

WILSON, Edmund. O Castelo de Axel. São Paulo: Ed. Cultrix, [SdJ]

I

O SIMBOLISMO

É MEU PROPÓSITO, neste livro, tentar rastrear as origens de certas tendências da literatura contemporânea e mostrar-lhes o desenvolvimento na obra de seis escritores contemporâneos. A pessoas já familiarizadas com o assunto, minhas explicações neste primeiro capítulo parecerão rudimentares; acredito, porém, seja ainda verdadeiro, de modo genérico e por razões que cuidarei de sugerir, que as fontes e princípios gerais de muitos dos livros que provocaram maiores discussões durante o período posterior à Guerra são singularmente mal compreendidos. Não se reconhece, habitualmente, que escritores como W. B. Yeats, James Joyce, T. S. Eliot, Gertrude Stein, Marcel Proust e Paul Valéry representam a culminação de um movimento literário autoconsciente e de grande importância; e mesmo quando nos damos conta de que esses escritores têm algo em comum, de que pertencem a uma escola comum, muito possivelmente nos mostraremos assaz vagos quanto a quais sejam os caracteres distintivos desta.

Hoje, porém, temos, via de regra, uma idéia bastante clara das questões que foram suscitadas pelo Movimento Romântico no início do século XIX. Ainda discutimos Classicismo e Romantismo, e quando tentamos lidar com problemas literários contemporâneos, tendemos amide a discutí-los nesses termos. Todavia, o movimento cujo maduro desenvolvimento estamos hoje testemunhando não é mera degenerescência ou prolongamento do Romantismo, mas, antes, sua contraparte, uma segunda cheia da mesma maré. E mesmo a metáfora da maré é enganadora: o que temos hoje é um movimento inteiramente distinto,

que surgiu de diferentes condições e que tem de ser tratado em termos diferentes.

O Romantismo, como todos já ouviram dizer, foi uma revolta do indivíduo. O "Classicismo", contra o qual ele representava uma reação, significava, no domínio da política e da moral, uma preocupação com a sociedade em conjunto, e, em arte, um ideal de objetividade. Em *Le Misanthrope*, em *Bérénice*, em *The Way of the World*, em *Gulliver's Travels*, o artista se coloca fora do quadro: consideraria de mau gosto artístico identificar seu herói consigo próprio e glorificar-se nele, ou intrinsecamente entre o leitor e a história para dar vazão às suas emoções pessoais. Mas em *René*, em *Rolla*, em *Childe Harold*, em *The Prelude*, o escritor, ou é seu próprio herói ou com ele se identifica inconflivelmente, e a personalidade e as emoções do escritor são apresentadas como principal tema de interesse. Racine, Molière, Congreve e Swift pedem-nos que nos interessemos pelo que fizeram; Chateaubriand, Musset, Byron e Wordsworth, entretanto, pedem-nos que nos interessemos por eles próprios. E pedem que nos interessemos por eles próprios em virtude do valor intrínseco do indivíduo: defendem os direitos do indivíduo contra as pretensões da sociedade em conjunto — contra governo, moralidade, convenções, academia ou igreja. O romântico é quase sempre um rebelde.

Neste particular, é elucidativo considerar a interpretação do Movimento Romântico dada por A. N. Whitehead no seu livro *Science and the Modern World*. O Movimento Romântico, diz Whitehead, foi de fato uma reação contra as idéias científicas, ou melhor, contra as idéias mecanicistas a que certas descobertas científicas deram origem. Os séculos XVII e XVIII foram, na Europa, um período de grande desenvolvimento da Matemática e da teoria física; na literatura do período chamado clássico, Descartes e Newton constituíram influência tão importante quanto a dos próprios clássicos. Os poetas, a exemplo dos astrônomos e dos matemáticos, haviam chegado a encarar o universo como uma máquina obediente às leis da Lógica e suscetível de explicação racional; Deus figurava meramente como o fabricante de relógios que deveria ter existido para manufaturar o relógio. As pessoas aplicavam tal concepção também à sociedade, que, tanto do ponto de vista de Luis XIV como da Constituição Norte-Americana, tinha o caráter de um sistema planetário ou de uma máquina bem regulada; e examinavam a natureza humana desapaixonadamente, com o mesmo espírito lúcido e racional, para descobrir os princípios que lhe regiam o funcionamento. Dessarte, os

teoremas dos físicos eram emparelhados pelas peças geométricas de Racine e pelos disticos equilibrados de Pope.

Todavia, essa concepção de uma ordem mecânica fixa veio a ser eventualmente sentida como um constrangimento: excluiu grande parte da vida, ou antes, a descrição que propiciava não correspondia à experiência real. Os românticos se haviam tornado agudamente conscientes de aspectos de sua própria experiência que de modo algum poderiam ser analisados ou explicados pela teoria de um mundo regido por mecanismo de relojaria. O universo não era uma máquina, afinal de contas, mas algo mais misterioso e menos racional.

