

Simbolismo: a prevalência da estética sobre a ética

Symbolism: the prevalence of aesthetics over ethics

*Cleuzeni Santiago da Silva*¹

 <https://orcid.org/0009-0006-2539-6568>

*Gilson Penalva*²

 <https://orcid.org/0000-0003-1378-5989>

Resumo

O presente trabalho pretende compreender o Simbolismo como um movimento literário em que a estética se sobrepõe à ética. Busca, assim, analisar como na poesia simbolista há a prevalência dos aspectos estéticos sobre os éticos, considerando os princípios e as características desse movimento literário do final do século XIX e as dimensões do ético e do estético na filosofia e nas artes. Trata-se de um estudo de cunho bibliográfico, com breve discussão teórica acerca das noções de ética e estética à luz dos estudos filosóficos, especialmente os de Amelia Valcárcel (2005) e Benedito Nunes (1991); discussões acerca do Simbolismo a partir de estudos como os de Edmund Wilson (1967) e Tzvetan Todorov (2014) e análise de poemas dos escritores simbolistas Stéphane Mallarmé e Cruz e Souza. Os estudos acerca da ética e da estética nos dão uma noção do quanto elas, por serem construções humanas, são complexas e evidenciam as tensões histórico-filosóficas que marcaram/marcam as discussões em torno do sentido da Arte e da vida. No campo da Literatura, há sempre a sobreposição de uma sobre a outra. No entanto, o predomínio de uma nunca faz desaparecer completamente a outra, de modo que, o predomínio da estética sobre a ética no Simbolismo não significa a total ausência da dimensão ética em toda a literatura desse período.

Palavras-Chave: Literatura; Simbolismo; Ética; Estética.

Abstract

This work aims to understand Symbolism as a literary movement in which aesthetics overlaps ethics. It thus seeks to analyze how in symbolist poetry there is a prevalence of aesthetic aspects over ethical ones, considering the principles and characteristics of this literary movement from the end of the 19th century and the dimensions of the ethical and aesthetic in philosophy and the arts. This is a bibliographical study, with a brief theoretical discussion about the notions of ethics and aesthetics in the light of philosophical studies, especially those of Amelia Valcárcel (2005) and Benedito Nunes (1991); discussions about Symbolism based on studies such as those by Edmund

¹ Graduada em Letras pela Universidade Federal do Pará, Técnica em Assuntos Educacionais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, cleuzeni@unifesspa.edu.br

² Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, Professor da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, gilpena@unifesspa.edu.br

Wilson (1967) and Tzvetan Todorov (2014) and analysis of poems by symbolist writers Stéphane Mallarmé and Cruz e Souza. Studies on ethics and aesthetics give us an idea of how complex they, being human constructions, are and highlight the historical-philosophical tensions that marked/mark discussions around the meaning of Art and life. In the field of Literature, there is always an overlap of one over the other. However, the predominance of one never completely disappears the other, so the predominance of aesthetics over ethics in Symbolism does not mean the total absence of the ethical dimension in all literature of that period.

Keywords: Literature; Symbolism; Ethics; Aesthetics.

Introdução

Ética e estética são dois temas presentes nas reflexões filosóficas e literárias desde a Antiguidade. São duas perspectivas importantes que têm marcado a crítica e análise literárias de todos os tempos. Em cada momento, período literário, há a exaltação ou predomínio de uma e a negação da outra, de modo que há sempre uma tensão entre as dimensões ética e estética da arte. Em termos absolutos, diz-se que a ética se ocupa do bem e a estética, da beleza. Os termos ética e estética, quando usados em Literatura e colocados em contraste, servem para mostrar que “[...] existem duas tendências ao se analisar uma obra artística, seja ela qual for: ou se preza pelo seu lado estético (desinteressado e originalmente inútil) ou se preza pelo seu lado ético (útil, capaz de passar algum tipo de informação para quem o consome)” (Loyolla, 2014, p. 163).

Neste trabalho, buscar-se-á compreender o Simbolismo como um movimento literário em que a estética se sobrepôs à ética. No entanto, compreendendo, como diz Valcárcel (2005, p. 65), que “Há época em que o predomínio de uma obscurece a outra, mas nunca a faz desaparecer. Há momentos históricos mais fáceis de compreender à luz do impulso de uma delas”. O esteticismo é esse impulso que permite melhor compreender alguns movimentos artísticos do final do século XIX, como o Parnasianismo, o Impressionismo e o Simbolismo. Esses movimentos ocorreram quase que concomitantes e, em parte, no momento da chamada “Belle Époque” (1871-1914). Respeitadas suas peculiaridades de manifestações (na literatura, nas artes plásticas) e objetivos, tinham em comum o fato de serem reações contra a objetividade da realidade na arte e buscarem a subjetividade como forma de expressão artística. Assim, são características desses movimentos a atitude passiva, quase que puramente contemplativa perante a vida, a transitoriedade e um descompromisso com a realidade. É a arte pela arte, considerada um fim em si mesma. É nesse contexto artístico-cultural, especialmente o da França, que surge o Simbolismo.

