

TEORIAS POÉTICAS CHINESAS E SIMBOLISTAS

Chinese & symbolist poetic theories

Paulo de Tarso Cabrini Júnior*

RESUMO

Publicado, originalmente, em 1978, o artigo “Chinese & Symbolist Poetic Theories” expunha um interessante paralelo entre as poéticas da modernidade ocidental (o Simbolismo e o Pós-simbolismo) e as poéticas da chamada “escola metafísica” de crítica literária chinesa. A autora, Professora Pauline R. Yu, hoje presidente do American Council of Learned Societies (ACLS), lecionava, então, na Universidade do Minnesota. Esperamos que, trinta e dois anos depois, esta tradução faça jus à divulgação que o artigo merece, por ter sido um dos primeiros que contribuíram, não só para o conhecimento da literatura chinesa, mas, também, para o diálogo e a correspondência entre a China e o Ocidente.

Palavras-chave: *poesia chinesa; crítica literária; Simbolismo.*

ABSTRACT

Originally issued in 1978, “Chinese and Symbolist Poetic Theories” is an essay that deals with the resemblances between Chinese “metaphysical” poetics and modern Western poetics (Symbolist and Post-Symbolist). Dr. Pauline R. Yu, its author, now president of the ACLS (American Council of Learned Societies), was then professor at the University of Minnesota. We hope that after thirty-two years this translation prove to be useful for Portuguese speaking students, interested in Chinese or Symbolist literature, as much as the original essay in English proved to be useful, for the English speaking ones.

Key-words: *Chinese poetry; literary criticism; Symbolism.*

* Doutorando em Letras (Unesp-Assis), área de Literatura e Vida Social.

Os leitores de poesia ocidental moderna, provavelmente, estão familiarizados com alguns dos principais textos teóricos que serviram de base a essa poesia – os escritos críticos dos *poetas-críticos* simbolistas e pós-simbolistas. Mas, é possível que desconheçam o fato de muitas dessas noções, dos séculos dezanove e vinte, terem surgido num contexto cultural e histórico radicalmente diferente, defendidas por uma tradição de críticos literários chineses, que James J. Y. Liu denominou “metafísicos”. Esse desconhecimento, por parte dos leitores ocidentais, deve-se ao fato de que, antes do livro de Liu (*Chinese Theories of Literature*, Universidade de Chicago, 1975), nenhum outro estudo importante, a respeito das poéticas chinesas, tenha sido publicado, em Inglês. Nessa obra, dedicada a apresentar as linhas determinantes da história literária da China, repontam possíveis similaridades entre poéticas chinesas e ocidentais, e minha preocupação é desenvolver a sua comparação entre as teorias da “escola metafísica” chinesa e as teorias da tradição moderna ocidental (simbolista e pós-simbolista). Tenho a esperança de que isso não apenas ilumine ambas as tradições, mas sugira, também, a possibilidade de uma poética comparativa. Inicialmente, darei uma breve introdução às teorias chinesas, para, em seguida, examinar os vários pontos de comparação e contraste.

Toda a filosofia chinesa, seja ela de caris taoista ou confucionista, considera a *literatura* (ou melhor, a *poesia*)¹ como a manifestação do *Tao*, o princípio original do Universo, imanente em todos os seres. No entanto, é especificamente na obra do filósofo taoísta Chuang Tzu (369?-286? a.C.) que os críticos “metafísicos” encontrarão as bases de suas teorias. Provável autor do livro que tem como título o seu próprio nome, Chuang Tzu deixou uma obra que, segundo James Liu, “sem exagero, influenciou a sensibilidade artística chinesa mais profundamente do que qualquer outra” (1975, p. 31) – e isso, apesar de sua despreocupação, e mesmo do seu desprezo, pela literatura. Voltaremos a falar desse assunto. O que nos importa, no momento, é destacar, dentre as numerosas anedotas do *Chuang Tzu*, os conselhos do filósofo a respeito da melhor maneira de se estar no mundo: é necessário, apenas, seguir o curso dos eventos, não se engajando em esforços propositados, ou em intelecções, e esquecer-se do *ego*, a fim de unir-se, completamente, ao *Tao*:

Tudo o que tens a fazer é permanecer em *inação*: tudo se transforma por si mesmo. Quebra tudo o que te particulariza, e lança fora a tua forma, a tua aparência, o teu corpo, a tua audição, a tua

¹ Para Lin Yutang, “o teor inteiro do pensamento chinês tende a colocar a *poesia* no pináculo da arte literária” (s/d, p. 233, *itálico nosso*), e essa opinião é compartilhada por quantos se dedicaram a estudar a literatura chinesa. (N. do T.)

visão, os teus sentidos todos, enfim. Só assim poderás entrar no Reino do profundo e do ilimitado [...]. Não tentes conhecê-lo, ou perdê-lo-ás para sempre. Não lhe perguntes o Nome, nem tentes distingui-lo nitidamente. Tudo viverá naturalmente, e por si só. (WATSON, 1970, p. 122).