*The atoms of Democritus
And Newton's particles of light
Are sands upon the Red Sea shore,
Where Israel's tents do shine so bright!**

Blake já havia desdenhosamente contraditado a teoria física do século XVIII. E para Wordsworth, a paisagem campestre de sua meninice não significava nem agricultura nem idílios neoclássicos, mas um fulgor jamais visto em terra ou mar. Quando o poeta olhava para a sua própria alma, contemplava algo que não lhe parecia redutível a um conjunto de princípios da natureza humana, como, por exemplo, as *Máximas* de La Rochefoucauld: via nela fantasia, conflito, confusão. E, então, ou se dispunha, como Wordsworth e Blake, a afirmar a superior verdade de sua visão comparativamente ao universo mecânico do físico; ou, aceitando tal universo mecânico, a exemplo de Heron ou Alfred de Vigny, como externo e indiferente ao Homem, opunha-lhe, desafiadoramente, sua própria alma turbulenta e insubordinada.

De qualquer modo, é sempre, como em Wordsworth, a sensibilidade individual ou, como em Byron, a vontade individual, que preocupam o poeta romântico; ele inventou uma nova linguagem para exprimir-lhes o mistério, o conflito e a confusão. A arena da Literatura transferiu-se do universo concebido como máquina, da sociedade concebida como organização, para a alma individual.

* Os átomos de Demócrito / E as partículas luminosas de Newton / São areias na praia do Mar Vermelho / Onde as tendas de Israel brilham com tal resplendor!

O que realmente ocorreu, afirma Whitehead, foi uma revolução filosófica. O cientista do século XVIII, que apresentava o universo como um mecanismo, havia feito com que as pessoas tirassem a conclusão de que o Homem era algo à parte da Natureza, algo exterior introduzido no universo e que permanecia alheio a tudo quanto se lhe deparava. Mas um poeta romântico como Wordsworth acabou por sentir a falsidade de tal pressuposto: percebeu que o mundo é um organismo; que a Natureza abrange, igualmente, planetas, montanhas, vegetação e gente; que o que somos e o que vemos, o que ouvimos, o que sentimos e o que olfatamos estão inextricavelmente relacionados; que tudo se inclui na mesma grande entidade. Os que zombam dos românticos equivocam-se ao supor não exista íntima conexão entre a paisagem e as emoções do poeta. Não há dualismo real, diz Whitehead, entre lagos e colinas exteriores, de um lado, e sentimentos pessoais, de outro; os sentimentos humanos e os objetos inanimados são interdependentes e se desenvolvem conjuntamente, de alguma maneira que nossas noções tradicionais de leis de causa e efeito, de dualidades de mente e matéria, corpo e alma, não nos podem dar idéias veras. O poeta romântico, portanto, com a sua linguagem túrbida ou opalescente, com suas simpatias e paixões, que o levam a acreditar-se transfundido no seu meio ambiente, é o profeta de um novo vislumbre da Natureza: ele descreve as coisas como realmente são, e uma revolução na imagética da poesia constitui, em realidade, uma revolução na metafísica.

Whitehead interrompe o argumento neste ponto; propicia, contudo, uma chave para o que se segue. Nos meados do século XIX, a Ciência fez novos progressos e as idéias mecanicistas voltaram a estar na moda. Dessa vez, porém, vinham de outra parte — não da Física ou da Matemática, mas da Biologia. A teoria da Evolução teve o efeito de reduzir o Homem, da estatura heróica a que os românticos haviam procurado exaltá-lo, ao aspecto de um animal indefeso, mais uma vez minúsculo dentro do universo e à mercê das forças que o circundavam. A Humanidade era o produto accidental da hereditariedade e do meio ambiente, em cujos termos se tornava explicável. Esta doutrina chamou-se, em Literatura, Naturalismo, e foi posta em prática por romancistas como Zola, que acreditava serem idênticas a composição de um romance e a realização de um experimento de laboratório: bastava apenas fornecer às personagens um meio ambiente e uma hereditariedade específicos e depois acompanhá-las as reações automáticas. E por historiadores e críticos como Taine que asseverava serem a virtude e o vício produtos de pro-

cessos automáticos, tanto quanto álcalis e ácidos, e que buscava explicar as obras-primas com estudar as condições geográficas e climáticas dos países onde haviam sido produzidas.

Isso não quer dizer, porém, que o movimento conhecido como Naturalismo derivasse diretamente de *The Origin of Species*. Já se estabelecera, pelos meados do século, com total independência da teoria da Evolução, uma reação contra a sentimentalidade e imprecisão do Romantismo, visando novamente à objetividade e severidade do Classicismo. Tal reação já se havia caracterizado por uma espécie de observação científica que correspondia estritamente à da ciência biológica. Essa reação é vista com maior clareza em França. O grupo parnasiano de poetas que fez sua primeira aparição na década de 1850 — Gautier, Leconte de Lisle, Hérédia — parecia ter tomado como designio a mera pintura de episódios históricos e fenômenos naturais, tão objetiva e acuradamente quanto possível, em versos perfeitos e impassíveis. Os elefantes de Leconte de Lisle a cruzarem o deserto são um exemplo célebre: aparecem e desaparecem com certa imponência e dignidade clássicas, e o poeta contentava-se com isso.