Dimensões da Ética e da Estética

Como já dito, ética e estética estão presentes nas reflexões filosóficas desde os tempos antigos. A filósofa espanhola Amelia Valcárcel no livro *Ética contra Estética* (2005) analisa, explora as relações entre esses dois termos, percorrendo os marcos filosóficos que mostram convergências e divergências entre eles. Toma como ponto de partida para a análise a famosa afirmação de Ludwig Wittgenstein, “ética e estética são a mesma coisa” e examina como esses atributos se entrelaçam e se afastam, desde a antiga Grécia até o século XX. Sobre essa afirmação de Wittgenstein, Valcárcel (2005) faz uma série de reflexões, mas afirma que ela parece ter sido colocada acidentalmente na obra *Tractatus* desse autor, pois não está fundamentada, apenas colocada entre parênteses sem maiores explicações, despregada do resto, inexplicada, e, ainda mais, o autor nem mesmo fala sobre estética nessa obra. A partir da análise desses termos em determinadas situações, “na vida vivida”, a autora reconhece que ética e estética estão mescladas, que se entrelaçam, que têm pontos convergentes, como nesse fragmento: “[...] na vida, ética e estética estão de novo vinculadas” (Valcárcel, 2005, p. 29-30). Assim, no que é bem-feito está a união da ética e da estética. Reconhece que ética e estética se entrelaçam, podem estar vinculadas, mas não acredita que possam ser a mesma coisa. Desse modo, a autora recorre a outros pontos de vista, como os de Kant, Kierkegaard, Hegel, dentre outros. Kierkegaard, por exemplo, apresenta um ponto de vista oposto ao de Wittgenstein: “[...] ética e estética são pontos de vista e de vida absolutamente distintos e incompatíveis” (Valcárcel, 2005, p. 8).

Vale ressaltar que, para este trabalho, interessa as noções de ética e estética tomadas como ou transformadas em reflexão, em que são vistas, compreendidas como coisas distintas, separadas. Nessa compreensão, segundo Valcárcel (2005), para a ética está o bom, a justiça, e para a estética está o belo. “Em termos absolutos, [...] a ética sempre se vincula à ideia de justiça, que é uma ideia forte, enquanto o belo é livre, gracioso, pois não contém utilidade; o belo existe em demasia, por graça” (Valcárcel, 2005, p. 62).

Numa discussão sobre os poderes da ética e os poderes da estética, Valcárcel (2005) aponta que um dos poderes da ética é que ela produzirá sentido. Sendo assim, uma sentença de ética deverá ser irrestrita e universalmente válida. E acrescenta “[...] qualquer juízo que se apresente como juízo estético, mas se pretenda de cumprimento universal, é ético. E também a recíproca: qualquer juízo que se apresente como ético, mas não tenha essa pretensão de cumprimento universal, é estético” (Valcárcel, 2005, p. 66).

A ideia da estética associada ao belo advém de tempos remotos. Mas, segundo Nunes (1991, p. 10), foi no século XVIII que surgiu uma nova disciplina filosófica, com objetivo de estudar o Belo, chamada de Estética. Em princípio, o Belo é concebido como espiritual, mas dependente da sensibilidade para sua produção, apreensão. “Apreendendo-o, relacionamo-nos imediatamente com uma

determinada ordem de impressões, de sentimentos, de emoções, cujo efeito geral, o deleite, é plenamente satisfatório, no sentido de que se basta a si mesmo” (Nunes, 1991, p. 12). Assim, essa dimensão da estética, a beleza, é aberta ao espírito através da sensibilidade. A própria palavra “estética” deriva da palavra grega *aisthesis*, que “significa o que é sensível ou o que se relaciona com a sensibilidade” (Nunes, 1991, p. 12). Vê-se que a estética está relacionada a uma espécie de conhecimento proporcionado pela sensibilidade, confuso e diferente do conhecimento racional, que é dotado de clareza e que tende para a verdade. A estética corresponde a uma atitude contemplativa, de caráter desinteressado, descompromissado, que não visa ao conhecimento ou a fins práticos. Enquanto a ética ou um juízo ético, por suas dimensões de universalidade e responsabilidade, “[...] compromete a quem o enuncia, quer dizer, contém e traz consigo uma responsabilidade” (Valcárcel, 2005, p. 79).

De acordo com Nunes (1991), para Leon Tolstói, qualquer obra de arte surge da necessidade que o artista sente de transmitir aos outros os seus sentimentos e pensamentos. Produzida em atendimento a essa necessidade, a obra terá o poder de contagiar o contemplador, de modo que esse seja capaz de comunicar-se com aquilo que o artista sentiu ou pensou. A obra de arte é, nesse sentido, um meio de comunicação entre consciências.

A obra de arte verdadeira suprime na consciência daquele que recebeu a sua impressão, a distância que o separa do artista e dos outros homens que sentem como ele. É nessa supressão do seu isolamento, nessa união íntima do artista com os outros homens, que está a força atrativa e a qualidade da arte (Tolstói, 1898 apud Nunes, 1991, p. 85).

Para Tolstói, a verdadeira missão da arte é ética e espiritual. E ela só a cumpre quando consegue, pelo contágio entre consciências que estabelece, fazer com que os indivíduos se reconheçam como membros da humanidade e, assim, fortalecer a união entre eles, contribuindo para a fraternidade universal. As obras de arte, nessa dimensão ética e espiritual, têm fins universais, que visam à coletividade, à sementeira do bem e da fraternidade. Elas “[...] propagam a fraternidade, o altruísmo, a abnegação, inspiram alegria, confiança, amor e ternura” (Nunes, 1991, p. 85).