“O Céu e a Terra nasceram comigo, e todas as coisas são *uma* comigo” (WATSON, 1970, p. 43). Nesse estado de *completude*, não se distinguem mais o *eu* e o *Universo*, nem a vida e a morte. E as coisas, uma vez percebida a *relatividade* de tudo, não são mais discriminadas, dentro à miríade dos fenômenos:

O que o *Sábio* faz é *abarcar* todas as coisas: homens comuns, porém, discriminam-nas, e apresentam, uns aos outros, o fruto de suas discriminações. Afirmo que esses têm a visão defeituosa [...] pois, se todas as coisas forem vistas a partir de suas diferenças, então, criam-se raiva e rancor. Mas, se tudo for visto a partir de suas semelhanças, então a Criação toda nos aparece como uma coisa só (WATSON, 1970, p. 44 e 69).

Chuang Tzu rejeita tanto o conhecimento perceptual quanto o conceitual, não apenas porque lhe parecem incompletos, mas porque implicam, necessariamente, uma separação entre o *eu* e o *objeto*, entre o “conhecedor” e “conhecido”. O que propõe, ao invés disso, é um tipo de cognição intuitiva, em que “escutamos” com o “espírito” vazio: “Que o ouvido não escute, mas a *mente*. Melhor ainda, que a mente não escute, mas o *espírito*. Pois, o ouvido *pára* a ouvir, e a mente *pára* a comparar (“coisas” com “conceitos”). Mas o *espírito* é ‘vazio’, e recebe todas as coisas. Onde há o ‘vazio’, ali vem se depositar o *Tao* – e, por ‘vazio’ deve-se entender ‘ausência da *mente*” (LIU, 1975, p. 31).

Em muitos momentos, Chuang Tzu compara o “vazio” (ou a “ausência de *ego* discriminador”) à placidez de um espelho. A comparação sugere, naturalmente, passividade e espontaneidade, do mesmo modo que o conselho (muito frequente) para que “o *eu* mergulhe no mundo” sugere um movimento uniforme. No entanto, várias anedotas do *Chuang Tzu* relatam o caso de artesãos, cuja perfeição não pôde ser conseguida sem a prática, concentração e esforço constantes, resultando em atos *aparentemente* fáceis e inconscientes. A relação entre o *eu* e o *mundo*, por sua vez, sendo mútua, implica a possibilidade de o *eu* influenciar o *mundo*, o que não é ignorado, nem desprezado pelo filósofo, que diz: “A mente do *Sábio*, quando em repouso, parece submeter todas as coisas, como se o seu ‘vazio’ e a sua tranquilidade

ultrapassassem o Céu e Terra, penetrando em tudo”. (WATSON, 1970, p. 144).

Não há, no *Chuang Tzu*, nenhuma discussão específica, a respeito de *poesia*. No entanto, algumas de suas ideias, tais como: “união mística com o *Tao*”, “cognição intuitiva”, “identificação impessoal com as coisas”, “percepção da relatividade e do fluxo”, e “recusa em fazer distinções”, provaram-se muito férteis, para os críticos literários que o sucederam. Mais do que isso: o uso de uma linguagem aparentemente sem sentido, em substituição ao discurso lógico; a abundância de parábolas intuitivas e enigmáticas, de *non sequiturs*, paradoxos e jogos de palavras, parecem ter sugerido, aos escritores, tanto um modelo de *forma*, quanto de *conteúdo*, o que contribuiu para fazer da crítica literária chinesa um terreno problemático de leitura, pela tendência ao uso de uma linguagem altamente poética, na expressão, não apenas de percepções intuitivas – “que, por sua própria natureza, desafiam definições claras” –, mas também de conceitos intelectuais (LIU, 1975, p. 6). Burton Watson, discutindo as dificuldades de tradução do livro, diz que Chuang Tzu, “embora escreva em prosa, usa as palavras como um poeta, particularmente, quando descreve liricamente o *Caminho*, ou o *Sábio* taoísta. Nesses momentos, o significado, frequentemente, cede o lugar ao som e à força emotiva. No sentido mais amplo do termo, portanto, sua obra é, de fato, um dos maiores poemas da China antiga” (1970, p. 19). Veremos, mais adiante, o quanto as práticas desenvolvidas pelos críticos chineses, a partir do exemplo do *Chuang Tzu*, estão de acordo com as dos poetas-críticos simbolistas e pós-simbolistas, que, não apenas envolviam seus argumentos teóricos em uma linguagem densa, elíptica e metafórica, mas também faziam seus poemas falar, *metapoeticamente*, de si mesmos.