É menos fácil, na poesia inglesa, oferecer exemplos nítidos da reação em prol do Naturalismo: após o Movimento Romântico, os ingleses não demonstraram muito interesse por métodos literários até os fins do século XIX. Entretanto, a tendência para aquilo que denominamos de realismo se firmara: Browning, embora não tivesse, claro está, nada da forma clássica dos parnasianos, afeiçoava-se à reconstrução histórica, de espécie mais pedante e menos florida que a dos verdadeiros românticos, e quando se ocupava da vida contemporânea, fazia-o pelo mesmo tão realisticamente quanto qualquer dos romancistas vitorianos — eles próprios se encaminhando na direção de Zola sem estarem bem conscientes disso. E podemos ver muito claramente em Tennyson, que se preocupava bastante com as doutrinas da Evolução, algo daquela mesma precisão descritiva, aliada a um pouco da mesma severidade no versar — embora com menos dureza e mais graça —, que encontramos nos poetas franceses:

*Nor wilt thou snare him in the white ravine,
Nor find him dropt upon the firths of ice,
That huddling slant in furrow-cloven fells
To roll the torrent out of dusky doors:
But follow; let the torrent dance thee down*

*To find him in the valley: let the wild
Lear-headed eagles yelp alone.**

É é interessante comparar Tennyson, neste particular, com Pope, nas raras ocasiões (conquanto não tão raras quanto, às vezes, se costuma supor) em que descreve objetos naturais:

*The silver eel, in shining volumes roll'd.
The yellow carp, in scales bedrump'd with gold.***

Estas linhas têm a perfeição técnica e a observação precisa de Tennyson, mas são mais densas e metálicas. Em verdade, Pope se aproxima amíde, e bastante, dos parnasianos franceses. Estes representam, na realidade, um segundo movimento clássico-científico, a contraparte daquele representado por Pope.

Mas as principais manifestações do Naturalismo ocorreram na prosa, não na poesia. As peças de Ibsen e os romances de Flaubert são as obras-primas desse segundo período do classicismo moderno, como o foram, no primeiro, as obras de Racine e Swift. A arte de Flaubert e Ibsen é novamente, como a arte dos escritores do século XVII, escrupulosamente pessoal e objetiva, e insiste na precisão da linguagem e na economia da forma. Comparem-se a lucidez, a lógica e o limitado número de personagens de uma tragédia de Ibsen, como *Rosmersholm*, com as rígorosas convenções de Racine; ou compare-se *Gulliver's Travels* com *Bouvard et Pécuchet* ou *L'Education Sentimentale*. Todavia, conquanto estas obras se assemelhem àquelas, de muitas e óbvias maneiras, delas diferem nisto: enquanto um moralista do século XVII como La Rochefoucauld buscava descobrir e formular os princípios universais da conduta humana, um escritor do século XIX como Ibsen ou Flaubert começava a estudar o Homem em relação ao seu meio ambiente e à sua época particulares. O método de abordagem, em ambos os casos, contudo, pode ser descrito como "científico" e tende a levar-nos a conclusões mecanicistas.

* Não há de apanhá-lo na alva ravina, / Nem o encontrarás tombado sobre esteiros glaciais. / O sulcado e confuso declive se despenha / Para levar a torrente além dos sombrios portais. / Mas segue: deixa a torrente oscilante te arrastar / Ao seu encontro no vale; deixa as águas bravias, / De descarnada cabeça, gritarem em solidão.

** A pratenda engula, em bandos cintilantes volteava. / A carpa smarrelada, em escamas dondilhadas de ouro.

Entretanto, ambos, Flaubert e Ibsen, se haviam aleitado de Romantismo. Flaubert começara por escrever um *Saint-Antoine* romântico, que depois escolheu e reduziu à versão mais sóbria que publicou; e Ibsen escrevera em verso seus fásticos *Brand* e *Peer Gynt* antes de chegar à prosa realista de suas peças em prosa. Um e outro, começando no Romantismo, criaram para si próprios uma nova disciplina e chegaram a um novo ponto de vista. Pois *Madame Bovary* não é apenas um livro ordenado e escrito de modo diferente do de um romance de Victor Hugo: constituiu-se também numa crítica objetiva de um caso de personalidade romântica; e durante toda a sua vida Ibsen ocupou-se de situações produzidas pelo conflito entre a concepção essencialmente romântica do dever de cada qual para com sua própria personalidade e a concepção do dever de cada qual para com a sociedade.

Nas peças em prosa ulteriores, porém, os *trolls** e espectros dos primeiros poemas dramáticos de Ibsen haviam começado a insinuar-se nas salas de visita burguesas: o naturalista foi finalmente compelido a fazer gretas em seu próprio molde. Todo aquele mundo vaporoso, confuso e magnífico do Romantismo havia sido resolutamente ordenado e reduzido; mas, então, o ponto de vista objetivo do Naturalismo e a técnica mecânica que lhe era própria principiaram a tolher a imaginação do poeta, a se demonstrar inadequados para expressar o que ele sentia. O leitor começa a se agastar com o esforço excessivo, e o artista começa a dá-lo a perceber. Huxmans descrevia Leconte de Lisle como o "sonoroso homem das ferragens": lembramos as censuras de Wordsworth a Pope. A Literatura deslocase outra vez da baliza clássico-científica para a romântico-poética. E esta segunda reação do século anterior, ficou conhecida em França por *Simbolismo*.