O esteticismo, que pode ser traduzido como opção oposta à de Tolstói, “[...] é a afirmação da superioridade dos valores estéticos e do caráter excepcional e auto-suficiente da Arte” (Nunes, 1991, p. 86). Devido a seu caráter de autossuficiência, a arte não tem relação direta com a vida ética e social do homem. Para Nietzsche, segundo Nunes (1991), os valores estéticos são superiores aos demais, pois através deles, na arte, o homem pode manifestar sua vontade de poder, reestabelecer seu contato com os instintos agressivos reprimidos pela educação moral e, assim, criar um sentido para a existência, mesmo que para isso se afaste da realidade. O esteticismo atinge seu auge com o Impressionismo.

O esteticismo atinge o pináculo de seu desenvolvimento na era impressionista. Seus critérios característicos, a atitude passiva, puramente contemplativa perante a vida, a transitoriedade e a qualidade descomprometida da experiência, o sensualismo

hedonista são agora os padrões pelos quais a arte, de modo geral, é julgada. A obra de arte é não só considerada um fim em si mesma, não só um jogo auto-suficiente, cujo fascínio é suscetível de ser destruído por um propósito extrínseco, extra-estético [...] (Hauser, 1995, p. 909).

Os estudos da Arte, que envolvem essas dimensões da ética e da estética, nos dão uma noção do quanto elas, por serem construções, reflexões humanas, são complexas. Esses estudos evidenciam as tensões histórico-filosóficas que marcaram/marcam as discussões em torno do sentido da Arte e, de uma maneira ampla, da vida. Ética e estética, ambas têm suas pretensões, querem determinar ou definir condutas e mentalidades. De forma resumida, mas sem nenhuma pretensão de fechamento ou conclusão da discussão apresentada, nas palavras de Nunes (1991, p. 87), “Éticamente não nos afirmamos pelo que temos de particular. Nossa liberdade é um compromisso com a liberdade de todos e com o destino comum da humanidade. Esteticamente, o homem se afirma como indivíduo, com o direito à livre expressão de si mesmo”. Assim, ao falar dos estágios da personalidade, Nunes (1991) destaca:

No estágio estético o indivíduo joga com a sua personalidade e, de experiência em experiência, de paixão em paixão, vive para o finito. No estágio ético, a personalidade, não podendo continuar indiferente ao seu destino, que é parte do destino dos outros, liga-se, pelo compromisso moral ao mundo e aos homens (Nunes, 1991, p. 87).

No estágio estético, as relações com o mundo e com os outros oscilam ao sabor das paixões e dos sentimentos momentâneos, das impressões recriadas pela memória, sem nada encontrar de definitivo (Nunes, 1991). A concepção de “poesia pura” ganha força nos movimentos literários do final do século XIX e representa, segundo Hauser (1995, p. 927), “[...] a mais pura e intransigente forma de esteticismo e expressa a ideia básica de que é inteiramente possível um mundo estético independente da realidade comum, prática e racional, um microcosmo estético autônomo, auto-suficiente, girando em torno do próprio eixo”. É nesse contexto, sob forte influência do esteticismo, que surge e se desenvolve o Simbolismo.

O Simbolismo

O Simbolismo é um movimento literário que surgiu na França no final do século XIX, quase que concomitante a outros movimentos, como o Parnasianismo e o Impressionismo, que se caracterizam principalmente por serem movimentos de reação contra a objetividade na literatura e a favor da subjetividade. Essa é uma visão que surge na literatura a partir dos românticos, podendo, então, esses movimentos serem considerados novas formas de romantismo. Conforme Edmund Wilson, o simbolismo tem raízes, origem, precursores no Romantismo, mas “não é mera degenerescência ou prolongamento do Romantismo” (Wilson, 1967, p. 9).

Resumidamente e de acordo com Wilson (1967), o Romantismo foi uma revolução do indivíduo. Surgiu contrário aos ideais do Classicismo - que tinha preocupação com a sociedade em conjunto e com

a objetividade - e em defesa dos direitos do indivíduo contra as pretensões da sociedade em conjunto. É, nesse sentido, uma reação contra as ideias científicas ou mecanicistas originadas das descobertas científicas da época. Essas ideias levaram os poetas, à semelhança dos astrônomos e dos matemáticos, “[...] a encarar o universo com uma máquina obediente às leis da Lógica e susceptível de explicação racional [...]” (Wilson, 1967, p. 10). Para os românticos, o universo não era uma máquina, não era regido de forma mecânica, mas algo mais misterioso e menos racional. A sensibilidade individual ou a vontade individual, o mistério, o conflito e a confusão definem os românticos. Com eles, “A arena da Literatura transferiu-se do universo concebido como máquina, da sociedade concebida como organização, para a alma individual” (Wilson, 1967, p. 11). É essencialmente esse aspecto da revolução do indivíduo, da valorização da sensibilidade ou vontade individual, da arte enquanto experiência individual, especialmente da alma do poeta, que será retomado pelos simbolistas.

