

# INTRODUÇÃO AO ESTUDO DO SIMBOLISMO

Wilson Martins

Universidade do Paraná

O simbolismo é, como estado de espírito, e antes de mais nada, uma reação contra o positivismo do século 19. “Doutrina aristocrática”, como a chamou Bernard Fay (1), não o foi apenas no sentido social da expressão que esse escritor parece ter tido em vista; foi também “aristocrática” na medida em que o salão se opõe ao laboratório, em que o “artista” se distingue do “burguez”, em que o vago se diferencia do concreto, em que a sugestão difere da descrição, em que o “diferente” é distinto do banal, em que o laborioso é antagônico do simples, em que o mistério se distancia da vulgar realidade quotidiana, em que Emile Zola é o avesso de Stéphane Mallarmé. Mais do que anti-parnasianos, os simbolistas foram anti-realistas e só foram anti-parnasianos por serem anti-realistas. E eram também anti-clássicos, tanto quanto o espírito positivo do século 19 refletia, contra o estado de espírito romântico, alguns ideais seiscentistas: a clareza crua, as medidas retilíneas, a lógica implacável, o racionalismo. Reagindo contra esse classicismo do século 19 que foi o espírito positivo, o simbolismo se apresenta assim como um novo romantismo, repetindo mentalmente, se não esteticamente, todas as suas tomadas de posição fundamentais. Era, do ponto-de-vista histórico, um passo para traz, e os jornalistas da época bem o sentiram, segundo o testemunho de Kenneth Cornell: “Universal condemnation of the obscurity, of the desire to be isolated from the crowd, and especially of the diction and syntax are followed by the suggestion that school of the Decadents

---

1) *Panorama de la Littérature Française Contemporaine* — Aux éditions du Sagittaire — Paris, 1925 — pg. 12.

is on the road to insanity. Even Sutter Laumann, whose article in *La Justice* is noteworthy in that it is not sarcastic, questions whether the new school can really innovate, since the poets are turning their backs on reality and making an alien realm of modern life” (2).

“An alien realm of modern life...” Essa vida moderna de que Emile Zola, justamente, o “Buffon du XIXe. siècle” (Sara Oquendo), era um dos intérpretes mais entusiastas e mais típicos. Recordem-se as expressões com que abria a sua famosa carta ao Presidente da República, por ocasião do processo Dreyfus. Recordem-se alguns trechos de sua crítica artística: “Seulement, voici ce qu’il arrive en nos temps d’analyse psychologique et physiologique. Le vent est à la science; nous sommes poussés, malgré nous, vers l’étude exacte des faits et des choses. Aussi, toutes les fortes individualités qui se révèlent, s’affirment-elles dans le sens de la vérité. Le mouvement de l’époque est certainement réaliste, ou plutôt positiviste. Je suis donc forcé d’admirer des hommes qui paraissent avoir quelque parenté entre eux, la parenté de l’heure à laquelle ils vivent” (3). Essa sincronia com um momento de que os Claude Bernard e os Darwin eram os sumos-sacerdotes, não excluía, de resto, em Zola, o reconhecimento do que a obra-de-arte deve à personalidade do artista, e que deve tanto mais quanto mais forte for essa personalidade: “Une oeuvre d’art est un coin de la création vu à travers un tempérament”. Mas o temperamento individual não poderia deixar de estar condicionado pelas circunstâncias ambientes: “je donne aussi une importance considérable au milieu”, dizia êle nas primeiras páginas do seu *Le Roman Expérimental*. E, como se temesse algum mal-entendido: “J’en suis donc arrivé à ce point: le roman expérimental est une conséquence de l’évolution scientifique du siècle; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s’appuie sur la chimie et la physique; il substitue à l’étude de l’homme abstrait, de l’homme métaphysique, l’étude de l’homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu;

2) Cf. *The Symbolist Movement* — New Haven: Yale University Press, 1951 — pg. 57.

3) *Mes Haines* — *Causeries littéraires et artistiques* — Bibliothèque Charpentier — Eugène Fasquelle, éditeur — Paris, 1907 — pg 300.

il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge scholastique et de théologie” (4).

A segunda metade do século 19 — apesar da “ilha” representada, em certo instante, pelo movimento simbolista — é inteiramente devotada ao espírito positivo, aos resultados concretos de laboratório, à experimentação: “Puisque la médecine, qui était un art, devient une science, pergunta-se ainda Emile Zola, pourquoi la littérature elle même ne deviendrait-elle pas une science, grâce à la méthode expérimentale?” É sabido, e não precisarei insistir sobre isso, que Zola teve na **Introduction à l'étude de la médecine expérimentale** a revelação do seu “método”, estabelecido por Claude Bernard “avec une force et une clarté merveilleses”. É nesse meio “realista” e “positivo” que Emile Zola forma, efetivamente, a sua mentalidade: nos escritórios de Hachette, êle entra em contacto com Taine, com Prévost-Paradol, com Flaubert, e a sua própria vida vai se passar, daí em diante, entre homens que consideravam a pesquisa científica no seu sentido moderno como a mais alta, a mais nobre atividade do espírito humano. “Je me reconnais comme l'humble disciple de M. Taine”, diria Zola em outra ocasião, ainda que o próprio Taine se mostrasse pouco disposto a reconhecer um discípulo nesse “parvenu” das idéias científicas.

