

Da Irlanda para o Brasil

Títulos publicados

Shaw, O Crítico, de Rosalie Rahal Haddad

A Peça Irlandesa no Palco Londrino, de Peter James Harry

A Batalha das Estéticas, de Munira H. Mutran

Munira H. Mutran

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor

Sérgio França Adorno de Abreu

Vice-Diretor

João Roberto Gomes de Faria

EDITORA HUMANITAS

Presidente

Sedi Hirano

Vice-Presidente

Valeria De Marco

HUMANITAS

Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária
05508-080 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax: 3091-2920
e-mail: editorahumanitas@usp.br
<http://www.editorahumanitas.com.br>

Proibida a reprodução parcial ou integral desta obra por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por processo xerográfico, sem permissão expressa do editor (Lei nº 9.610, de 19/02/98).

Foi feito o depósito legal
Impresso no Brasil / Printed in Brazil
Janeiro 2015

A BATALHA DAS ESTÉTICAS

DA IRLANDA PARA O BRASIL

HUMANITAS



São Paulo, 2015

Da Irlanda para o Brasil

Títulos publicados

Shaw, O Crítico, de Rosalie Rahal Haddad

A Peça Irlandesa no Palco Londrino, de Peter James Harry

A Batalha das Estéticas, de Munira H. Mutran

Munira H. Mutran

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor

Sérgio França Adorno de Abreu

Vice-Diretor

João Roberto Gomes de Faria

EDITORA HUMANITAS

Presidente

Sedi Hirano

Vice-Presidente

Valeria De Marco

HUMANITAS

Proibida a reprodução parcial ou integral desta obra por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por processo xerográfico, sem permissão expressa do editor (Lei n.º 9.610, de 19/02/98).

Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária
05508-080 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax: 3091-2920
e-mail: editorahumanitas@usp.br
<http://www.editorahumanitas.com.br>

A BATALHA DAS ESTÉTICAS

DA IRLANDA PARA O BRASIL

Foi feito o depósito legal
Impresso no Brasil / Printed in Brazil
Janeiro 2015

HUMANITAS



São Paulo, 2015

de novo. Ao meditarem sobre sua própria intensidade, as artes tornaram-se religiosas e estão procurando – como acho que foi Verhaeren quem disse – criar um livro sagrado. Elas precisam, como o pensamento religioso sempre fez, expressar-se através de lendas; e as lendas eslovenas e finlandesas falam de florestas e mares estranhos; as lendas escandinavas são preservadas por um grande mestre e também falam de florestas e mares estranhos; as lendas galesas são lembradas por mestres quase tão grandes quanto os das lendas gregas, enquanto as lendas irlandesas se movimentam por entre florestas e mares conhecidos, e revelam tanto de uma beleza nova que podem muito bem dar ao século que se abre seus símbolos mais memoráveis. (“The Celtic Element in Literature”. In: *Essays and Introductions*, p. 187).

10. Alegoria e símbolo

As considerações de Yeats sobre a representação da realidade quase sempre se fazem a partir da pintura. Tal fato pode ser explicado pela formação do poeta-pintor; pelo ambiente familiar, pois John B. Yeats, assim como seu filho Jack B. Yeats, também eram pintores conhecidos; e pela paixão de Yeats pelos Pré-Rafaelitas, pintores e poetas que aliaram a imitação ao símbolo. Yeats pensou o símbolo na pintura antes de defini-lo na poesia. No trecho a seguir, ele discute, como já havia feito antes, a diferença entre alegoria e símbolo, lembrando o leitor de que Blake foi o primeiro artista moderno a insistir na diferença.