O Simbolismo é, então, esse movimento que tem raízes no Romantismo, que resgata um pouco do espírito romântico, e que surge como reação ao Naturalismo. O Naturalismo, influenciado pelos novos progressos e ideias mecanicistas da ciência, especialmente da Biologia com a Teoria da Evolução, que reduziu o Homem ao aspecto de um animal, produto acidental da hereditariedade e do meio ambiente, se estabeleceu como uma reação contra o individualismo, a sentimentalidade e a imprecisão do Romantismo e visava novamente à objetividade e severidade do Classicismo (Wilson, 1967). A arte naturalista é, então, impessoal, objetiva, insiste na precisão da linguagem, na economia da forma e é marcada pelo espírito crítico da época. Ela é, segundo Hauser (1995), em parte burguesa, em parte socialista, mas, no todo, antirromântica. O Simbolismo como reação a esses ideais de impessoalidade e objetividade é a segunda reação, “a contraparte da reação romântica” (Wilson, 1967, p. 15), “uma segunda cheia da mesma maré” (Wilson, 1967, p. 9). Os simbolistas reagem ao objetivismo e à técnica mecânica do Naturalismo por considerarem que esses tolham a imaginação do poeta, se demonstrando inadequados para expressar o que ele sentia.

Um movimento literário que sucede um outro movimento é sempre uma reação a esse. No entanto, cabe aqui uma ressalva importante, feita por Wilson (1967), de que um movimento literário não é de tudo suplantado por outro, mas prospera à sombra. Assim, o Romantismo foi levado mais adiante por alguns autores românticos e esses se tornaram os primeiros precursores do Simbolismo. É o caso de Gérard de Nerval e Edgar Allan Poe. O primeiro, segundo Wilson (1967, p. 16), “sofria acessos de insânia e, em parte por causa disso, sem dúvida, confundia habitualmente suas próprias fantasias e sentimentos com a realidade exterior”. A confusão entre o imaginário e o real será uma característica marcante do Simbolismo. Mais importante para o Simbolismo foi Edgar Allan Poe, que descoberto e “publicado” por Baudelaire, exerceu significativa influência sobre a literatura francesa. Poe, ao corrigir a frouxidão e desbastar a extravagância românticas, buscava efeitos ultrarromânticos e progredia na direção do Simbolismo (Wilson, 1967). Um dos principais objetivos do Simbolismo, que é a tentativa de aproximar-se da indefinição da música, advém da influência de Poe.

Recebendo influências do Romantismo e sendo a segunda reação à literatura clássico-científica, o Simbolismo se caracteriza, então, por uma confusão entre as percepções dos diferentes sentidos; por ser uma tentativa de aproximar os efeitos da poesia aos efeitos da música (para os simbolistas o som é mais importante do que o sentido das palavras); por uma confusão entre o imaginário e o real, entre as nossas sensações e fantasias e o que efetivamente fazemos e vemos; por utilizar símbolos arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas ideias ou para disfarça-las; pelo mistério, pela fruição, pela sugestão, evocação de objetos, pela insinuação de coisas, em vez de formulá-las ostensivamente, propondo que o leitor tenha que adivinhar pouco a pouco. Caracteriza-se ainda pelo uso ou mistura de metáforas separadas de seu substrato; pela fuga da realidade, alienação social, pelo místico, pelo transcendental, onírico. É a arte pela arte, pela fantasia. O Estético se sobrepõe ao Ético.

O dever dos simbolistas é com a própria personalidade, não com a sociedade. O Simbolismo é, portanto, um movimento literário marcado mais pela estética do que pela ética, uma vez que um traço marcante da estética é ser pessoal, não ter preocupação de caráter universal, coletivo, não ter compromisso com a justiça, com as causas sociais, coletivas. De modo geral, no Simbolismo, não há preocupação com a realidade, porque há fuga da realidade; não há preocupação em estabelecer a verdade dos fatos, das coisas, uma vez que prima pela sugestão, pela imprecisão, pela insinuação das coisas, pela subjetividade seja de quem produz, escreve, seja do receptor, do leitor. A literatura simbolista é uma experiência pessoal, individual tanto para o poeta quanto para o leitor. É, portanto, uma experiência estética. Nas palavras de Wilson,

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 do Romantismo: na verdade, o simbolismo acabou, muitas vezes, fazendo da poesia assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incomunicável ao leitor. A sutileza e dificuldade peculiares do Simbolismo são indicadas pelo próprio nome deste (Wilson, 1967, p. 21).

Essa impossibilidade de comunicar, de expressar algo que seja universal, possivelmente advenha de um dos pressupostos simbolistas de que toda sensação ou percepção que temos, a cada momento de consciência, é diferente de todas as outras. Assim, é impossível ao poeta simbolista expressar, comunicar suas sensações por meio da linguagem convencional e universal da literatura.

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 lançar mão de símbolos: o que é tão especial, tão fugidio 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 ao leitor (Wilson, 1967, p. 22).

Nesse sentido, a literatura simbolista é uma forma de expressão que não tem a necessidade de transmissão de conhecimentos, não tem a pretensão de ser universal, pois simboliza, sugere coisas momentâneas, experiências individuais, finitas. Uma das exigências da poesia simbolista, segundo Todorov (2014, p. 104), é que “devia-se simbolizar, mais que significar. [...] Além disso, a simbolização não deveria ter um objeto preciso: é nisso que o símbolo se torna, justamente, superior à alegoria”. Assim, a evocação simbólica é característica marcante do Simbolismo. Para Todorov (2014, p. 93), ela “[...] se produz somente na consciência de quem fala e de quem ouviu”. Por essa razão, a evocação simbólica não possui um grau de precisão, sendo inútil tentar determiná-la ao máximo.