Mas Taine, Claude Bernard, Auguste Comte representam, com efeito, os exemplares mais típicos da mentalidade positiva de um século que se embriagava com as invenções mecânicas, com os estudos de fisiologia e de filologia comparada, com as explicações materialistas dos fenômenos espirituais. Emile Zola representa, na literatura propriamente dita, o mais convencido e, sem nenhuma dúvida, o mais importante resultado desse caráter definidor da segunda metade do século e, por isso, o simbolismo vai ser, por muitos aspectos, o anti-Zola por excelência. Era o que Moréas dizia em um dos seus famosos manifestos: “**Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symboliste cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible qui**

4) Cf. **Le Roman Expérimental** — Bibliothèque Charpentier — Eugène Fasquelle, éditeur — Paris, 1905 — **passim**.

néanmoins ne serait un but à elle-même, mais tout en servant à exprimer l'idée demeurerait sujet". Daí a posição nítidamente anti-parnasiana assumida desde logo pelos simbolistas: em primeiro lugar, porque o simbolismo sendo sobretudo um movimento de poetas, deveria naturalmente **t ravar contra a escola poética** que parecia representar o espírito realista o seu primeiro combate, e depois porque era no antagonismo **para com os parnasianos que se revelava imediatamente o renovado conflito** entre as gerações. É por isso que Théodore de Wizeva, em seus artigos de "**La Revue Indépendante**", em .... 1887, mostra-se pouco amigo dos parnasianos e, em particular, de Leconte de Lisle, que representava, por assim dizer, **tôda a escola**. E em 1889, quando Moréas publica o seu **Les Premières Armes du Symbolisme**, é para afirmar que o movimento devia ser entendido como um protesto contra a literatura medíocre e vulgar que regeitara o **i dealismo e a apresentação da alma em favor da sensação e da descrição material**. O próprio Kenneth Cornell, de quem tiro estas duas últimas informações, conclue com acêrto: "It is true that the wave of idealism represented by symbolism seems at times more significant as a revolt against naturalism than against any form of poetry".

Mais significativo ainda é lembrar que o próprio simbolismo foi seguido de uma reação "naturalista", de resto malograda, o "naturismo", de Saint-Georges de Bouhéliér. Ora, escrevendo sbre o livro de Bouhéliér, **Eglé ou les concerts champêtres**, aparecido em 1897, Louis de Saint-Jacques definiu o simbolismo como um movimento de reação contra a literatura de observação representada na prosa por Zola e na poesia por Coppée. O bem informado Kenneth Cornell esclarece ainda: "This definition was complemented the next month by Maurice Le Blond, who stated that the only reason for existence that could be offered for symbolism was that of opposing the esthetic outlook of the "Rougon-Macquart" series". É ainda contra a observação, que se tornara uma "espécie de escravidão entre os naturalistas", que Henri de Régnier se manifesta na conferência sôbre o simbolismo, realizada em Paris no mez de fevereiro de 1900.

A reação dos simbolistas contra o espírito positivo ia, entretanto, bem mais longe: há todo um estudo a ser feito sobre a exata influência das ciências ocultas entre os poetas simbolistas. Na literatura, André Beaunier dizia que “le rôle du poète symboliste consiste-t-il, en quelque sorte, à reconstituer dans l’esprit moderne une faculté perdue: le sens du mystère”, e, nesse particular, o próprio nome da escola é cheio de sugestões: “Un symbole est une image que l’on peut employer pour la représentation d’une idée, grâce à de secrètes concordances dont on ne saurait rendre compte analytiquement; la valeur expressive du symbole est, dans une certaine mesure, mystérieuse. Et tout l’art, si l’on veut, est symbolique, puisque tout langage est schématique, mais un art se caractérise par l’effort qu’il fait pour identifier ses symboles avec les détails immédiatement perceptibles de la réalité, ou pour les réaliser en eux-mêmes comme s’ils contenaient plus d’essentielle vérité que n’en peut saisir dans les choses l’observateur le plus sagace” (5). Há, pois, em todas as coisas um sentido místico comum e inegável, que inúmeros simbolistas não tardaram em levar às suas últimas consequências. Reconhecem-se aí os ecos baudelairianos das “Correspondances”, que impregnam, em verdade, todo o simbolismo:

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles:  
L’homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
— Et d’autres, corrompus, riches et triomphants,

---

5) *La Poésie Nouvelle* — Deuxième édition — Société du Mercure de —  
de France — Paris, 1902 — pgs. 14/23.

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Para bem compreender tôda a imensa significação estética e religiosa dêsse famoso soneto seria necessário citar por inteiro os admiráveis comentários de Robert-Benoit Chérix, com os quais nem sempre estou de acôrdo, mas que revelam, indiscutivelmente, a mais rica sensibilidade poética e uma informação crítica incomum (6). Vejamos, pelo menos, os trechos essenciais: "Ce sonnet, pièce maitresse de la doctrine esthétique de Baudelaire, est la charte du symbolisme. (...) Et, tout d'abord, quel est le principe fondamental de la théorie? Le mystère de la création est d'être le prisme qui décompose la perfection une et absolue de l'exemplaire divin, le Verbe, en des myriades de perfections relatives et finies qui s'impriment dans les créatures. Les créatures marquées comme la cire par un cachet portent, en négatif, l'empreinte d'un "verbe", du Verbe de Dieu. Le monde créé est donc l'image et le reflet de la vie divine, c'est le livre où les idées immatérielles sont incrustées dans la matière ou dans des êtres spirituels: chaque fleur est une parole, chaque forme un écho, chaque âme est un miroir de quelque perfection de son Auteur éternel. Les idées de Dieu, qu'il contemple en un seul acte dans son Verbe, sont manifestées dans les choses créées, exprimées non point sous forme substantielle, mais par un reflet d'analogie, qui fait de l'univers ce que Baudelaire appelle un repoussé. "La nature est un verbe, une allégorie, un moule, un repoussé, écrit-il à Alphonse Toussenel (\*). Saisir ces similitudes lumineuses et ce côté divin des choses, voilà l'effort de l'esprit humain, celui-ci d'autant plus habile à cette tâche qu'il a plus profondément en lui le sens de la poésie. "Tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or, qu'est-ce qu'un poète, si ce n'est un traducteur, un déchif-

6) Cf. *Commentaire des "Fleurs du Mal"* — Pierre Cailler, éditeur — Genève, 1949 — pgs. 31 e s.

\*) Lettre du 21 Janvier 1856.

freur? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie" (\*\*). "C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé" (\*\*\*). Le symbolisme est donc la science des rapports qui unissent, dans une limite naturelle et déterminée, l'univers et le Créateur; c'est par suite la science des harmonies qui existent entre les différentes parties de cet univers, constituant un tout merveilleux dont chaque fragment suppose tous les autres. La science, au sens moderne du mot, privée de cette sagesse, est semblable à un traducteur qui, en présence d'un texte dont il ignore la langue, croirait le déchiffrer en faisant l'analyse chimique de l'encre et du papier qui ont servi à son impression".