Todavia, ao intentar escrever história literária, devemos cuidar-nos de não dar a impressão de que tais movimentos e reações seguem-se necessariamente uns aos outros, de maneira precisa e bem ordenada — como se a razão do século XVIII tivesse sido completamente desbaratada pelo Romantismo do século XIX, que então permanece invicto até ser encarcerado pelo Naturalismo; e como se Mallarmé e Rimbaud houvessem, então, dinamitado este. O que de fato acontece, obviamente, é que um gru-

* Ente sobrenatural da mitologia teutônica, a princípio um gigante, depois um anão traquinas, que se imaginava habitar montes e cavernas. (N. do T.)

po de métodos e idéias não é de todo suplantado por outro; bem ao contrário, prospera-lhe à sombra, de modo que, de um lado, a prosa flaubertiana aprendeu a ouvir, a ver e a sentir com a delicada sensibilidade do Romantismo, ao mesmo tempo em que *Flaubert disciplinava e criticava o temperamento romântico*; e de modo que, de outro lado, certos membros da escola, sem serem afetados por novas influências alienígenas, continuam a praticar os métodos e a explorar as possibilidades dela mais e mais, quando quase todos a tiverem abandonado.

Propositadamente, tenho estado a seleccionar aqui escritores que parecem representar alguma tendência ou escola em sua forma mais pura ou mais desenvolvida. Devemos, contudo, considerar agora certos românticos que, em determinados pontos levaram o Romantismo ainda mais adiante do que Chateaubriand ou Musset, Wordsworth ou Byron, e que se tornaram os primeiros precursores do Simbolismo, sendo posteriormente entronizados entre os seus santos.

Um deles foi o escritor francês que se chamava a si mesmo Gérard de Nerval. Gérard de Nerval sofria acessos de insanidade, em parte por causa disso, sem dúvida, confundia habitualmente suas próprias fantasias e sentimentos com a realidade exterior. Acreditava, mesmo nos períodos de lucidez — e Whitehead lhe aprovaria indubitavelmente a metafísica —, que o mundo que vemos em derredor estava, de modo mais íntimo do que habitualmente se supõe, imbricado com aquilo que se passa em nossas mentes, e que mesmo nossos sonhos e alucinações vinculavam-se de alguma maneira com a realidade. E num de seus sonetos supera Wordsworth, com as suas "Presenças da Natureza no céu" e suas "Almas dos lugares ermos", ao imaginar olhos cerrados entreabrindo-se nas próprias paredes e "um puro espírito sob a casca das pedras".

Entretanto, profeta ainda mais importante do Simbolismo foi Edgar Allan Poe. De modo geral, era verdade que, em meados do século, os escritores românticos nos Estados Unidos — Poe, Hawthorne, Melville, Whitman e mesmo Emerson — estavam, por razões que seria interessante determinar, progredindo na direção do Simbolismo; e um dos acontecimentos de primordial importância no início da História do Movimento Simbolista foi a descoberta de Poe por Baudelaire. Quando Baudelaire, um romântico tardio, leu pela primeira vez Poe, em 1847, "experimentou estranha comoção". Quando se pôs a procurar escritos de Poe nos arquivos de periódicos norte-americanos, encontrou entre eles contos e poemas que ele próprio já havia "pensado vaga e

confusamente" em escrever, e seu interesse converteu-se em verdadeira paixão. Em 1852, Baudelaire publicou um volume de traduções de contos de Poe, e, a partir de então, a influência de Poe desempenhou papel importante na literatura francesa. Os textos críticos de Poe se constituíram nas primeiras escrituras do Movimento Simbolista, pois ele havia formulado o que equivalia a um novo programa literário, que corrigia a frouxidão romântica e desbastava a extravagância romântica, ao mesmo tempo em que visava, não a efeitos naturalistas, mas ultraromânticos. Havia, de fato, muito em comum entre a poesia de Poe e certa poesia romântica, como *Kubla Khan* de Coleridge, assim como entre seus poemas em prosa e certa prosa romântica, como a de Quincey. Mas Poe, com insistir em, e cultivar especialmente, determinados aspectos do Romantismo, ajudou a transformá-lo em algo diferente. "Eu sei", vemos Poe escrever, por exemplo, "que a indefinição é um elemento da verdadeira música (da poesia) — quero dizer, da verdadeira expressão musical... uma indefinição sugestiva de vago e, por isso, espiritual efeito." Aproximar-se da indefinição da música verdadeira de ser um dos principais objetivos do Simbolismo.

Tal efeito de indefinição não era produzido tão-somente pela confusão, que mencionei, entre o mundo imaginário e o mundo real, mas também por ulterior confusão entre as percepções de diferentes sentidos.

Comme de longs échos qui de loin se confondent...