Como uma das características principais do Simbolismo é a tentativa de aproximação dos efeitos da poesia aos da música, faz uso bastante acentuado de figuras de linguagem ligadas ao som, como a aliteração e a assonância, e outros recursos como a métrica e a rima.

Resumidamente, nas palavras de Wilson (1967, p. 22), “[...] o Simbolismo pode ser definido como uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de ideias, representada por uma miscelânea de metáforas – de comunicar percepções únicas e pessoais”.

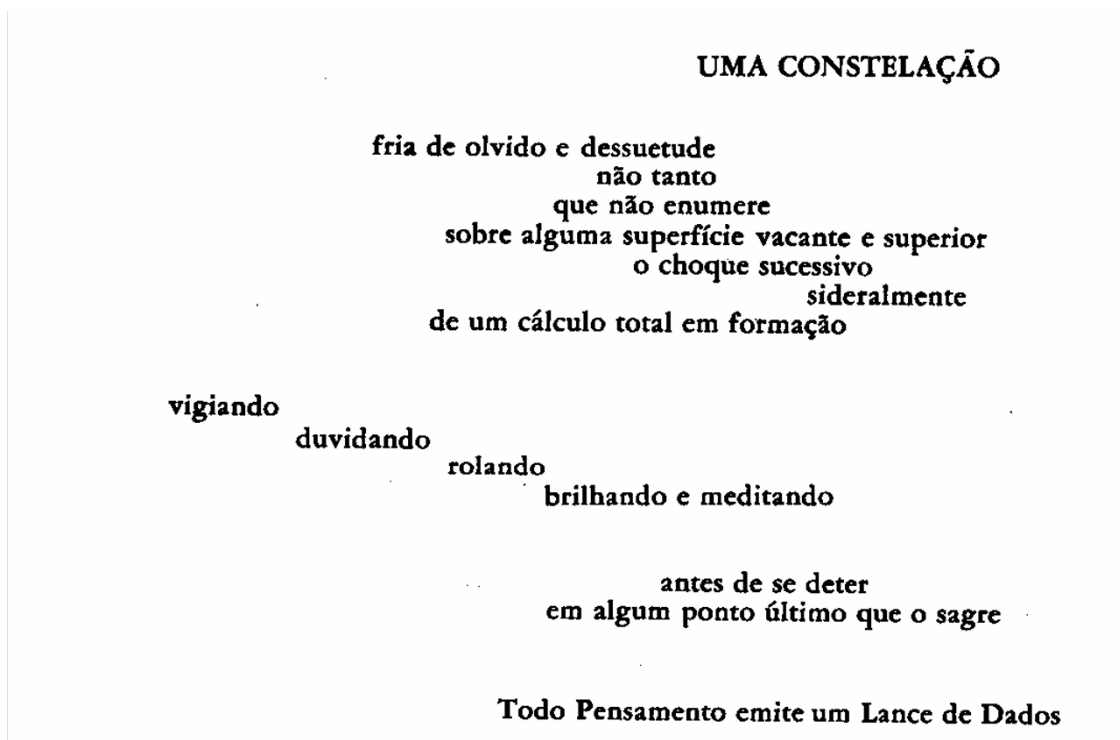
Análise de poemas de Stéphane Mallarmé e de Cruz e Souza

A poesia simbolista deve simbolizar mais que significar (Todorov, 2014). Deve sugerir ao invés de nomear. Deve deixar que o leitor adivinhe pouco a pouco. E, em alguns casos, ela se torna inacessível, uma vez que o leitor não compartilha da mesma atmosfera, não tem a cumplicidade que deve suplementar os sentidos que faltam (Todorov, 2014). Diante disso e de outros aspectos apontados da arte simbolista, a análise aqui proposta não tem a pretensão de estabelecer ou encontrar “os sentidos” dos poemas analisados, mas de ilustrar, destacar, em parte, alguns aspectos, características desse movimento literário do final do século XIX, especialmente aqueles que possibilitam dizer que ele foi um movimento marcado pela prevalência da dimensão estética da literatura sobre a dimensão ética. Somente como uma possibilidade, como impressão, se arrisca algumas leituras, “compreensões”, acerca dos poemas. Os poemas analisados são de Stéphane Mallarmé, poeta do simbolismo francês, e de Cruz e Souza, poeta do simbolismo brasileiro.

A biografia de Stéphane Mallarmé dá conta de que ele foi, como a grande maioria dos poetas simbolistas, influenciado por Baudelaire. Recebeu influência também de Edgar Allan Poe, poeta romântico que também influenciou Baudelaire. De uma maneira bem genérica, pode-se dizer que a poesia de Mallarmé representa um esforço de esgotar as formas poéticas tradicionais ao ponto de se estabelecer uma nova estrutura poética, independente do legado tradicional. O autor teria conseguido chegar a essa nova estrutura mais para o final de sua vida, especialmente no poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, quando investiu bastante no uso de uma sintaxe que viria a ser denominada de “sintaxe gráfico-visual”, que muito influenciou as vanguardas literárias do século XX (Fenske, 2021).