O aspecto teológico é, assim, como afirma o próprio Robert-Benoit Chérix, a base do sistema. Não admira, pois, que um grupo de escritores, "que olhavam o mundo exterior como uma aparência vã da verdade e que se arrogavam o direito de exprimir a sua realidade profunda de acôrdo com a própria fantasia" (Cornell), tenha recebido do público e dos jornalistas o nome de simbolista ou decadente. Mas, a assimilação era bem mais profunda do que então se pensava e do que ainda hoje geralmente se admite: "One can easily unders-

\*\*\*) Art Romantique: Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains: Victor Hugo.

\*\*\*) Ibid.: Théophile Gautier.

tand how, in a literary trend which proclaimed mystery, dream, and idealism, and is which was the implicit renunciation of materialism and science, the idea of mysticism found its way. The publication of Verlaine's *Sagesse* and *Amour*, the liturgical terms in Laurent Tailhade's poems of *Lutèce*, Louis Le Cardonnel's sojourn in a religious seminary in 1888 are foretastes of a certain turn of spirit, which would be later manifested by a series of conversions. Yet the term mysticism as an integral element of symbolism seems inexact, especially as the occult and esoteric are perhaps more noticeable in members of the group. The whole period presents the large problem of conflict or of attempts at reconciliation between modern science and religious faith, and Vanor's pamphlet (7) comes at a time when the problem was beginning to be closely studied. Edouard Schuré, whose Wagnerianism had been important in the 1870's, published in 1880 a volume entitled **Les Grands Initiés**, which he announced by a preface expressing hope for reconciliation of the spiritual and scientific factors in modern civilization. Coldly received in the year of publication, these studies of great idealistic leaders who were also founders of religious cults became increasingly well known and the book went through many editions. In his preface Schuré states that current literature shows a profound desire to know the invisible and spiritual world. But like Schuré most of the literary figures during the symbolist period were interested in the esoteric philosophies of the Orient or in the arcana of magic. Stanislas de Guaita, *Péladan*, V.—E. Michelet, and Papus represent this form of what called mysticism. Even those who proclaimed themselves apostles of Catholicism: Bloy, Villiers de l'Isle-Adam, Ernest Hello, who had died in 1885, and Barbey d'Aurevilly, whose death occurred in 1889, appear to have been regarded with suspicion by the Church" (8).

Todo êsse capítulo de Kenneth Cornell é para ser lido, pois mostra as afinidades realmente inegáveis que se revelaram entre o estado de espírito dos simbolistas e a tradição mística, de resto tão forte nesse século 19 — em geral apontado como

7) *L'art Symboliste* — Vanier éditeur — Paris, 1889.

8) Kenneth Cornell — op. cit., pg. 80.



materialista e positivo, apesar dos Swendenborg, das Catherine Théot, dos Montfaucon de Villars, dos J.—B. Boyer, dos Saint-Martin — e com a qual os românticos da sua primeira metade lançavam uma ponte aos românticos da segunda. Não extranha que tenham sido os simbolistas os fundadores de sociedades como a dos Rosa-Cruz e de revistas como **Psyché**. De resto, não há praticamente revista simbolista que não se mostre mais ou menos impregnada de simpatia para com alguma ou algumas dessas tendências esotéricas, como não há, no fundo, autêntico simbolista que lhes seja estranho. Espiritualmente, foi um movimento místico, e, ainda por êsse lado, afirma a sua natureza romântica e a sua reação contra o espírito positivo que se apossara das letras.

E, como se fôsse preciso completar êsse quadro de similitudes espirituais com o romantismo, lembremos que as literaturas estrangeiras também concorreram para a decadência do naturalismo, como já tinham contribuído para o desaparecimento do neo-classicismo do século 18. Eram, mais uma vez, as literaturas nórdicas que vinham temperar o racionalismo inato do espírito francês com as lufadas de ilogismo e de mistério que as caracteriza: “**Toutes les influences étrangères, en effet, ont agi dans le même sens: elles nous ont invités à nous préoccuper des problèmes de la vie intérieure, et, par là, elles ont travaillé contre les excès du naturalisme; elles nous ont aidés à faire rentrer dans les oeuvres la notion du mouvement de l’âme, une pitié philosophique que le réalisme outrancier ne connaissait plus, et, d’un mot, la poésie**” (9). É significativa a lista dos autores traduzidos, “descobertos” de repente pelos franceses: George Eliot, Dostoievski, Tolstoi, Gorki, Bjoernson, Ibsen, Sudermann, Gerhardt Hauptmann, Schopenhauer, Nietzsche, d’Annunzio, Kipling, Swinburne, Walt Whitman... Um mundo inteiramente novo, cuja potência de choque foi, senão maior, pelo menos igual à das literaturas anglo-saxônicas no começo do século. Simplesmente, há uma diferença fundamental entre esses dois movimentos ro-

9) *Littérature Française* — Publiée sous la direction de Joseph Bédier et Paul Hazard — Nouvelle édition refondue et augmentée sous la direction de Pierre Martino — Libraire Larousse — Paris, 1940 — II, pg. 365.

mânticos, que não ví até hoje assinalada (salvo por Guy Michaud) e que me parece de inestimável importância: é que o simbolismo, sendo, historicamente, “fin de siècle”, o é também do ponto-de-vista espiritual e está longe, por isso, de possuir a vitalidade assombrosa que o primeiro romantismo demonstrara. Basta acentuar que sua ação se confinou praticamente na poesia, nada tendo produzido nos outros gêneros que se possa comparar com a herança inexgotável de seu antecessor. Assim, a denominação “decadente” merece um sentido mais profundo que o que lhe atribuiu Verlaine, ao responder à “enquête” de Jules Huret: “On nous l’avait jetée comme une insulte, cette épithète; je l’ai ramassée comme cri de guerre; mais elle ne signifiait rien de spécial, que je sache” (10). Havia, inconscientemente, uma razão mais forte, não sei se para a aceitação, mas, pelo menos, para a atribuição desse epíteto: é que os simbolistas representavam os bizantinos desse fim de século, desse fim de civilização, que todos sentiam inquietantemente próximo, apesar da onda de otimismo um pouco fictício em que os entusiastas do progresso se embriagavam; e, como bizantinos, encarnavam como ninguém e melhor do que ninguém a nova decadência, essa paradoxal decadência que se processava no meio do maior esplendor de desenvolvimento material que o homem até então tinha visto: “Because poetic sensitivity tried to ally itself with the landscape or the dream and because it sought delicate shadings of ideas or arresting images, it was labeled decadent” (11). E como excelentes bizantinos que eram, os simbolistas viviam efetivamente uma atmosfera de decadência: à combatividade sã e otimista dos românticos, eles substituíram o desinteresse pelo mundo real, e às suas paixões apesar de tudo vigorosas e criadoras as paixões deprimentes e envilecedoras, o culto dos narcóticos e dos vícios, das atitudes gratuitamente escandalosas e de tudo o que era “anti-natural”. Os românticos tinham plena consciência de estarem inaugurando uma nova era: é suficiente ler os seus “manifestos”, em particular os de Victor Hugo, para que nos convençamos disso. Os simbolistas