O primeiro a aplicar, especificamente à poesia, o conceito de “união ideal com o *Tao*” foi o poeta-crítico Ssu-k’ung T’u (837-908), do final da dinastia Tang (618-907). Em seu livro *Vinte e quatro situações poéticas*, escrito em versos tetrasilábos, e numa linguagem não discursiva, altamente elíptica e carregada de imagens, temos ao mesmo tempo: um compêndio de conselhos sobre *como* escrever poesia; um *retrato* do poeta, ou do poema ideais; e descrições *metapoéticas* de vinte e quatro “situações” poéticas². Adotando o ponto de vista de uma “pureza mental” (em que as distinções lógicas, as *mudanças*, as buscas propositadas e as coerções estão afastadas), Ssu-k’ung T’u parece enxergar o *poeta* como alguém que, intuitivamente, apreende a essência dos fenômenos naturais, fluindo com o *Tao* que os origina, e ao qual se identifica. Essa união íntima com o *princípio cósmico*, permitindo ao escritor transcender os limites da percepção sensorial, e provendo-o de

² *P’in* é uma expressão extremamente difícil de se traduzir; em Inglês, encontramos os seguintes correspondentes: “mood”, “style”, “state”, “degree”; em Português, “estado”, “clima”, “grau”, “tipo”. “*Situações*”, segundo julgamos, é a opção mais conveniente, no caso. (N. do T.)

igual poder criativo, é, ela própria, um conceito de poesia, que se apresenta da seguinte forma, no décimo poema (“Espontaneidade”):

Não procure por toda parte.
Inclina-te, somente, e lá está!
Se te moveres junto com o *Tao*
a Primavera pode ser criada num estalar de dedos!... (SSU-K'UNG
T'U, 1966)

Reminiscentes de Chuang Tzu, os dois primeiros versos desaconselham qualquer movimento forçado, ou teleológico – um aviso frequente, em todo o grupo de poemas. Por seguir o *Tao*, o poeta pode criar algo que possua uma vitalidade natural. Mas, ao contrário do que possa parecer, não há, em Ssu-k'ung T'u, nenhuma defesa da extinção dos pensamentos e sentimentos individuais do poeta: unindo-se completamente ao *princípio* subjacente a todas as coisas, a sua subjetividade, naturalmente, *integra-se* ao exterior. Tampouco o ato de escrever é considerado como desprovido de seleção e de escolha. E, por fim, a poesia não é concebida como um simples “espelhamento” passivo (mimético) do Universo. Em “Magnificência”, primeiro poema da série, após descrever o revigorante poder da união com o *Tao*, diz-se:

Ultrapassando as aparências,
alcança-se o centro do círculo.
Toma-o sem violência,
e ele será infinito... (SSU-K'UNG T'U, 1966)

Sugere-se, aqui, que o sucesso de uma *imagem poética* envolve transcendência: somente ultrapassando os limites da descrição exterior, e indo além de qualquer precisão forçada, pode-se atingir o “centro do círculo”³, de onde pode-se evocar um significado ilimitado e indeterminado. Outra formulação desse conceito se encontra em seu vigésimo poema (“Apresentação”):

Alcançada a simplicidade espiritual,
a verdade retorna, em sua pureza,

³ “O homem que vê as coisas do ponto de vista do *Tao* permanece como no centro do círculo [das mudanças infinitas]. Compreende os movimentos do círculo, mas não toma parte neles... pois, transcendeu o finito, e vê as coisas de um ponto de vista mais alto” (Fung Yu-lan, *A short history of chinese philosophy*, New York, 1948, p. 112). (N. do A.)

como perseguindo as sombras n'água,
 ou descrevendo as glórias da Primavera.
 Mutações de ventos e de nuvens.
 Vivacidade de flores e de ervas.
 O rolar das grandes ondas, nos oceanos.
 O despenhar dos precipícios, nas alturas –
 tudo isso nos lembra o grande *Tao*,
 misteriosamente unido mesmo à poeira!
 Um poeta deve pensar na “forma”
 que está além da forma (SSU-K'UNG T'U, 1966)⁴.

O título dissilábico geralmente é traduzido por “Descrição”, mas, optei por evitar essa palavra, devido às suas implicações de “detalhe externo”, que vão de encontro, precisamente, ao que é tratado no poema. De início, Ssu-k'ung T'u afirma que uma *pureza interior* é necessária, caso o poeta queira apreender, intuitivamente, o *espírito* situado além dos fenômenos. Os dois símiles seguintes (“perseguindo as sombras n'água” e “descrevendo as glórias da Primavera”) podem se referir, tanto à natureza intangível e miraculosa desse “estado de pureza”, quanto aos seus possíveis efeitos. Nos quatro versos seguintes, temos exemplos de *essências* que podem ser apreendidas, sob as aparências das coisas – qualidades abstratas, que se localizam além dos detalhes concretos. E o poeta, tendo se identificado com o *Tao*, pode manifestar essa união por meio de uma *imagem* de significado ilimitado.