Na Inglaterra, que produziu Arte Simbólica da maior relevância, há muitos que rejeitam uma arte se ouvem que ela é simbólica, pois confundem símbolo com alegoria. Nem mesmo o dicionário de Samuel Johnson, famoso lexicógrafo, vê grande diferença entre eles, uma vez que define como símbolo “aquilo que compreende em sua figura uma representação de alguma outra coisa”; e alegoria, “um discurso figurado, em que se pretende algo diferente daquilo que está contido nas palavras tomadas literalmente”. É somente um dicionário muito moderno que

chama de símbolo um “signo ou representação de qualquer coisa moral pelas imagens ou propriedades de coisas naturais”, o que, embora seja uma definição imperfeita, não é diferente de “o que está embaixo é como o que está em cima da Tábua de Esmeralda de Hermes. *The Faerie Queene* e *The Pilgrim's Progress* são tão importantes na Inglaterra que a Alegoria suplantou o simbolismo e, durante algum tempo, o subjugou, conduzindo-o à sua própria derrocada. William Blake foi talvez o primeiro moderno a insistir numa diferença; recentemente, em Paris, posei para meu retrato feito por um simbolista alemão; toda sua conversa enquanto trabalhava girava em torno de seu amor pelo simbolismo e sua aversão pela alegoria – percebi que suas definições eram as mesmas de William Blake, sobre quem ele nada sabia. William Blake escreveu “Vision or Imagination” (“Visão ou Imaginação”) visando, com esses termos, dizer que simbolismo é “uma representação daquilo que, de fato, existe, real ou invariavelmente. A Fábula ou a Alegoria é formada pelas filhas da Memória”. O alemão insistia com muitos gestos resolutos que o simbolismo exprimia coisas que não poderiam ser ditas perfeitamente de nenhuma outra maneira, e apenas precisava do instinto certo para ser compreendido; enquanto que a alegoria exprimia coisas que poderiam ser ditas igualmente, ou, melhor ainda, de outra forma, e que precisava do conhecimento certo para ser compreendida; uma dava voz às coisas inertes e corpo às coisas incorpóreas; a outra extraía um significado – ao qual jamais faltou voz ou corpo – de algo ouvido ou visto, ou amado menos pelo significado do que por si mesmo. Os únicos símbolos com os quais ele se preocupava eram as formas e os movimentos do corpo; ouvidos desatentos, para fazer alguém pensar em uma mente ocupada com vozes interiores; e uma cabeça tão arqueada que as costas e o pescoço formavam uma curva, como em *Vision of Blood-Thirstiness*, de Blake, para evocar uma emoção com força corpórea; e ele não colocava nem mesmo um lírio, uma rosa ou uma papoula em um quadro para expressar pureza, ou amor, ou sono, porque achava que tais emblemas eram alegóricos e derivavam seu significado de um direito tradicional, não de um direito natural. Eu disse que a rosa, e o lírio e a papoula estavam casados dessa maneira – por sua cor e seu perfume e seu uso – com o amor e a pureza e o sono, ou com outros símbolos de amor e pureza e

sono, e que eram há tanto tempo parte da imaginação do mundo, que um simbolista poderia usá-los para ajudá-lo a esclarecer seu significado sem se tornar um alegorista. Acho que citei o lírio na mão do anjo no quadro *Annunciation (Anunciação)*, de Rossetti, e o lírio na jarra em seu *Girlhood of Mary, Virgin (Infância da Virgem Maria)*; achei que eles tornaram os símbolos – os corpos das mulheres, os corpos dos anjos e a luz radiante da manhã – mais importantes, na grande procissão de símbolos cristãos, que, sozinhos, podem revelar todo o seu significado e toda a sua beleza.

É difícil dizer onde alegoria e símbolo se misturam, mas não é difícil dizer onde cada um atinge a perfeição; e, embora seja possível ficar em dúvida quanto a qual é mais importante nas trombetas de *Moisés*, de Michelangelo – a alegoria ou o simbolismo –, não parece haver dúvida de que o simbolismo de sua obra ajudou a despertar a imaginação moderna, ao passo que *Origin of the Milky Way (A origem da Via Láctea)*, de Tintoretto, alegoria sem qualquer simbolismo, é, independentemente da bela pintura, apenas distração momentânea para nossas fantasias. Uma centena de gerações poderia registrar o que parecia ser o significado de uma; significados diferentes seriam registrados, pois nenhum símbolo revela todo o seu significado a nenhuma geração; mas quando se diz “Aquela mulher é Juno, e o leite que flui de seu seio está formando a Via Láctea”, fica-se sabendo o significado do outro, e o belo quadro, ao qual tanta beleza irrelevante foi acrescentada, não poderia contar isso de maneira melhor.