10) Jules Huret — *Enquête sur l'évolution littéraire* — Bibliothèque Charpentier — Eugène Fasquelle, éditeur — Paris, 1913 — pg. 70.

11) Kenneth Cornell — op. cit., pg. 5.

tenham a consciência igualmente indisfarçável de estarem assistindo ao seu próprio fim, ao fim de um mundo, de uma ida-  
de do homem, ainda que muitos procurassem se iludir consci-  
entemente, como Verlaine: “*Décadent! Est-ce que le crépus-  
cule d’un beau jour ne vaut pas toutes les aurores!*” É bem  
possível que êsses dois fenômenos proporcionem esteticamen-  
te sensações equivalentes, mas é inegável que não é a mesma  
a atitude psicológica do homem diante de cada um dêles. Esse  
culto mesmo dos crepúsculos — e de tudo o que se segue: os  
ambientes viciosos dos cafés, turvos de fumaça, ou a vida ar-  
tificial de que o personagem de Huysmans oferecia apenas  
uma transcrição exagerada — é significativo de um estado de  
espírito. Considero essa característica do simbolismo o fator  
mais importante para a sua exata interpretação: desprezá-lo  
é resignar-se a nada compreender das suas manifestações es-  
sencialmente típicas, seja do ponto-de-vista linguístico, seja  
do ponto-de-vista poético.

Como escola literária, o simbolismo teve uma vida um  
pouco mais longa do que deixariam supor os dois “manifestos”  
de Moréas, o que a criou oficialmente, a 18 de setembro de  
1886, e o que fazia nascer a *Ecole Romane*, a 14 de setembro  
de 1891. De setembro a setembro, o simbolismo teria vivido  
cinco anos, se os manifestos em geral, e os de Moréas em par-  
ticular, tivessem efetivamente o dom de fazer surgir e de pro-  
vocar o desaparecimento das escolas. A realidade, entretanto,  
é bem outra, e os “documentos históricos” são aqui, como qua-  
si sempre, de ilusória exatidão: o simbolismo já existia antes  
do manifesto de Moréas e continuou a existir depois da sua  
apostasia. Nesse particular, a sua duração histórica poderia  
ser indicada com o título mesmo do livro célebre de Marcel  
Raymond: “de Baudelaire ao Surrealismo”, e mesmo além, se  
considerarmos que poetas da importância de Paul Claudel,  
por exemplo, são ainda em nossos dias autênticos represen-  
tantes do simbolismo, seja espiritual, seja tecnicamente. As-  
sim, não é de todo exato o que dizia Thibaudet: “*Vraiment le  
symbolisme a mis moins de temps que le romantisme ou le  
Parnasse à devenir historique à laisser tomber autour de lui*

la poussière dorée du combat” (12), tanto mais quanto o próprio Thibaudet afirmava, na sua **Histoire de la Littérature Française** (II, 237 — Améric Edit): “l’élan symboliste dura une quinzaine d’années, jusqu’en 1902 environ. Il est à son plein de jeunesse créatrice en 1890, quand paraît dans **l’Echo de Paris**, **l’Enquête sur l’Evolution Littéraire** de Jules Huret. Après 1902 on se demande ce qui va remplacer le **symbolisme**”. Mas, uma quinzena de anos é a duração média, e honrosa, de qualquer escola literária: o romantismo, como escola constituída, tendo consciência de si mesmo, não durou mais do que isso, porque o primeiro romântico, Lamartine, não tinha consciência de sê-lo, e o último, Balzac, já é o primeiro realista. Mas, todos êsses marcos, que afastamos ou aproximamos nas estradas da literatura, servem para indicar que essas distâncias espirituais são apenas teóricas, e que êsses caminhos, mais do que os rios de Pascal, são, na verdade, caminhos que andam.

Mais exato me parece encarar êsses sinais quilométricos como simples medidas do tempo, e não do espaço percorrido, e admití-los mais como elementos indicadores da mudança de paisagem do que das distâncias percorridas. E então veremos que, por um lado, não há, verdadeiramente, uma escola simbolista e que, por outro, como dizia o próprio Thibaudet, e em extensão bem maior do que Thibaudet parecia admitir, “la puissance d’un poète se mesure à sa capacité de symbolisme”, isto é, acrescentava êle numa restrição que torna a idéia inexata, “à sa capacité de créer des oeuvres qui aient une valeur universelle de symboles ou de types” (13). Esclareçamos esta idéia. Ela me parece bem mais exatamente apreendida por Emil Ermatinger, quando afirmava que “tôda poesia é, por sua essência, alguma coisa de simbólico. Não coloca diante de nós, como ensina um superficial naturalismo, figuras que sejam imagens exatas e coincidentes da realidade externa... A verdadeira poesia representa a vivência

12) **Réflexions sur la littérature** — 4e. édition — Gallimard — Paris, 1938 — pg. 7.

13) **Réflexions sur la critique** — Gallimard — Paris, 1939 — pg. 109.

que surge do choque entre o eu e o mundo” (14). Assim, como afirma Alfred Bonzon, “le symbole est la condition même de la poésie... toute poésie vit de symboles” (15). E num recente estudo de conjunto sobre o simbolismo Svend Johansen chegava à mesma conclusão: “toute poésie lyrique renferme des éléments symboliques...”, retomando, aliás, o que Thibaudet já dizia em *La Poésie de Stéphane Mallarmé*: “... toute poésie est au fond métaphore ou symbole: ce qui revient au même, puisque le symbole naît d’une métaphore invétérée” (16).