Numa carta a certo Wang Chi, Ssu-k'ung T'u amplifica a questão: “Tai Jung-chou dizia: ‘As cenas de um poeta, tais como “Em Lan-t'ien, quando o sol é quente, de fino jade, a fumaça sobe”, podem ser contempladas assim, de longe, mas não podem ser postas à frente dos olhos, pois, são imagens além da ‘imagem’, são cenas além da ‘cena’ – como elas poderiam ser facilmente verbalizadas?”⁵

Aqui, Ssu-k'ung T'u parece ter percebido uma verdade crucial, a respeito de como as obras literárias se dão à nossa percepção: nenhuma abundância de detalhes concretos poderá nos permitir a apreensão dos objetos *representados* como se fossem objetos *reais*, já que eles serão, sempre, *quase-reais* (“palavras”, e não “coisas”). Para Roman Ingarden, “somente

⁴ Para Herbert Giles, que traduziu as *Vinte e quatro situações poéticas*, a poesia de Ssu-k'ung T'u é “excessivamente difícil de se compreender” (1980, p. 179), o que talvez explique a disparidade das versões para os últimos versos: “Leave the substance to reach the image / To approximate this kind of poet.” (Pauline Yu) e “To obtain likeness without form, / Is not that to possess the man?” (Giles). Consultando o original chinês, disponível em <<http://www.docin.com/p-6868894.html>>, optamos por uma versão que acreditamos ser mais esclarecedora do ponto de vista recomendado pelo poeta. (N. do T.)

⁵ “Yü Chi-p'u shu”. In: *Ssu-k'ung T'u...*, p. 77 (v. Referências Bibliográficas). Wang Chi (c. 891) usava o nome de cortesia *Chi-p'u*, e Tai Jung-chou, ou Tai Shu-lun (732-789) foi um oficial da dinastia Tang, que deixou, também, uma coletânea de poesia. (N. do A.)

uma *modificação imaginativa* pode tornar ‘perceptuais’ os aspectos que, durante a leitura, são dados, muitas vezes, ao leitor, como ‘genuinamente perceptuais’ (1973, p. 269). A *realidade* de uma cena, portanto, deve ser, necessariamente, substituída por uma “contemplação distanciada”. Ao criar suas *imagens*, o poeta deve valorizar a capacidade do leitor, de recriar, em sua imaginação, a “cena” – que será diferente daquela do poema (que, por sua vez, não pode ser considerada, absolutamente, uma cena *real*).

A mesma ideia, mas expressa em termos diferentes, aparece em outra carta, na qual afirma a necessidade de se transcender os limites físicos das palavras, indo “além do *sabor*” de um poema, ou seja: indo além de seu “significado imediato”. Explorando a natureza simbólica da língua, e usando uma linguagem altamente sugestiva, o poeta poderia provocar um sentido “além do *sabor*”; e essa ideia de uma poesia elusiva e evocativa se mostraria crucial, tanto para os críticos chineses posteriores, quanto para os poetas simbolistas ocidentais⁶.

O crítico Yen Yü (c. 1180-1235), da dinastia Sung (960-1279), também conhecido como Yen Ts’ang-lang, dizia, da mesma forma, que a poesia nasce de uma fusão entre o poeta e o *Tao*, permitindo o acesso intuitivo à realidade subjacente aos fenômenos e às palavras. Em *Notas sobre a poesia de Ts’ing Lang*, escreve: “O principal objetivo da poesia é *entrar no espírito*. Se a poesia *entrou no espírito*, então, atingiu a perfeição, o limite, e nada mais pode ser acrescentado.” (LIU, 1975, p. 37). Segundo Liu (LIU, 1975, p. 37), a expressão *ju shen*, que traduzimos por “entrar no espírito”, tem duas vias de interpretação: por um lado, significa “integrar o [entrar no] reino do divinamente inspirado”, uma vez que, na crítica de arte ou de literatura chinesas, as obras “perfeitamente intuitivas”, que *parecem* naturais e espontâneas, são denominadas, frequentemente, de *shen* (“maravilhoso”, “inspirado”, “divino”). Por outro lado, é possível entendê-la, também, no sentido de “entrar na *vida* das coisas e capturar o seu *espírito* (ou *essência*).”