Toda arte que não é mera narrativa ou mero retrato é simbólica e tem a finalidade daqueles talismãs simbólicos que os mágicos medievais faziam com cores e formas complexas, sobre os quais convidavam seus pacientes a ponderar diariamente, pedindo-lhes também que os mantivessem em segredo sacrossanto, pois, eles envolviam, em cores e formas complexas, uma parte da Essência Divina. Uma pessoa ou uma paisagem que é parte de uma história ou de um retrato evoca tanta emoção quanto a história ou o retrato pode permitir, sem afrouxar os laços que a tornam uma história ou um retrato; mas, se você liberar uma pessoa ou uma paisagem das amarras dos motivos e suas ações, das causas e efeitos, e de todos os laços, exceto os laços do seu amor, você a verá com olhos diferentes, e ela se tornará símbolo de uma emoção infinita,

uma emoção mais refinada, parte da Essência Divina, pois amamos só o que é perfeito e nossos sonhos tornam todas as coisas perfeitas para que possamos amá-las. Os visionários e religiosos, monges e freiras, médicos e opiômanos, veem símbolos em seus momentos de transe; pois, pensamento religioso e visionário é pensamento sobre perfeição e sobre o caminho da perfeição; e os símbolos são as únicas coisas livres o suficiente de quaisquer vínculos para se falar de perfeição.

A arte de Wagner, as odes de Keats, os quadros e poemas de Blake, os quadros de Calvert, os quadros de Rossetti, as peças de Villiers de l'Isle-Adam, e a arte em preto e branco do Sr. Beardsley e do Sr. Ricketts, as litografias do Sr. Shannon, os quadros do Sr. Whistler, as peças de Maeterlinck e a poesia de Verlaine, em nossos dias, diferem da arte religiosa de Giotto e seus discípulos por terem acatado todos os tipos de simbolismo – o simbolismo dos antigos pastores e sonhadores, aquele simbolismo da beleza física que a Fra Angelico parecia algo malévolo, o simbolismo do dia e da noite, do verão e do inverno, da primavera e do outono, que foram parte tão importante de uma religião mais antiga do que o cristianismo; e por terem acolhido todo o Intelecto Divino – sua ira e sua piedade, suas horas de vigília e de sono, seu amor e sua luxúria – na substância da sua arte. Um Keats ou um Calvert são tão simbolistas quanto um Blake ou um Wagner; mas são simbolistas fragmentários, pois, enquanto evocam em suas pessoas e paisagens uma emoção infinita, uma emoção aprimorada, uma parte da Essência Divina, não colocam seus símbolos na grande procissão, como Blake o veria, “sob certa ordem, adequado[s] à sua energia imaginativa”. Se você pinta um quadro de uma mulher bonita e ilumina-lhe o rosto – como Rossetti fez com tantos deles – com amor infinito, um amor pleno, “os olhos de outrem não encontram nada que seja mortal quando encontram tal serenidade na luz dos olhos dela”, como dizia Michelangelo acerca de *Vittoria Colonna*; mas os nossos pensamentos desviam-se para coisas mortais e talvez perguntem: “Será que seu amado a deixou, ou está a caminho?” ou “Que infelicidade predestinada formou essa sombra em seus olhos?”. Se você pinta o mesmo rosto e coloca uma rosa alada ou uma rosa dourada em algum lugar perto dela, alguém irá pensar em suas irmãs imortais, Piedade e Ciúme, e em sua mãe, a Beleza Ancestral, e em