Assim, bem antes do manifesto de Moréas, e até bem antes de Baudelaire, os simbolistas poderiam encontrar a sua sólida genealogia literária, em particular naqueles “poetas científicos” do século 16, que tanto se lhes aproximam, inclusive no exercício das práticas ocultistas e mágicas e na significação mística dos seus poemas (17). Faltou, entretanto, a êsse segundo romantismo um novo Sainte-Beuve, que lhe estabelecesse uma tradição literária, a qual partiria, por coincidência, do mesmo século em que o primeiro tinha redescoberto o seu Ronsard. O próprio Ronsard, aliás, está entre êsses “poetas científicos”, o que acaba de caracterizar o simbolismo como um movimento ideologicamente romântico.

Por outro lado, é lugar-comum entre os estudiosos do simbolismo o outro aspecto romântico que lhe assinala, o extremado individualismo dos seus componentes, o que impede que se possa falar, na realidade, de uma escola simbolista: não há um, mas vários simbolismos, se quisermos classificar os seus poetas pelas tendências que marcam efetivamente as suas produções. Georges Bonneau, citado por René Waltz (18), assinalava quatro tendências ou sub-escolas mais ou menos

14) Cit. por Fritz Medicus — “El problema de una historia comparada de las artes”, no livro de E. Ermatinger e outros: *Filosofia de la ciencia literaria* — Tradução castelhana de Carlos Silva — Fondo de Cultura Económica — México, 1946 — pg. 213.

15) *Esquisses Parnassiennes* — Edition “Empreza O Papel” Ltda. — São Paulo, s.d. — pgs. 173 211.

16) Cf. *Le Symbolisme* — Etude sur le style des symbolistes français — Einar Munksgaard — Copenhague, 1945 — pgs. 75/76.

17) Cf. Albert-Marie Schmidt — *La Poésie Scientifique en France au Seizième Siècle* — Albin Michel — Paris, 1938.

18) *La Création Poétique* — Essai d’analyse — Flammarion, éditeur — Paris, 1953 — pg. 268.

nitidamente determinadas entre os simbolistas, e André Beunier já observava que os simbolistas não constituíam uma escola, “si la constitution d’une école exige l’anéantissement des individualités ou leur soumission à quelque impérieux idéal”. Com efeito, como acentua Alfred Bonzon, “le symbolisme de Verlaine ne doit point être mis sur le même plan que celui de Mallarmé” (19), nem o de Rimbaud pode ser comparado ao de Samain. Faltou-lhe sempre, como escola, “a single directive force”, como diz Kenneth Cornell, e é bem certo que cada um dos seus grandes chefes de fila, Baudelaire, Mallarmé ou Verlaine, originou grupos distintos de poetas simbolistas dentro do simbolismo. Não se pode desprezar, na interpretação dessa singularidade, a cronologia do movimento: Verlaine ou Albert Samain são simbolistas tanto quanto parnasianos, e as próprias pesquisas “técnicas” de Mallarmé não deixam, no fundo, de cheirar a parnasianismo. Embora afirmando a evidência de que o simbolismo não é a continuação do parnasianismo, é inegável, entretanto, que muitas influências dêste último se prolongaram entre os decadentes, e tanto mais naturalmente quanto muitos dêles vinham do Parnasse Contemporain, de Lemerre. Aí, tanto quanto em Baudelaire, se encontra o berço comum do parnasianismo e do simbolismo. A oposição tradicional e banal entre êstes dois últimos não deve, pois, ser levada às consequências de negar as sequelas parnasianas, tão evidentes em largos panos simbolistas. Nem a presença de admiráveis antecipações simbolistas na própria poesia parnasiana. Apenas os parnasianos iluminavam os seus símbolos com uma luz crua, com a luminosidade ofuscante do sol grego, enquanto os simbolistas preferiam envolvê-los nas sombras equívocas dos “abat-jour” ou nas perspectivas enganadoras dos crepúsculos. É fácil de compreender: os parnasianos eram atletas de praça pública, frequentadores dos ginásios e sofrendo um pouco da falta de tacto comum a essa espécie, enquanto os simbolistas eram devotos de templos mal iluminados, onde se acostumaram a ciciar e que, sobretudo, tinham horror ao corpo humano. O que não impede que uns e outros tenham compreendido, de um

19) Op. cit., pg. 93.

lado, a importância da técnica na criação da poesia literária, e, de outro, a importância do símbolo na expressão do sentimento poético.

Daí a complexidade da “escola”: não há, na realidade, nada de profundamente comum entre Verlaine e Mallarmé, ou entre Rimbaud e Samain. Mesmo entre parnasianos-simbolistas, como Verlaine e Samain, as diferenças **aparecem, por pouco** que se as procurem. Vejamos, por exemplo, duas “paisagens” aparentemente idênticas, o belo soneto de Samain — “Le ciel comme un lac d’or”, e um poema de Verlaine que se chama precisamente “Paysages”. Diz o primeiro:

Le ciel comme un lac d’or pâle s’évanouit.  
On dirait que la plaine, au loin déserte, pense;  
Et dans l’air élargi de vide et de silence  
S’épanche la grande âme triste de la nuit.  
Pendant que çà et là brillent d’humbles lumières,  
Les grands boe ufs acouplés rentrent par les chemins;  
Et les vieux en bonnet, le menton sur les mains,  
Respirent le soir calme aux portes des chaumières.

Le paysage, où tinte une cloche, est plaintif  
Et simple comme un doux tableau de primitif,  
Où le bon Pasteur mène un agneau blanc qui saute.

Les astres au ciel noir commencent à neiger,  
Et là-bas, immobile au sommet de la côte,  
Rêve la silhouette antique d’un berger.