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent,

escreveu Baudelaire. E vemos Poe, em um de seus poemas, ouvindo a aproximação das trevas, ou escrevendo uma descrição como a que se segue, acerca das sensações que acompanham a morte: "A noite chegou; e com as suas sombras, um profundo malestar. Oprimia-me os membros com a opressão de um peso obscuro, e era palpável. Havia também um som lamentoso, não diverso da distante reverberação da quebraça, mais contínuo, porém, e que, tendo começado com o primeiro crepúsculo, avolumava-se com as trevas. Subitamente, luzes foram trazidas para o aposento... e, desprendendo-se da chama de cada lâmpada, fluiu ininterrupta até os meus ouvidos uma ária de melódiosa monotonia."

Esta notação de sensações supraracionais constituía uma novidade na década de quarenta do século passado, tanto quanto a poesia de sonho, irracional e musical, de "Annabel Lee" e "Ulalume"; uma e outra ajudaram a levar a cabo uma revolução

em França. Para o leitor contemporâneo de língua inglesa, a influência de Poe pode ser difícil de entender; mesmo quando tal leitor se detenha a examinar as produções do Simbolismo francês, poderá surpreendê-lo que tenham causado pasmo. A miscelânea de imagens; as metáforas deliberadamente mescladas; a combinação de paixão e agudeza, de maneiras prosaicas e solenes; o amálgama audaz do material com o espiritual — tudo isto pode parecer-lhe muito respeitável e familiar. Ele sempre o conheceu na poesia inglesa dos séculos XVI e XVII: Shakespeare e os outros isabelinos praticaram todas essas coisas sem teorizar a respeito delas. Pois não é esta a linguagem natural da poesia? Pois não é a norma contra a qual, na literatura inglesa, o século XVIII constituiu uma heresia e à qual os românticos fizeram o possível para regressar?

Devemos, entretanto, lembrar que o desenvolvimento da poesia francesa tem sido muito diverso do da inglesa. Michelet diz que no século XVI o futuro da literatura francesa dependera do equilíbrio entre Rabelais e Ronsard, e lamenta fosse Ronsard o vencedor. Porque, em França, Rabelais equivalia de certo modo aos nossos isabelinos, ao passo que Ronsard, que representava para Michelet tudo quanto havia de mais pobre, árido e convencional no gênio francês, era um dos pais daquela tradição clássica de lucidez, sobriedade e pureza que culminou em *Molière* e *Racine*. Em comparação com o Classicismo dos franceses, que lhes dominou toda a literatura desde a Renascença, o Classicismo inglês do século XVIII, a época do Dr. Johnson e de Pope, representou um breve desvio ineficaz. E do ponto de vista dos leitores ingleses, as mais audaciosas inovações da revolução romântica de França, a despeito de todo o alvoroço que as acompanhava, deve parecer de caráter surpreendentemente moderado. Mas a idade e o rigor da tradição davam a medida da dificuldade de romper com ela. Ao fim e ao cabo Coleridge, Shelley e Keats — malgrado Pope e o Dr. Johnson — tinham apenas de olhar para trás, para Milton e Shakespeare, cujas densas florestas haviam estado todo o tempo visíveis além dos jardins formais do século XVIII. Mas para um francês do século XVIII, como Voltaire, Shakespeare era incompreensível; e para os franceses da tradição clássica dos primórdios do século XIX, a retórica de Hugo era um escândalo: os franceses não estavam habituados a cores tão ricas ou a vocabulário tão livre; ademais, os românticos violavam regras de métrica muitíssimo mais estritas do que qualquer que jamais tivemos em Inglês. E, no entanto, Victor Hugo estava ainda muito longe da variedade e da liberdade de Shakespeare. É instructivo comparar o poema

lírico de Shelley que começa com "O World! O Life! O Time!"* com o poema de Musset que começa com "J'ai perdu ma force et ma vie". Ambos esses poemas líricos são, em alguns aspectos, curiosamente semelhantes: cada um é o sopro de um suspiro romântico pela passagem do esplendor da mocidade. Todavia, o poeta francês, mesmo na sua melancolia, faz reparos epigramáticos: sua linguagem é sempre lógica e precisa, ao passo que o poeta inglês é vago e nos dá imagens sem relação lógica. Não será senão com o advento do Simbolismo que a poesia francesa se tornará realmente capaz da fantasia e fluidez da inglesa.