Mallarmé, vislumbrando um mundo onde a arte é capaz de transcender as fronteiras do pensamento racional, utiliza nesse poema uma linguagem que se desfaz em fragmentos de significados, segundo algumas análises, “como estrelas dispersas no firmamento, desafiando o leitor a decifrar seus enigmas”; é o que Haroldo de Campos (1991, p. 121) chama de “poema constelar”. Com essa obra, Mallarmé “[...] lança os dados de uma nova arte” (Campos, A., 1991, p. 24). A seguir, apresenta-se apenas um fragmento dessa obra, no formato de imagem, para manter sua disposição na folha, como ilustração da forma de escrita que o poeta conseguiu chegar na fase final de sua carreira.

Figura 1: Fragmento do poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”.



Captura de tela: Cleuzeni Santiago

Fonte: Campos, H., 1991.

Os temas, em Mallarmé, segundo Augusto de Campos (1991), giram quase sempre em torno da própria poesia e do poeta. Como o poeta nega o mundo, quer se refugiar dele, faz do poema uma forma de expressão ou, no melhor sentido, de sugestão do próprio fazer poético ou de si mesmo. É a prevalência do estágio estético sobre o ético, no qual, o homem se afirma como indivíduo, com o direito à livre expressão de si mesmo, conforme Nunes (1991). Seria, possivelmente, a concretização da ideia básica expressa pelo esteticismo de que “[...] é inteiramente possível um mundo estético independente da realidade comum, prática e racional, um microcosmo estético autônomo, auto-suficiente, girando em torno do próprio eixo” (Hauser, 1995, p. 927). O poema “Brinde” sugere, como uma das leituras possíveis, essa temática “[...] do poeta-navegante, desafiando o abismo dos elementos, entre o fácil

naufrágio e a frágil sobrevivência, na tentativa quase suicida de lançar os dados do poema entre o acaso e a nada” (Campos, A.,1991, p. 28).

Brinde

Nada, esta espuma, virgem verso
A não designar mais que a copa;
Ao longe se afoga uma tropa
De sereias vária ao inverso.

Navegamos, ó meus fraternos
Amigos, eu já sobre a popa
Vós a proa em pompa que topa
A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto
Sem medo ao jogo do mar alto,
Para erguer, de pé, este brinde

Solitude, recife, estrela
A não importa o que há no fim de
Um branco afã de nossa vela.
(Mallarmé. Tradução de Augusto de Campos, 1991, p. 33)

Esse é um poema que ainda mantém o rigor da forma parnasiano-simbolista, o soneto, poema de quatro estrofes (dois quartetos e dois tercetos), com rimas soantes completas (ex.: verso/inverso; arauto/alto) e soantes diminutas, cujo efeito sonoro é quase o mesmo de uma rima completa (ex.: popa/topa; estrela/vela), métrica, ritmo e uso de metáforas. Nele, uma possível leitura é a de que o eu-lírico, o poeta, fala aos “amigos” poetas sobre o ato de se lançar ao mar, de navegar no fazer poético, sem quase nada dizer sobre esse fazer, apenas sugerindo por meio de metáforas que possibilitam ao leitor fazer a associação entre elementos do mar com elementos do fazer poético (ex.: espuma do mar/espuma do contato da caneta com o papel; o branco do pano da vela do barco/branco da folha de papel). O branco da vela e do papel são imagens que sugerem o vazio e podem simbolizar tanto a ideia de esterilidade, de crise criativa do poeta quanto sugerir uma indagação sobre a morte. A ideia do vazio e, talvez, de indeterminação de sentido, também é sugerida pelo uso dos termos “Nada” e “virgem verso”. Aliás, a palavra “Nada” é chave de toda poesia de Mallarmé. Essas são, no entanto, possíveis leituras, pois, como um poema tipicamente simbolista, ele apenas cria no leitor uma sugestão em vez de uma lógica de compreensão. Como diz Püschel (2008), a poesia de Mallarmé não é referencial, não comunica, é “autocentrada e fechada em si mesma”.

A arte pura de Mallarmé foge, portanto, do real, do referencial e do circunstancial, aos quais chama de anedóticos. Sua técnica é a de um jogo de puras relações de palavras. Seu verso não tende à comunicação, ao informacional, mas o que o afasta de toda tradição é a radicalização de seus processos. Se a poesia sempre tendeu ao não referencial, ele generaliza este princípio e seus textos mais importantes são construídos com o intento de não se fazerem claros, não porque Mallarmé seja incapaz

de ser transitivo ou comunicativo, mas porque a sua crença poética dá-se em torno da obra autocentrada e fechada em si mesma, como se esta fosse uma coisa-em-si, um todo (Püschel, 2008, p. 95).

O mar é um símbolo ou uma metáfora presente em mais de um poema de Mallarmé e que parece possibilitar essa associação com o fazer poético. No poema “Brisa Marinha”, parece haver também essa possibilidade, essa sugestão, simbolização, como se pode ver no fragmento abaixo.

[...]
Nada, nem os jardins dentro do olhar suspensos,
Impede o coração de submergir no mar
Ó noites! nem a luz deserta a iluminar
Este papel vazio com seu branco anseio,
[...]
(Mallarmé. Tradução de Augusto de Campos, 1991, p. 45.)