Nada há de propriamente “simbolista” nessa composição, salvo, naturalmente, a “tonalidade” cinzenta do crepúsculo que a impregna por completo. Mas a sua explicação inteira está nos dois primeiros versos dos tercetos: é uma paisagem simples como um quadro de primitivo, onde o simbólico cedeu a maior parte do seu lugar ao descritivo. Já no poema de Verlaine a concepção, sendo à primeira vista igual, é, na realidade, inteiramente diversa:

Au pays de mon père on voit des bois sans nombre.  
Là des loups font parfois luire leurs yeux dans l’ombre

Et la myrtille est noire au pied du chêne vert.  
Noire de profondeur, sur l'étang découvert,  
Sous la bise soufflant balsamiquement dure  
L'eau saute à petits flots, minéralement pure.  
Les villages de pierre ardoisière aux toits bleus  
Ont leur pacage et leur labourage autour d'eux.  
Du bétail non pareil s'y fait des chairs friandes  
Sauvagement un peu parmi les hautes viandes;  
Et l'habitant, grâce à la Foi sauve, est heureux.  
Au pays de ma mère est un sol plantureux  
Où l'homme, doux et fort, vit prince de la plaine  
De patients travaux pour quelles moissons pleine,  
Avec, rares, des bouquets d'arbres et de l'eau.

L'industrie a sali par places ce tableau  
De paix patriarcale et de campagne dense  
Et compromis jusqu'à des points cette abondance,  
Mais l'ensemble est resté, somme toute, très bien.  
Le peuple est froid et chaud, non sans un fond chrétien.  
Belle, très au-dessus de toute la contrée,  
Se dresse éperdument la tour démesurée  
D'un gothique beffroi sur le ciel balancé,  
Attestant les devoirs et les droits du passé,  
Et tout en haut de lui le grand lion de Flandre  
Hurle en cris d'or dans l'air moderne: "Osez les prendre!"  
Le pays de mon rêve est un site charmant  
Qui tient des deux aspects décrits précédemment:  
Quelque âpreté se mêle aux saveurs géorgiques.  
L'amour et le loisir même sont énergiques,  
Calmes, équilibrés, sur l'ordre et le devoir.  
La vierge en général s'abstient du nonchaloir  
Dangereux aux vertus, et l'amant qui la presse  
A coutume avant tout d'éviter la paresse  
Si bien qu'en mon pays tous les coeurs sont contents,  
Sont, ou plutôt étaient.

Au coeur ou dans la tête,

La tempête est venue. Est-ce bien la tempête?  
En tout cas il y eut de la grêle et du feu,  
Et la misère, et comme un abandon de Dieu.



La mortalité fut sur les mères taries  
Des troupeaux rebutés par l'herbe des prairies  
Et les jeunes sont morts après avoir languï  
D'un sort qu'on croyait parti d'où, jeté par qui?  
Dans les champs ravagés la terre diluée  
Comme une pire mer flotte en une buée.  
Des arbres détrempés les oiseaux sont partis,  
Laissant leurs nids et des squelettes de petits.  
D'amours de fiancés, d'union des ménages  
Il n'est plus question dans mes tristes parages.  
Mais la croix des clochers doucement toujours luit  
Dans les cages plus d'une cloche encor bruit,  
Et, béni signal d'espérance et de refuge,  
L'arc-en-ciel apparait comme après le déluge.

Já aqui a descrição não passa de um artifício e o simbólico assume o primeiro plano: é evidente que a interpretação do poema não pode ser feita em termos descritivos, mas mediante uma transposição, de resto fácil, cujas principais chaves, aliás, o próprio poeta se encarregou de indicar. Se, entretanto, uma diferença tão grande ocorre entre dois “parnasianos”, em temas semelhantes, que ligação poder-se-ia estabelecer entre êsses poetas e o Mallarmé do “Coup de dés”? ou, mesmo, entre Verlaine e o Rimbaud do “Bateau Ivre”? Nenhuma, evidentemente, embora entre o Baudelaire das “Correspondances” e o Mallarmé do “Coup de dés” se possa estabelecer a linha que marca, diagramaticamente, a própria evolução do simbolismo.

Com efeito, o simbolismo começa por ser um simbolismo das coisas, das pessoas e dos sentimentos, como em Baudelaire ou Verlaine, para terminar no simbolismo das palavras, com Mallarmé, e até das letras, com o Rimbaud do “Sonnet des Voyelles” e com o René Ghil do **Traité du Verbe**. Com efeito, depois do Baudelaire de “L'Albatros”, de “Elévation” e de “Les Phares”, depois do Verlaine que, na sua “Arte Poética” deixava ainda ao poeta a iniciativa de “choisir ses mots”, eis que Mallarmé, no trecho fundamental de sua estética que se chama “Crise de vers”, afirma: “L'oe uvre pure implique la

disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase". Todos sabem, principalmente depois das exegeses autorizadissimas de Paul Valéry, que as palavras tinham para Mallarmé uma realidade em si mesmas, e que os seus poemas mais arrojados, em particular "Un coup de dés", foram compostos mais na base tipográfica e sonora do que para obedecer a um simbolismo ideológico determinado. E até ideologicamente, segundo pensa Charles Chassé, "les dictionnaires dévoilent Mallarmé", seu simbolismo sendo, antes de mais nada, um simbolismo de palavras, mesmo em composições menos ambiciosas.

Rimbaud, que aparentemente fôra mais longe no simbolismo, ao tentar a interpretação poética da audição colorida, criando com ela o que se poderia chamar de simbolismo das letras (provável antecessor do "letrismo", de Isidore Isou), na verdade nada mais fez do que transcrever na linguagem do seu gênio as reminiscências de um velho abecedário (20). Quanto a René Ghil, sistematizou, se assim se pode dizer, as idéias sugeridas pelo Soneto das Vogais, modificando, aliás, a coloração das letras (que não é jamais a mesma, em nenhum dos que afirmam possuir a audição colorida). Mas, o que há de interessante (e de quimérico) na teoria de René Ghil, e que, de uma certa forma demonstra vivamente as ambições musicais do simbolismo é que êle associou às vogais as próprias consoantes (que, foneticamente, não passam de ruidos), descobrindo-lhes correspondências com os instrumentos da orquestra. "Selon lui, explicam Ad. van Bever e Paul Léautaud (21), telle consonne, placée devant telle voyelle suggérant telle couleur, répondait au son de tel instrument et évoquait telles idées. On devait avoir ainsi dans un livre de vers un double plaisir, celui de la lecture et celui de la musique. Le seul

20) Cf. Svend Johansen — op. cit., pg. 57.