O Movimento Simbolista violou aquelas regras da métrica francesa que os românticos tinham deixado intactas, e logrou enfim atirar pela borda fora, completamente, a clareza e a lógica da tradição clássica francesa, que os românticos haviam ainda respeitado em grande parte. Ele se nutriu de muitas fontes estrangeiras — alemãs, flamengas, gregas modernas — e, em particular, precisamente inglesas. Verlaine vivera na Inglaterra e conhecia bem Inglês; Mallarmé era professor de Inglês; e Baudelaire, conforme já disse, fornecera ao movimento seus primeiros programas traduzindo os ensaios de Poe. Dois dos poetas simbolistas, Stuart Merrill e Francis Vielé-Griffin, eram norte-americanos que viviam em Paris e escreviam em Francês; e um norte-americano, lendo hoje, "Chevauchée d'Yvelidis", do último, há de perguntar-se como, quando o Simbolismo era novo, tal poema podia ter sido jamais considerado um das obras-primas do movimento: a nós, parece-nos meramente agradável, sem nada de revolucionário ou insólito, algo que não seria de todo impossível a Thomas Bailey Aldrich escrever se ele tivesse sido influenciado por Browning. Ficamos surpresos ao saber que Vielé-Griffin é ainda considerado um poeta importante. Mas o fato era que ele havia realizado uma proeza que deixou os franceses atônitos e impressionados e de que francês algum seria capaz: lograra pôr a pique, de uma vez por todas, o alexandrino clássico, até então a base da poesia francesa; ou melhor, como um leitor inglês reconhece de pronto, prescindira dele totalmente e começara a escrever metros ingleses em Francês. Os franceses chamavam a isso *vers libre*, mas é "livre" apenas no sentido de ser irregular, como em muitos poemas de Matthew Arnold e Browning.

O que tornava Poe particularmente aceitável para os franceses, entretanto, era aquilo que o havia distinguido da maioria dos outros românticos dos países de língua inglesa: seu inte-

* "O Mundo! O Vida! O Tempo!"

resse pela teoria estética. Os franceses sempre discutiram mais acerca de Literatura do que os ingleses; querem sempre saber que estão fazendo e por que o estão fazendo: sua crítica literária tem agido como intérprete e guia constantes para o resto de sua literatura. *E foi em França que a teoria literária de Poe, à qual ninguém parece ter prestado muita atenção alhures, foi estudada e elucidada pela primeira vez.* Assim, pois, embora os efeitos e expedientes do Simbolismo fossem de espécie familiar em Inglês, e embora os simbolistas tivessem, por vezes, dividido o mais em Inglês. Tem-se de remontar a Coleridge para encontrar, em Inglês, uma figura comparável ao chefe simbolista Stéphane Mallarmé. Paul Valéry diz, de Mallarmé, que, assim como foi o maior poeta francês de seu tempo, poderia também ter sido um dos mais populares. No entanto, Mallarmé era um poeta impopular: lecionava Inglês para viver, escrevia pouco e publicava menos ainda. Não obstante ser ridicularizado e atacado pelo público, que lhe considerava os versos absurdos e, no entanto, se irritava com a sua seriedade e obstinácia, ele exercia, de seu pequeno apartamento de Paris, onde dava recepções às terças-feiras, uma influência curiosamente ampla sobre os jovens escritores — tanto ingleses quanto franceses — do fim do século. Ali, na sala de estar, que era também de jantar, num quarto andar da Rue de Rome, onde o apito das locomotivas entrava pelas janelas para se imiscuir na palestra literária, Mallarmé, com o seu olhar brilhante e meditativo por entre longas pestanas, fumando sempre um cigarro, "para pôr um pouco de fumaça", discorria sobre teoria poética numa "voz suave e musical e inesquecível". Havia uma atmosfera "calma e quase religiosa". Mallarmé tinha "a altivez da vida interior", disse um de seus amigos; sua natureza era "paciente, desdenhosa e imperativamente gentil". Refletia sempre antes de falar e exprimia sempre em forma de pergunta o que dizia. Sua esposa sentavase perto dele e ficava a bordar; sua filha atendia à porta. Apareciam Huysmans, Whistler, Degas, Moréas, Laforgue, Vielé-Griffin, Paul Valéry, Henri de Régnier, Pierre Louys, Paul Claudel, Remy de Gourmont, André Gide, Oscar Wilde, Arthur Symons, George Moore e W. B. Yeats. Porque Mallarmé era um verdadeiro santo literário: havia-se proposto um objetivo quase impossível de atingir e perseguia-o sem compromisso *quá diversão.* Toda a sua vida era dedicada ao esforço de fazer

com a linguagem da poesia algo que jamais havia sido feito antes. "Donner un sens plus pur", escrevera ele num soneto sobre Poe, "aux mots de la tribu." Mallarmé estava, como disse Albert Thibaudet, empenhado num "experimento desinteressado nos confins da poesia, limite onde outros pulmões achariam o ar irrespirável."