João Cruz e Sousa é considerado o lançador do Simbolismo no Brasil, com a publicação de suas obras *Missal e Broquéis* em 1893, e é considerado um dos três maiores simbolistas do mundo, ao lado de Mallarmé e de Stefan George, segundo alguns estudiosos da literatura. Apesar de ter uma boa apresentação física, ser um homem culto e elogiado por seus mestres, ele sofreu muito preconceito das pessoas da época, devido ser negro e filho de negros alforriados, conforme consta na maioria de suas biografias. Além de ter sofrido em razão do preconceito, também sofreu muito devido a doença, tuberculose, que o matou e a toda sua família. Sua obra, então, é marcada por esse sofrimento, onde transparece a melancolia e a revolta, no entanto, com versos magicamente ricos e sonoros, pois, como bom simbolista que foi, sua obra será também marcada pela musicalidade. No poema “Violões que choram”, por exemplo, é abundante o uso de recursos sonoros tais como a aliteração, a métrica e a rima. Dele, apresenta-se, a seguir, um fragmento.

Violões que choram

Ah! plangentes violões dormentes, mornos,
Soluços ao luar, choros ao vento...
Tristes perfis, os mais vagos contornos,
Bocas murmurejantes de lamento.

Noites de além, remotas, que eu recordo,
Noites da solidão, noites remotas
Que nos azuis da fantasia bordo,
Vou constelando de visões ignotas.

Sutis palpitações à luz da lua.
Anseio dos momentos mais saudosos,
Quando lá choram na deserta rua
As cordas vivas dos violões chorosos.

Quando os sons dos violões vão soluçando,
Quando os sons dos violões nas cordas gemem,

E vão dilacerando e deliciando,
Rasgando as almas que nas sombras tremem.

Harmonias que pungem, que laceram,
Dedos nervosos e ágeis que percorrem
Cordas e um mundo de dolências geram,
Gemidos, prantos, que no espaço morrem...

E sons soturnos, suspiradas mágoas,
Mágoas amargas e melancolias,
No sussurro monótono das águas,
Noturnamente, entre remagens frias.

Vozes veladas, veludosas vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.

Tudo nas cordas dos violões ecoa
E vibra e se contorce no ar, convulso...
Tudo na noite, tudo clama e voa
Sob a febril agitação de um pulso.

Que esses violões nevoentos e tristonhos
São ilhas de degredo atroz, funéreo,
Para onde vão, fatigadas no sonho,
Almas que se abismaram no mistério.
(Cruz e Sousa. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biografia/joao-cruz-sousa.htm>. Acesso em: 16 ago. 2024)

Dentre as características simbolistas, a musicalidade destaca-se nesse poema em que, como dito, diferentes recursos sonoros foram empregados: aliteração (por exemplo, a repetição dos fonemas consonantais “v”, “l”, “s”), métrica, rimas. Cruz e Sousa sugere através do poema a sonoridade do violão. Seria uma simulação do som do violão, ou melhor, uma expressão, por meio do poema, da percepção do poeta sobre a sonoridade do violão ou da execução de um gênero musical, o Choro. Além dos recursos de sonoridade já mencionados, no poema, é possível verificar o uso de termos do universo musical, a começar pela palavra “violões”, que aparece no título e várias vezes ao longo do poema. Outras palavras, que fazem parte do léxico musical, são encontradas no poema, como: cordas, sons, harmonias, vozes, vibra, pulso... Além dessas, outras, como a palavra “choro”, por exemplo, podem ser incluídas nesse repertório de léxico musical devido, segundo Juliano Conceição (2021), ao significado musical que representam. Assim, “choros” pode ser relacionado ao gênero musical “Choro”, especialmente considerando que o violão é um dos instrumentos utilizados para execução desse gênero. Ademais, conforme Conceição (2021), o poema data do final do século XIX, quando esse gênero musical estava em voga. Acrescenta-se, ainda, o fato de a palavra “choro” e suas variações “chorosos”, “soluçando”, “gemem” estarem próximas à palavra “violões”. Pode-se dizer, assim, que esse jogo criado pelo poeta com essas palavras possibilita ao leitor, por meio da associação dessas palavras e dos recursos sonoros utilizados, perceber a sonoridade do violão sugerida pelo poeta. Há ainda, relacionados ao

aspecto da musicalidade do poema, segundo Conceição (2021, p. 10-11), “[...] vários exemplos que fazem referência a aspectos musicais, como: violões soluçando, no sentido de ritmo; cordas gemem, no sentido de execução instrumental; dilacerando, no sentido de dividir em pedaços, no aspecto musical – compassos”, dentre outros. Essa pode ser, então, uma das leituras possíveis. No entanto, pode ser que outras leituras sejam possíveis, por exemplo, se a percepção do leitor se concentrar no uso de outros termos ligados ao universo do sofrimento, da morte. Muito embora a maioria desses termos também pode ser associada ao gênero musical “Choro”, com por exemplo, “plangentes”, “tristes” e “lamento”.

Outro aspecto que também chama a atenção no poema e que também é característica do Simbolismo é a alusão ao mistério, ao universo onírico, ao fantasioso, como se pode ser nestes versos: “Para onde vão, fatigadas no sonho,/Almas que se abismaram no mistério”. A própria alusão à noite, através do uso de vários termos, metáforas como “Noites de além”, “Noites da solidão”, “noites remotas”, “noturnamente”, pode reforçar esse universo onírico, misterioso.