21) Poètes d'aujourd'hui — Mercure de France — Paris, 1947 — I, pgs. 231/232. Cf. também René Ghil — De la Poésie Scientifique — Gaston Serge, éditeur — Paris, s/d. (1909?).

défaut de cette méthode, c'était qu'elle était complètement irréalisable".

O que importa, porém, nesta larga introdução, é fixar o sentido evolutivo dessa caminhada poética, que é em tudo semelhante à da música e por isso identifica essas duas artes bem mais intimamente do que as simples aproximações sonoras do verso permitiriam supor. De Wagner a Ravel, a música percorre um espaço em tudo semelhante ao da poesia de Baudelaire a Mallarmé. Com o primeiro, ela ainda está no simbolismo das coisas, com a famosa tetralogia do "Anel dos Nibelungen" ("O Ouro do Reno", "As Valquírias", "Siegfried" e "O Crepúsculo dos Deuses"). Ora, Wagner é expressamente indicado por Mallarmé como o verdadeiro iniciador da Poesia: "Oùir, l'indiscutable rayon — comme des traits dorent et déchirent un méandre de mélodies: où la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie". A evolução desse simbolismo por assim dizer concreto, conduz naturalmente ao simbolismo impressionista, poético, de Debussy e Ravel, música que, como a poesia simbolista mais típica, procura o vago e a sugestão, obtendo, por meio da distância entre os tons, uma espécie de "glissement" bem mais sugestivo que descritivo. Nesse particular, não será inútil saber que o próprio Claude Debussy colaborou numa publicação simbolista, os *Entretiens Politiques et Littéraires*, com um trecho de "Proses Poétiques", naturalmente livres de quaisquer preocupações métricas.

Essa similitude entre a poesia e a música era evidentemente acentuada por Mallarmé: "Décadente, Mystique, les Ecoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adoptent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant; pour ne garder de rien que la suggestion". E Verlaine, que Mallarmé indicava como "le père, le vrai père de tous les Jeunes", "le magnifique Verlaine", que Mallarmé, ainda, qualificava de "si fluide", dizia, já na primeira linha de sua "Arte Poética":

## De la musique avant tout chose

arte poética em que o vago e o impreciso não deixavam, igualmente, de ser aconselhados.

De resto, como cada grande época marca com sinais idênticos tôdas as suas manifestações artísticas, não surpreende encontrar certo paralelismo de natureza entre a música, a poesia e a pintura nos diversos períodos que assinalam a história das artes. Assim, embora um estudo minucioso dêse ponto escape ao meu tema, não seria difícil encontrar outras “correspondências” que as sugeridas por Baudelaire: à poesia clássica, filha de uma época racionalista, corresponderiam a música harmônica e a pintura de Ingres; à poesia romântica, naturalmente colorida e sentimentalmente rica, a música cromática e a pintura de Delacroix; à poesia simbolista, amiga do vago e do flutuante, a música diatônica e a pintura de Renoir; enfim, à poesia moderna, herdeira direta do simbolismo, a música atonal e a pintura de Picasso. São sugestões que deixo pelo que valerem, mas que me parecem elas mesmas ricas de idéias sugestivas.

O que é inegável é que o romantismo chamado de 1830 era visual, cromático, pictural, para o que terá certamente influido a familiaridade então existente entre os escritores e os artistas: os “cenáculos” românticos são reuniões em que a pena, o buril e o pincel fraternizam como nunca. Um “rapin” chamado Théophile Gautier troca o “atêlier” pela escrevaninha, mas nem por isso abandona as suas técnicas pictóricas; na extréia de Hernani, a sala está cheia principalmente de artistas; David eterniza no bronze alguns homens que, por outro lado, procuravam se eternizar no papel; a pintura é “literária”, porque a sua maior ambição é ser descritiva, e o velho Lanson, a quem é preciso voltar de vez em quando, diz que “pour le romantisme historique et pittoresque, les peintres ont donné des modèles aux poètes”. Igualmente influenciado pelas artes plásticas, o parnasianismo o é, entretanto, muito mais pela estatuária que pela pintura: seu ideal de impassibilidade, os seus esforços em vista de uma poesia tecnicamente perfeita e sòlidamente construída, as suas rimas que

se respondem não só sonora como, e acima de tudo, visualmente, como os ornamentos de uma fachada, são todos elementos que demonstram as suas ambições esculturais. Ainda aí a herança grega não poderia agir em outro sentido: foram estátuas e templos, e não quadros, que os gregos legaram à civilização moderna, e a Grécia foi, como se sabe, a grande fonte de inspiração dos poetas parnasianos.

Já o s simbolistas serão auditivos e musicais: não é à toa que Baudelaire “descobre” Wagner, “qui avait vécu longtemps chez nous, à notre insu, pauvre, inconnu, par de misérables besognes” (22), êsse mesmo Wagner de que Mallarmé, como vimos, faria datar a verdadeira poesia. No **Journal dos Goncourt**, a 4 de maio de 1890, encontra-se a êsse propósito, a seguinte observação: “Daudet dit aujourd’hui très justement que la littérature, après avoir subi l’influence de la peinture pendant ces dernières années, est aujourd’hui en train de subir l’influence de la musique, et de devenir cette chose à la fois sonore et vague, et non articulée qu’est la musique. Et Heredia qui est là, parlant des poètes de la dernière heure, établit que leurs poésies ne sont que des modulations, sans un sens bien déterminé, et qu’eux-mêmes baptisent du mot de monstres, leurs vers à l’état d’ébauche et de premier jet, et où les trous sont bouchés avant la reprise et le parfait achèvement du travail, par des mots sans signification”. Ora, Gustave Kahn, fazendo observação idêntica, na **Revue Indépendante** de fevereiro de 1888 (23), tinha, por consequência, se antecipado a Daudet, que refletia o que já então deveria ser um lugar-comum que os Goncourt, pelo tom que adotam, pareciam ignorar.