As duas leituras não se excluem, mas designam duas preocupações de igual importância para os críticos metafísicos. No segundo caso, *shen* nos lembra o conselho de Ssu-k’ung T’u, a respeito de “ultrapassar as aparências” e “alcançar o centro do círculo”, isto é: penetrar a forma exterior dos objetos, a fim de “tomar” e evocar a sua qualidade interna (ou, *essência*). De acordo com a primeira leitura, porém (em que sublinhamos a palavra *parecem*), temos, uma vez mais, a concepção metafísica, segundo a qual não se faz poesia *inspirada*, sem o esforço consciente do poeta, diluído, de

⁶ Das ideias de Ssu-k’ung T’u, o “sentido além do *sabor*” é uma das que mais influíram sobre a literatura chinesa; trata-se, como vimos, de um duplo conselho: aos leitores, para que não permaneçam na “superfície” do poema, mas sintam as “reverberações” do que está “dito” além; aos poetas, para que saibam provocar, disponibilizar a *infinitude* de significado do poema. (N. do T.)

modo a *sugerir* que os versos são um simples *reflexo*, não intelectual e não emocional, da realidade:

Os poetas da alta dinastia Tang cultivavam apenas sentimentos inspirados, e, como certos antílopes que se suspendem pelos chifres, a fim de não deixar pegadas, conseguiam o milagre de uma poesia transparente, luminosa, que não pode, de maneira alguma, ser recomposta. É como o som no ar, a cor nas coisas, a lua na água, ou uma imagem no espelho: as palavras são limitadas, mas o seu significado é ilimitado (LIU, 1975, p. 39).

Yen Yü não nega que os sentimentos e pensamentos individuais do poeta sejam importantes; ele, simplesmente, opõe-se à sua expressão incontrolada e violenta, recomendando, por isso, o domínio de cinco “métodos” (*fa*) e de nove “estilos” (*p’in*), que possibilitem a escrita de uma poesia “livre e fácil”, em oposição à “profundamente expressiva e exaustiva”. Quanto ao envolvimento consciente do poeta, ele deve ser tal, que não deixe traços do seu esforço, ou de sua preocupação com a técnica – o que se expressa bem na metáfora *zen*-budista do “antílope que se suspende pelos chifres, movendo-se de galho em galho, sem deixar rastros de sua passagem”. Além dessa arte de “velar a arte”, os melhores poetas devem atingir tal *integração* entre “cena” e “sentimento”, que sua poesia adquira uma qualidade vaga e indefinível, mas, imediatamente apreensível, mesmo pela pressuposta ausência do elemento subjetivo, que a poderia obstruir: trata-se de sua *transparente luminosidade*⁷.

Está além das possibilidades deste artigo discutir o amplo impacto do Budismo sobre a estética chinesa; no entanto, Yen Yü exemplifica bem esse impacto, pelo uso que faz de metáforas *zen* (ou *ch’an*)⁸, tais como “o som no ar”, “a cor nas coisas”, usadas, frequentemente, no Budismo, para descrever o estado de *ilusão* dos sentidos. A influência de Ssu-k’ung T’u também se revela, no trecho: “as palavras são limitadas, mas o significado é ilimitado”, que nos lembra o “sentido além do *sabor*”.

Dois críticos posteriores a Yen Yü enfatizam a ideia de união entre a consciência subjetiva (“emoção”, “sentimento”, ou *ch’ing*) e a realidade objetiva (“cena”, ou *ching*). Em *Notas sobre a poesia de Ssu-ming*, diz Hsieh Chen (1495-1575):

⁷ A poesia que fosse *transparentemente luminosa* seria, portanto, como um objeto que usualmente se apresenta aos nossos sentidos: *natural e plurissignificativo*, “espontâneo” e “livre de um objetivo preciso”. O reflexo da lua n’água, por exemplo. (N. do T.)

⁸ O budismo *zen*, embora associado, comumente, ao Japão, teve sua origem na China, com a escola *ch’an*, do ramo Mahayana, profundamente influenciada pelo Taoísmo. (N. do T.)

Devemos nos esforçar para fazer do *interior* e do *exterior* uma coisa só. Não deve haver diferença entre o que *sai* da mente e o que *entra* na mente. “Ching”... é o promotor da poesia; “ch’ing”... é o seu embrião. Quando ambos se fundem para criar poesia, tudo pode ser resumido em poucas palavras, cheias de uma força vital primordial, que é um todo indivisível, a transbordar ilimitadamente (LIU, 1975, p. 40-1).

A ideia de uma implicação mútua entre “cena” e “emoção” está presente, também, em *O significado da poesia*, de Wang Fu-chih (1619-1692): “Embora a emoção e a cena sejam diferentes, pelo fato de uma residir no coração, e a outra residir nas coisas, ambas, na verdade, engendram-se mutuamente” (LIU, 1970, p. 83). Num outro ensaio, elas são definidas, mesmo, não como *entidades interdependentes*, apenas, mas, como *dois aspectos* de uma *mesma* realidade; e os poetas, percebendo essa *unidade inseparável*, seriam capazes de “operar milagres”, ao invés de permanecerem como meros “artesãos habilidosos” (LIU, 1975, p. 42)⁹.