Qual era, então, esse sentido mais puro que Mallarmé acreditava estar seguindo Poe ao desejar conferir às palavras da tribu? Qual, precisamente, a natureza desse experimento nos confins da poesia que Mallarmé considerava tão absorvente e que tantos outros escritores tentavam repetir? A que, exatamente, se propunha o Simbolismo? Ao falar de Poe, já chamei a atenção para a confusão entre as percepções dos diferentes sentidos e para a tentativa de aproximar os efeitos da poesia dos da música. E eu deveria acrescentar, no tocante a este último ponto, que a influência de Wagner sobre a poesia simbolista foi tão importante quanto a de qualquer poeta: ao tempo em que a música romântica mais se havia aproximado da literatura, esta era atraída para a música. Também já me referi, em conexão com Gérard de Nerval, à confusão entre o imaginário e o real, entre as nossas sensações e fantasias, de um lado, e o que efetivamente fazemos e vemos, de outro. Era tendência do Simbolismo — aquela segunda oscilação do pêndulo para longe de uma visão mecanicista da Natureza e de uma concepção social do Homem — fazer da poesia uma questão de sensações e emoções do indivíduo, mais ainda do que fora o caso no Romantismo: na verdade, o Simbolismo acabou, algumas vezes, fazendo da poesia assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incommunicável ao leitor. A sutileza e dificuldade peculiares do Simbolismo são indicadas pelo próprio nome deste. Tal nome tem sido acusado repetidas vezes de inadequado para designar o movimento a que foi conferido e inapropriado para designar vários de seus aspectos: ademais, pode revelar-se desorientador para os leitores ingleses. Pois os símbolos do Simbolismo têm de ser definidos de maneira algo diversa do sentido dos símbolos comuns — o sentido de que a Cruz é o símbolo da Cristandade ou as Estrelas e Listras o símbolo dos Estados Unidos. Esse simbolismo difere inclusive de um simbolismo como o de Dante. Pois o tipo familiar de simbolismo é convencional e fixo; o simbolismo da *Divina Comédia* é convencional, lógico e preciso. Mas os símbolos da escola simbolista são, via de regra, arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas idéias: são uma espécie de disfarce de tais idéias. "Os parnasianos, por sua vez," escreveu Mallarmé, "tomam da coisa como ela é e a colocam

diante de nós — por conseguinte, são faltos de mistério: privam a mente do delicioso prazer de acreditar que está criando. Dar nome a um objeto é aniquilar três quartos da fruição do poema, que deriva da satisfação de adivinhar pouco a pouco: sugerir-lo, evocá-lo — isto é o que encanta a imaginação.”

Insinuar coisas, em vez de formulá-las ostensivamente, era, destarte, um dos principais objetivos do Simbolismo. Mas havia, implícito em seu ponto de vista, mais do que Mallarmé explica na citação acima. Os pressupostos em que se baseia o Simbolismo levam-nos a formular doutrina como a seguinte: Toda percepção ou sensação que tenhamos, a cada momento de consciência, é diferente de todas as outras; por conseguinte, torna-se impossível comunicar nossas sensações, conforme as experimentamos efetivamente, por meio da linguagem convencional e universal da literatura comum. Cada poeta tem uma personalidade única; cada um de seus momentos possui seu tom especial, sua combinação especial de elementos. E é tarefa do poeta descobrir, inventar, a linguagem especial que seja a única capaz de exprimir-lhe a personalidade e as percepções. Essa linguagem deve lancar mão de símbolos: o que é tão especial, tão fugidido e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens, que servirão para sugerir-lo ao leitor. Os próprios símbolos, empolgados com a idéia de produzir, com a poesia, efeitos semelhantes aos da música, tendiam a considerar tais imagens como que dotadas de um valor abstrato, como o de notas e acordes musicais. Mas as palavras de nossa fala não são notação musical; na verdade, os símbolos do Simbolismo eram metáforas separadas de seu substrato, pois, além de certo ponto, não se pode, em poesia, desfrutar meramente o som e a cor por si mesmos: tem-se de presumir aquilo a que as imagens estejam sendo aplicadas. E o Simbolismo pode ser definido como uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados — uma complicada associação de idéias, representada por uma miscelânea de metáforas — de comunicar percepções únicas e pessoais.

O Movimento Simbolista propriamente dito ficou em grande parte confinado à França, a princípio, e limitado principalmente à poesia de uma espécie esotérica. Estava destinado, porém, com o correr do tempo, a espraiar-se por todo o mundo ocidental e seus princípios a serem aplicados numa escala que os mais entusiastas de seus fundadores dificilmente poderiam ter imaginado. *Remy de Gourmont*, que iria eventualmente tornar-se um dos mais destacados paladinos críticos do movimento, fala

nos da sua comção, certa tarde na década de 1880, ao descobrir a nova poesia numa pequena revista que ele pegara numa banca de livros no Odéon: “Conforme a folheava, senti o leve frêmito estético e aquela aguda impressão de novidade que tanto encanto tem para a juventude. Afigurou-se-me estar antes sonhando que lendo. O Luxemburgo estava rosado — era no começo de abril: atravessei-o em direção à Rua D’Assas, pensando muito mais na nova literatura, que coincidia para mim, naquele dia, com a renovação do mundo, do que no negócio que me havia trazido àquela parte de Paris. Tudo quanto eu escrevera até então inspirou-me profunda aversão... Em menos de uma hora, minha orientação literária estava radicalmente modificada.” E Yeats escreveu em 1897: “A reação contra o racionalismo do século XVIII mesclou-se a uma reação contra o materialismo do século XIX, e o movimento simbólico, que alcançou a perfeição na Alemanha com Wagner, na Inglaterra com os pré-rafaelitas, e na França com Villiers de l’Isle-Adam, Mallarmé e Maeterlinck, e que estimulou a imaginação de Ibsen e D’Annunzio, é certamente o único movimento que está dizendo coisas novas.”