Seja como for, com os simbolistas “l’harmonie a pris décidément le pas sur le rythme: la cadence de leurs vers, à force d’être complexe et subtile, échappe trop souvent à l’oreille” (24), mas a música, que se poderia chamar de diatônica, torna-se a preocupação principal dos poetas. Ou, pelo menos,

22) **L’Art Romantique** — Louis Conard, éditeur — Paris, 1925 — pg. 200.

23) E mesmo antes, em 1887, segundo Hugo P. Thieme — **Essai sur l’Histoire du Vers Français** — Librairie Ancienne Honoré Champion — Paris, 1916 — pg. 81.

24) Marcel Braunschvig — **Le Sentiment du Beau et le Sentiment Poétique** — Félix Alcan, éditeur — Paris, 1904 — pg. 93.

os chamados “efeitos musicais”, o que não é precisamente a mesma coisa. Valéry tinha, pois, razão, no essencial, ao dizer que “le Symbolisme se résume très simplement dans l’intention commune à plusieurs familles de poètes (d’ailleurs ennemies entre elles) de “reprendre à la Musique leur bien”, mas não me parece que a tenha ao afirmar que nisso se resume todo o simbolismo: “C’est en vain que les observateurs de ces expériences, et que ceux mêmes qui les pratiquaient, s’en prenaient à ce pauvre mot de Symbole...” (25). Não só, como observou Marcel Raymond (26), “il est peu vraisemblable que les choses soient aussi simples, ni que les poètes — de Ronsard à Racine, à Chénier, à Hugo — se soient jamais laissé déposséder, ni que la musique des musiciens puisse être ainsi assimilée à celle des poètes”, como ainda porque a realidade do simbolismo é bem mais complexa e não se exgota com a simples explicação “musical”, embora esta seja de grande importância. Mas é preciso acentuar e insistir que essa “música” é a música das palavras, “chose bien misérable à côté de l’océan de la musique, de la véritable musique”, como afirma o inteiramente insuspeito André Spire.

Também na técnica o movimento simbolista foi uma reação contra o positivismo do século 19 e, em particular, contra o parnasianismo que o representava imediatamente na poesia. Ao rigor parnasiano, os simbolistas opuzeram, pelo menos em princípio, o abandono da metrificação: “l’instauration du vers libre... est... une des caractéristiques du mouvement symboliste”, afirma o autorizado Edouard Dujardin (27). Mas, ainda aqui seria inútil procurar qualquer unidade de vistas, ou de concepções, entre os simbolistas: basta dizer que Mallarmé fez do verso livre qualquer coisa de mais rigoroso, na realidade, que a metrificação mais ou menos mecânica dos parnasianos, e que Verlaine, condenando irônicamente a rima, jamais a abandonou em seus próprios poemas. A “arte poética” de Mallarmé, ou o que se toma geralmente como tal, o poema sem título “Toute l’âme résumée”, de 1895, nada informa a

25) Variété I — Gallimard — Paris, 1948 — pgs. 105/106.

26) De Baudelaire au Surréalisme — Edition nouvelle revue et remaniée — Librairie José Corti — Paris, 1947 — pg. 52.

27) Les Premiers Poètes du Vers Libre — Mercure de France — Paris, 1922 — pg. 5.

respeito da técnica: é uma “arte poética” puramente ideológica, se assim me posso exprimir, que manda excluir da poesia

**Le réel parce que vil**

visto que

**Le sens trop précis rature**

**Ta vague littérature.**

Essa arte poética respondia, pois, pelo menos em parte, à arte poética de Verlaine (1874):

**Rien de plus cher que la chanson grise**

**Où l'Indécis au Précis se joint.**

Mas êsse acôrdo é puramente superficial. Na realidade, as pesquisas técnicas de Mallarmé apontam-no, embora paradoxalmente, e num sentido paralelo, como um verdadeiro parnassiano: gênio essencialmente formal, como disse Valéry, Mallarmé é, na expressão de Gide, citado por Alfred Bonzon, “le représentant dernier et le plus parfait du Parnasse, son sommet, son accomplissement, et sa consommation”. Não só o estudo da verdadeira natureza de sua poesia o confirma: também as suas próprias declarações teóricas a respeito. Eis um trecho de “Crayonné au théâtre”, outro importante fragmento de sua estética: “Que tout poème composé autrement qu'en vue d'obéir au vieux génie du vers, n'en est pas un... On a pu, antérieurement à l'invitation de la rime ici extraordinaire parce qu'elle ne fait qu'un avec l'alexandrin qui, dans ses poses et la multiplicité de son jeu, semble par elle dévoré tout entier comme si cette fulgurante cause de délices y triomphait jusqu'à l'initiale syllabe; avant le heurt d'aile brusque et l'emportement, on a pu, cela est même l'occupation de chaque jour, posséder et établir une notion du concept à traiter, mais indéniablement pour l'oublier dans sa façon ordinaire et se livrer ensuite à la seule dialectique du Vers”. É ainda nesse trecho (a ser lido igualmente por inteiro e com a atenção que exige a prosa de Mallarmé), que o poeta fala na “lei misteriosa da Rima”, cuja função é a de ser guardiã do poema e de impedir que um verso isolado usurpe a importância dos demais, ou permaneça sozinho no espírito do leitor. Quanto à metrficação, “une haute liberté est acquise, la plus neuve: je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de ri-

en qui ait été beau dans le passé, je demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du génie classique: seulement, quand n'y aura pas lieu, à cause d'une sentimentale bouffée ou pour un récit, de déranger les échos vénérables, on regardera à le faire". Assim, pois, se compreendo bem, tôdas as liberdades que se quizerem nas composições de menor importância, mas, nas "ocasiões amplas" ter-se-á de obedecer sem falta à "tradição solene cuja preponderância deriva do **gênio clássico**". Mallarmé substituiu apenas o conjunto das imutáveis regras parnasianas por um sistema (?) variável de pesquisas técnicas sôbre cujo sucesso não é aqui o lugar de tratar.

Com efeito, esta longa introdução apenas nos prepara para o estudo, para a compreensão individual de cada um dos grandes poetas simbolistas — Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Verhaeren, Samain, Henri de Régnier, Fernand Gregh, Paul Claudel. . . — não tem, nem pode ter a pretensão de explicar-lhes a obra no que ela possua de eminentemente individual.

---

---

---