Para se referir a essa arte “perfeitamente intuitiva”, Wang Fu-chih usa o mesmo termo (*shen*) empregado anteriormente por Yen Yü. E tal como os críticos que o antecederam, diz que o poeta, atingindo a *essência* das coisas, pode participar das transformações da Natureza (ou, do *Tao*). A fusão entre o eu e o Universo seria capaz de produzir, desse modo, uma poesia vigorosa, sugestiva e aparentemente espontânea, cujo trabalho de composição estaria completamente velado.

Wang-shih-chen (1634-1711), da dinastia Qing (1644-1912), também usa metáforas *ch’an* (ou, *zen*) para aconselhar a apreensão intuitiva da realidade: “Deixar a plataforma e subir à praia’ é como os mestres *ch’an* consideram o ‘despertar’, e como os mestres em poesia consideram a ‘transformação’. A poesia e o *ch’an* são o mesmo, e não há diferença alguma entre ambos” (LIU, 1975, p. 44). As mesmas imagens budistas, usadas por Yen Yü, são retomadas, a fim de descrever o estado de *ilusão*, e a poesia correspondente: “Reflexos num espelho, a lua n’água, a cor nas coisas, o antílope que se suspende pelos chifres, e não deixa traços de sua passagem – tudo isso é *apreensão inspirada*.” (LYNN, 1975, p. 243). É por meio dessa

⁹ Para Lin Yutang, a “cena” (*ching*) diz respeito ao “tratamento da paisagem”, que, na poesia chinesa, serviria para colocar o leitor no “estado de espírito” necessário à apreensão da “emoção” do poeta (*ch’ing*). Seu papel seria, assim, o de “orientar simbolicamente o pensamento”. “A poesia inteira reside na arte de o poeta animar o seu cenário com o sopro de sua sensibilidade; em obrigá-lo, pelo poder de sua emoção pessoal, a viver e a tomar parte nas suas próprias alegrias e pesares. [...] Isso é mais que uma metáfora: é o credo lírico da união com a natureza, que faz que o mundo inteiro viva e palpite de emoção humana.” (s/d, p. 239-243). Ou, usando um exemplo da poesia ocidental: “Tu que sabes, ó Roumanille, / *Mesclar* em tuas harmonias / Aos aromas da *primavera* / As *lágrimas* do povo e o *riso* das donzelas!” (Mistral, 1971, p. 147, itálico nosso). (N. do T)

apreensão inspirada (ou, por meio “do que se depara à inspiração”) que o poeta ultrapassa o perceptual e o conceitual, a fim de adquirir um conhecimento intuitivo dos fenômenos e do *Tao*. Isso nos lembra o conceito de *shen*, de Yen Yü, entendido como “entrar no espírito”. *Shen*, aliás, é o título de um dos capítulos de *Notas sobre a poesia de Wang-shih-chen*, compiladas por um de seus discípulos, onde “espírito” também significa “a *essência* das coisas”. Uma poesia que não se apoie na descrição meramente exterior dos fenômenos pode, de certa maneira, transcender a si mesma, por efeito de sua vaguidão e sugestividade. Finalmente, louvando os poetas da dinastia Tang, diz Wang-shih-chen: “As quadras pentassilábicas [jüeh-jü] dos poetas Tang, quase sempre entram no reino do *ch’an*, e, quase sempre, possuem a milagrosa capacidade de “pegar o significado e esquecer as palavras” (LIU, 1975, p. 44). Aqui, o crítico alude a certa passagem do *Chuang Tzu*, em que se sugere o paradoxo de o poeta expressar *verbalmente* uma união fundamentalmente *não verbal* com o *Tao*¹⁰.

Os metafísicos chineses, portanto, baseiam suas concepções de literatura em conceitos taoístas – e, depois, budistas – a respeito da transcendência da dualidade *consciência subjetiva/realidade objetiva*. A poesia, para eles, incorpora essa *união intuitiva* de maneira igualmente intuitiva, preferindo imagens sugestivas e evocativas das qualidades (ou, da *essência*) das coisas, ao invés de descrições miméticas e precisas, e da linguagem discursiva e proposicional, criando, assim, uma abertura de significado que amplia os limites e as possibilidades de leitura do poema. Da mesma forma que pode integrar a “emoção” e a “cena”, o poeta pode transcender os limites dos seus pensamentos e sentimentos individuais por meio da *objetivação*, aparentemente impessoal, de sua subjetividade; e a maneira pela qual cada um consegue isso é o que irá caracterizar as suas obras.