Não falamos em Simbolismo hoje em dia ao tratar de literatura inglesa; nem sequer pensamos, como Yeats o fazia no fim do último século, nos escritores que ele mencionava, como pertencentes todos a um “movimento simbólico”; no entanto, a influência de Mallarmé e de seus companheiros poetas era sentida, de modo amplo e profundo, fora de França, e é difícil entender algumas das coisas que têm estado a acontecer ultimamente na literatura inglesa sem algum conhecimento da escola simbolista. Acredito, de fato, que se a crítica inglesa e norte-americana se mostraram por vezes algo desorientadas diante da obra de certos escritores recentes, é em parte porque a obra de tais escritores é resultado de uma revolução literária que ocorreu fora da literatura inglesa. O caso do Movimento Romântico era diferente: os prefácios de Wordsworth eram manifestos ingleses; o ataque de Lockhart a Keats e o de Byron a Jeffrey, golpes desferidos numa guerra civil inglesa. Todavia, malgrado os pré-rafaelitas, que foram animados por um impulso similar ao dos simbolistas, e a despeito dos “estetas” e “decadentes” ingleses, que na sua maior parte imitavam os franceses sem muita originalidade, a batalha do Simbolismo nunca foi propriamente travada em Inglês. De maneira que, enquanto escritores franceses como Valéry e Proust, que saíram do Movimento Simbolista, são bem entendidos e apreciados pela crítica literária francesa, os críticos dos países de língua inglesa têm amíúde parecido

não saber como lidar com escritores como Eliot e Joyce. Mesmo quando esses escritores tenham trazido de volta ao Inglês qualidades que lhe são naturais e recursos que ele possuía originalmente, tais elementos regressaram por via da França e adquirem o caráter da mente francesa — crítica, filosófica, muito preocupada com teoria estética, tendendo sempre a buscar conscientemente efeitos determinados e a estudar escrupulosamente os meios apropriados para isso.

Talvez tenha sido particularmente fácil para alguns dos líderes da literatura inglesa contemporânea — isto é, da literatura posterior à Guerra — aproveitar o exemplo de Paris, porque eles próprios não são ingleses. Yeats é um irlandês que se volta tão facilmente para Paris quanto para Londres; Joyce é um irlandês que realizou a maior parte de sua obra no Continente e que mal chegou a viver na Inglaterra; e T. S. Eliot e Gertrude Stein são norte-americanos morando no estrangeiro. A obra desses escritores tem sido, em grande parte, prolongamento ou extensão do Simbolismo. Yeats, o mais capaz do grupo *fin de siècle* que tentou imitar em Londres os franceses, logrou fazer o Simbolismo florescer triunfalmente com transplantá-lo para o mais favorável da Irlanda. T. S. Eliot, nos seus poemas mais antigos, parece ter sido tão suscetível à influência do Simbolismo quanto à dos isabelinos ingleses. Joyce, mestre do Naturalismo, tão grande quanto Flaubert, alcançou, ao mesmo tempo, dramatizar o Simbolismo pelo uso que lhe fez dos métodos para diferenciar suas diversas personagens e seus variáveis estados mentais. E Gertrude Stein levou tão longe os princípios de Mallarmé, na direção daquele limite onde outros pulmões acham o ar irrespirável, que acabou talvez por reduzi-los ao absurdo. É bem verdade, porém, que, em condições adequadas, tais princípios permanecem válidos; e tanto o vigor quanto a debilidade característicos de grande parte da literatura de pós-guerra advêm naturalmente dos poetas simbolistas e já podem ser estudados em sua obra. A história literária de nosso tempo é, grandemente, a do desenvolvimento do Simbolismo e de sua fusão ou conflito com o Naturalismo.

II

W. B. YEATS

NASCIDO EM DUBLIN em 1865, William Butler Yeats era filho de um pintor pré-rafaelita irlandês, que lhe dera a ler, quando ele contava "quinze ou dezesseis anos", Rossetti e Blake. Os primeiros versos de Yeats eram pré-rafaelitas e românticos: seu longo poema *The Wanderings of Oisín* (1889), sobre um tema da mitologia irlandesa, combina uma espécie de fluência shelleyana com uma riqueza de colorido keatsiano. Mas, na década dos noventa, Yeats conheceu Mallarmé em Paris, e embora subesse pouco pelo seu amigo Arthur Symonds. "Creio", diz ele, "que as traduções de Mallarmé feitas por Symonds talvez tenham dado forma acabada aos meus versos daquele tempo, aos últimos poemas de *The Wind among the Reeds*, a *The Shadowy Waters*." E vimos que ele escreveu, do Simbolismo, ter sido "o único movimento que está dizendo coisas novas".

Se não pensamos comumente em Yeats como um poeta fundamentalmente simbolista, é porque, com levar o Simbolismo para a Irlanda, ele o equipou de novos recursos e lhe deu um acento especial, que nos leva a encarar sua poesia mais do ponto de vista de suas qualidades nacionais, que do ponto de vista de suas relações com o restante da literatura europeia.

É fácil, contudo, ver quão próximo Yeats está, mesmo nos seus últimos anos, da poesia francesa do fim do século, num poema comparativamente recente como "On a Picture of a Black Centaur":