seus parentes nobres, as Ordens Sagradas, cujas espadas criam música contínua diante de seu rosto. O místico sistemático não é o maior dos artistas, porque sua imaginação é grande demais para ser limitada por um quadro ou por uma canção, e porque qualquer imperfeição em um espelho de perfeição, ou perfeição em um espelho de imperfeição, encanta a nossa fragilidade. Há, de fato, um místico sistemático em cada poeta ou pintor que, como Rossetti, se deleita com um simbolismo tradicional ou, como Wagner, se deleita com um simbolismo pessoal; e tais homens frequentemente caem em êxtase, ou sonham acordados. Seus pensamentos vagueiam da mulher que, ela própria, é o Amor, para suas irmãs e seus antepassados e, depois, para toda a grande procissão; e uma beleza tão majestosa move-se diante da mente de forma que eles se esquecem das coisas que se movem diante dos olhos. William Blake, o *chantecler* da nova aurora, escreveu: “Se o espectador pudesse penetrar uma dessas imagens da imaginação, aproximando-se delas na carruagem de fogo de seu pensamento contemplativo, se..., ele poderia se tornar amigo e companheiro de uma dessas imagens surpreendentes, que sempre lhe rogam que deixe as coisas mortais (como ele já deve saber); então, ele se levantaria da sepultura. Em seguida, encontraria o Senhor no ar; e assim ficaria feliz, repetindo: “O mundo da imaginação é o mundo da Eternidade. É o coração do Divino para onde iremos depois da morte do corpo físico. O mundo da imaginação é infinito e eterno, ao passo que o mundo da criação ou da vegetação é finito e temporal. Lá estão, naquele mundo eterno, as realidades eternas de tudo o que vemos refletido no espelho vegetal da Natureza”.

Cada visionário sabe que o olhar da mente logo reconhece um mundo extravagante e variável que a vontade não consegue moldar nem mudar, embora possa evocá-la e eliminá-la novamente. Fechei os olhos há um minuto e um grupo de pessoas vestindo mantos azuis passou por mim sob uma luz ofuscante e desapareceu, antes que eu tivesse visto mais do que pequenas rosas bordadas nas bainhas de suas vestes e galhos emaranhados de macieiras em flor um pouco adiante delas; reconheci uma dessas pessoas – um homem – pela barba quadrada, escura e cacheada. Sempre o vejo; e, certa noite, há um ano, fiz a ele algumas perguntas que ele respondeu mostrando-me flores e pedras preciosas,

cujo significado eu desconhecia, e ele parecia uma alma plena demais para qualquer conhecimento impossível de ser exprimido em símbolo ou metáfora.

Seriam ele e seus companheiros em mantos azuis, e seus iguais, “as realidades eternas” das quais somos o reflexo “no espelho vegetal da Natureza”, ou seriam apenas um sonho momentâneo? Responder a essa pergunta é tomar partido na única controvérsia em que vale a pena tomar partido, e a única controvérsia que jamais será resolvida. (“Symbolism in Painting”. In: *Essays and Introductions*, p. 146-151).

11. As essências e as coisas

No complexo ensaio “Symbolism in Poetry”, de 1900, Yeats concorda com Arthur Symons que as características do movimento que surgiu no fim do século XIX como “simbolismo” são encontradas em todo grande escritor criativo, em todas as épocas. Um dos pontos principais deste ensaio é que Yeats, como Wilde, acredita que as artes são uma só. Em uma de suas introduções, o poeta afirma seu desejo de ver as artes se aproximarem para “recuperar suas antigas associações, o artista pintando o que o poeta escreve, o músico colocando as palavras do poeta em simples melodias” (*Essays and Introductions*, IX). Por essa razão, o papel da escultura, da música e da pintura é tão relevante na crítica literária de Yeats.

No que consiste, afinal, o simbolismo na literatura? Tendo antes mostrado a distinção entre alegoria e símbolo, o ensaísta considera a diferença entre metáfora e símbolo, e estende suas reflexões para os conceitos de “símbolos que evocam emoções” e de “símbolos intelectuais”. Uma definição é muito difícil. Yeats recorre, novamente, à comparação entre a arte mimética – o espelho – e a arte da imaginação – o berilo. O espelho revela nossos rostos agitados ou os galhos balançando lá fora; o berilo revela cenas em seu âmago, projeta a luz, mostrando a vida de várias e misteriosas maneiras.

O simbolismo, conforme já se notou em nossos escritores contemporâneos, não teria qualquer valor se não fosse percebido, também, sob