As ideias dos críticos metafísicos chineses, expressas de uma maneira ligeiramente diferente, parecem estar contidas nos textos dos poetas simbolistas e pós-simbolistas. Com a possível exceção de Ezra Pound e dos Imagistas, não há razão para sugerirmos uma relação de *influência* sobre os poetas ocidentais. Portanto, evitaremos o perigo de sugerir esse tipo de relação, e levaremos em conta, apenas, o valor intrínseco do estudo comparativo.

Talvez, a preferência por uma poesia sugestiva e não representacional seja a mais notável semelhança entre os críticos metafísicos e simbolistas.

¹⁰ “A rede existe por causa do peixe: uma vez que se pegou o peixe, não há mais necessidade da rede. A armadilha existe por causa do coelho: uma vez que se pegou o coelho, não há mais necessidade da armadilha. As palavras existem por causa do significado: uma vez que se pegou o significado, podem-se esquecer as palavras. Onde posso encontrar um homem que tenha esquecido as palavras, a fim de ter, com ele, uma palavra?” (WATSON, 1970, p. 302). Yen Yü também alude a essa mesma passagem, quando diz: “O que se chama ‘não trilhar a senda da razão, nem cair nas malhas das palavras’, isso é o que considero de melhor” (LIU, 1975, p. 39). (N. do A.)

Vimos de que maneira Ssu-k'ung T'u, Yen Yü e Wang-Shih-chen defendem a transcendência da descrição exterior, na busca de um espírito intangível (ou, da *essência* de um objeto) a ser evocado. É essa poesia que pode ter um “sentido além do *sabor*”, reverberando infinitamente, apesar da limitação das palavras. Segundo Northrop Frye, os simbolistas, também, usam a palavra como “um *símbolo* que se afasta do seu significado no mundo material, não para designar algo no mundo espiritual, pois isso seria, ainda, representacional, mas, para despertar *outras palavras* sugestivas ou evocativas de algo do mundo espiritual” (1952, p. 12). Assim, compreende-se que, por volta de 1859, Charles Baudelaire se manifestasse contra uma tendência à verossimilhança, observada na poesia e na pintura de sua época, e atribuída à influência da fotografia: “Entre nós, o pintor natural, assim como o poeta natural, é quase um monstro: o gosto exclusivo pela Verdade (tão nobre, quando limitado as suas verdadeiras aplicações) oprime e exaspera o gosto do Belo” (*O público moderno e a fotografia*, 1958, p. 769). E Stéphane Mallarmé, em sua conhecida entrevista a Jules Huret, sobre a evolução da literatura no século XIX, diz, também, que os seus contemporâneos se aproximaram do “ideal” de poesia, muito mais do que os Parnasianos que os antecederam, justamente porque escolheram a *alusão*, ao invés da *apresentação direta* dos objetos:

[...] os Parnasianos tomam uma coisa e a mostram inteiramente, sem mistério; retiram dos espíritos a capacidade deliciosa de acreditar que estão *criando*. ‘Nomear’ um objeto significa suprimir três quartos do prazer de um poema, que se faz de uma vagarosa descoberta. ‘Sugerir’, por sua vez, retoma o sonho. É o perfeito uso daquele mistério que constitui o símbolo: evocar, pouco a pouco um objeto, para apresentar um estado de alma, ou, pelo contrário, escolher um objeto e retirar dele um estado de alma, por uma série de decifrações (1945, p. 868-9).

Um objeto *sugerido*, portanto, mais do que mimeticamente representado, quase *desaparece*, por conta da substituição de sua “concretude” pela “essência”:

Oh! A maravilha de fazer que um fato natural quase desapareça, em vibrações, por meio do jogo das palavras – desde que não seja de sua concretude que emane a noção pura. Digo: uma flor! E [...], como idéia delicada e verdadeira, ergue-se musicalmente *aquela*, ausente de todos os buquês. (“Crise do verso”, 1945, p. 368).

A flor “ausente de todos os buquês” existe, então, apenas como *palavra*; para Mallarmé, a *poesia*, sendo uma arte dedicada à ficção, restaura

a linguagem a sua virtualidade, o seu poder de criar uma realidade não representacional. O conceito simbolista de “linguagem como *encantamento*”, polêmico, em relação aos conceitos de “palavra como objeto próprio” e “palavra como o objeto que ela nomeia”, encontra pouca ressonância, nos textos críticos chineses; mas, é preciso não perder de vista que, para Mallarmé, a *mágica* das palavras está ligada à ideia de “evocação”, como se vê em: “a reminiscência do objeto nomeado banha-se numa nova atmosfera” (“Crise do verso”, 1945, p. 368).

A “nova atmosfera” é o mesmo Universo poético “musical”, de que nos fala Paul Valéry, em “Poesia e pensamento abstrato”: no “estado poético”, nem os objetos exteriores, nem os sentimentos internos aparecem como ordinariamente são, mas, sim, em novíssimas relações, como que “ressoando” uns nos outros. Não compete ao poeta experimentar esse estado, propriamente, mas evocá-lo no leitor. O poema se torna “uma espécie de máquina de produzir o estado poético por meio das palavras.” (1959, p. 1337).