Pode-se, portanto, dizer que o poema “Violões que choram” apresenta várias características do Simbolismo, como: a musicalidade; a evocação; a sugestão; o mistério; o onírico; o uso de figuras de linguagem, como a repetição, a metáfora e a sinestesia; subjetivismo, configurado pelo uso de expressões vagas, nebulosas e até misteriosas. Tudo isso enfatizando a intuição e a imaginação. Pode-se dizer ainda que o poema apresenta um tema subjetivo, de caráter individualista, que não tem a haver ou não tem compromisso com as questões sociais da época, como as abordadas pelo Realismo e pelo Naturalismo. O poema não objetiva a ensinamentos, a transmitir conhecimento de caráter universal, válido para todos, mas que se basta a si mesmo. Quase tudo gira em torno da tentativa de aproximar os efeitos da poesia aos efeitos da música e, nesse intento, o som é mais importante do que o sentido das palavras. Pode ser, então, caracterizado como um exemplo da poesia, da arte simbolista, em que a dimensão estética prevalece sobre a dimensão ética. Com a sua leitura, possivelmente, o efeito esperado é o deleite, a satisfação que o objeto estético pode provocar.

Considerações Finais

Os estudos acerca da ética e da estética demonstram o quanto elas, por serem construções, reflexões humanas, são complexas e evidenciam as tensões histórico-filosóficas que marcaram/marcam as discussões em torno do sentido da Arte e da vida. Diante disso, considera-se que o ideal seria haver um equilíbrio entre as duas, especialmente no campo da literatura. Mas, em geral, o que há é a sobreposição de uma sobre a outra. No entanto, há que considerar, como já dito por Valcárcel (2005), que o predomínio de uma nunca faz desaparecer completamente a outra. De modo que, o predomínio da estética sobre a ética no Simbolismo não significa a total ausência da dimensão ética em toda a literatura desse período. Há autores, como Charles Baudelaire, considerado um romântico tardio (Wilson, 1967) e um dos fundadores do Simbolismo francês, que, em sua obra, é possível perceber a dimensão ética,

especialmente considerando o aspecto de que sua poesia produz sentido, porque não está de tudo desvinculada da realidade. Em poemas de Cruz e Sousa, que foi um poeta fortemente influenciado por Baudelaire, também é possível perceber aspectos relacionados à dimensão ética. Isso, possivelmente, se deva, além da influência do poeta francês, ao fato de que Cruz e Sousa teve uma vida muito sofrida, tendo que combater a escravidão e o preconceito racial. Seu poema “Livre” é um exemplo desse combate e da presença da dimensão ética em sua obra. Em sua biografia, consta ainda que ele escrevia crônicas abolicionistas para jornais e participava de campanhas em favor da causa negra.

Assim, o que o estudo e análises realizados neste trabalho quiseram mostrar é que o movimento simbolista é marcado mais pela dimensão estética do que pela dimensão ética da arte. Isso porque os simbolistas, no desejo de fuga da realidade, racionalizada, mecanizada, objetivada, estão mais comprometidos com a própria personalidade do que com a sociedade em seu conjunto. Uma dimensão da estética é ser pessoal, não ter preocupação de caráter universal, coletivo, não ter compromisso com a justiça, com as causas sociais, coletivas. De modo geral, no Simbolismo, não há preocupação com a realidade, porque há fuga da realidade; não há preocupação em estabelecer a verdade dos fatos, das coisas, uma vez que prevalece a sugestão, a imprecisão, a insinuação das coisas, a subjetividade, seja de quem escreve, seja de quem lê. A literatura simbolista é, portanto, uma experiência pessoal, individual tanto para o poeta quanto para o leitor. É uma experiência estética.

Referências

CAMPOS, Augusto de. Mallarmargem. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 17-78.

CAMPOS, Augusto de. Um relance de dados. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 115-173.

CONCEIÇÃO, Juliano Cássio da Silva. Interfaces entre Música e Literatura: uma análise do poema Violões que choram, de Cruz e Souza. GTE 08 – Educação Musical e Pesquisa (Auto)biográfica. Comunicação. In: XXV Congresso Nacional da ABEM. 16 a 26 de novembro de 2021. **Anais**. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/1119/public/1119-3992-1-PB.pdf. Acesso em: 26 ago. 2024.

ESCOLA, Brasil. João Cruz e Sousa. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biografia/joao-cruz-sousa.htm>. Acesso em: 16 ago. 2024.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). **Stéphane Mallarmé - o poeta e seu tempo**. Templo Cultural Delfos, julho 2021. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2014/08/stephane-mallarme.html>. Acesso em: 25 ago. 2024.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LOYOLLA, Dirlenvalder do N. **Bagatelas e Marginalia**: cultura intelectual e revide ao Poder nas crônicas de Lima Barreto. Brasília: UNB, 2014. (Tese de Doutorado)

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 1991.

PÜSCHEL, Raul de Souza. Mallarmé: a poesia sob o signo do estilçamento. **Itinerários**, Araraquara, n. 26, p. 81-97, 2008. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/1170/950/3162>. Acesso em: 25 ago. 2024.

TODOROV, Tzvetan. Indeterminações do sentido?. In: TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e interpretação**. São Paulo: Editora UNESP, 2014, p. 93-107.

WILSON, Edmund. O Simbolismo. In: WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 9-24.

VALCÁRCEL, Amelia. **Ética contra estética**. Tradução e notas adicionais de Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2005. (“Coleção Estudos”).



Este artigo está disponível em acesso aberto sob a Licença Creative Commons Attribution, permitindo uso ilimitado, distribuição e reprodução em qualquer formato, desde que a obra original seja devidamente creditada.