Um universo poético “evocável” implica, naturalmente, em certa abertura da obra, e no convite ao leitor para participar da *infinita* construção do sentido. O interessante é que, embora defendida, explicitamente, pelos críticos metafísicos, essa “abertura” de significado parece ser motivada, no caso dos simbolistas, pela intenção exatamente oposta: negando à literatura qualquer função didática, descritiva, ou representacional, eles procuravam separar a linguagem do poema da linguagem da prosa, criando uma poesia aparentemente opaca, autorreferencial, e sem relação com os clichês e expectativas normalmente necessários à comunicação. Como disse Hugo Friedrich, a respeito de Mallarmé: “ele fala para não ser compreendido” (1956, p. 120). De fato, Mallarmé, e os simbolistas, em geral, não querem escrever uma poesia logicamente discursiva, parafraseável e *finita*. Todos clamam por uma poesia hermética e elitista, e pela substituição da *compreensão* pela *ultraobscuridade* (FRIEDRICH, 1956, p. 179). Todos procuram renovar o ato criativo da linguagem, por meio de técnicas como a sintaxe complicada, o uso ambíguo de artigos e pronomes, o uso incomum de verbos no infinitivo e no particípio. Mas é crucial entender que, apesar disso tudo, o acesso do leitor ao poema não é bloqueado, e há, mesmo, o convite para que participe das infinitas possibilidades do poema.

Essa oposição ao *conhecimento racional* nos leva a uma segunda afinidade entre as teorias simbolistas e as teorias metafísicas chinesas: a preferência pela *figuração*, ao invés da *asserção*, e a preferência pela imagem apreendida intuitivamente, ao invés do discurso logicamente estruturado. Simbolistas e pós-simbolistas tentaram criar, como vimos, um *meio* poético distinto. Paul Valéry, frequentemente, contrasta a prosa e a poesia de acordo com as suas finalidades (de *comunicação* e de *evocação*, respectivamente),

e lamenta que o poeta não disponha de um *meio* imediatamente acessível, exclusivo, e não utilitário, como o músico. Esse desejo de aproximar a poesia de uma música não verbal talvez tenha encontrado a sua melhor expressão na famosa abertura da “Arte poética”, de Verlaine: “Música, acima de tudo”. Os poetas são exortados, nesse poema, a reconhecer a unidade indissolúvel entre o *som* e o *sentido* (apontada, também, por Valéry), e a privilegiar os aspectos “sensuais” das palavras. Wallace Stevens também dizia que: a *verdade poética* “não pode ser atingida apenas pela razão; [é] uma verdade que o poeta reconhece pela *sensação*” (1951, p. 58) e, também, “a poesia tem de ser algo mais do que uma concepção da mente. Tem de ser uma *revelação* da natureza” (1957, p. 164).

Para os simbolistas, essa *verdade poética* está representada em imagens que se relacionam por associação e por justaposição, mais do que por uma sequência lógica. Reconhecendo a imanência da “ideia” no som, eles veem a *imagem*, não mais como o ornamento de alguma afirmação proposicional, mas como o *significado em si*, condensado. Essa recusa em ver a *imagem* (ou o *símbolo*) como algo apenas relacionado a algum “assunto” está bem caracterizada na opinião de Gottfried Benn, para quem a ausência do *símile* é uma das características da poesia moderna, uma vez que as comparações explícitas interromperiam a “visão” poética (1951, p. 16).

Na oposição de Benn ao rompimento do *todo* poético, podemos reconhecer outro resultado da ênfase na *intuição*, ao invés da *lógica*: a tentativa de se criar um momento atemporal de *verdade revelada*, mais do que uma estrutura de eventos, ou de pensamentos consecutivos. Ezra Pound sugeria isso, quando escreveu: “Uma ‘Imagem’ é aquilo que apresenta, num ‘instante’ temporal, um complexo emocional e intelectual... É a apresentação *instantânea* desse ‘complexo’ que dá a ideia de liberdade repentina; de libertação dos limites do tempo e do espaço; de crescimento súbito, que experimentamos na presença das maiores obras de arte” (1968, p. 4)¹¹.

Os simbolistas e pós-simbolistas, além de empregarem uma sintaxe que dificulta a leitura sequencial, preferem a cópula e a justaposição, que deixam indefinidas as relações temporais, ou causais. Frequentemente, também, e apoiados num princípio de equivalência, deixam sem solução as oposições e as ambiguidades. Seus poemas, quase sempre, são carregados de substantivos, o que contribui para criar um efeito de simultaneidade. E a *brevidade* da lírica, que Mikel Dufrenne atribui a uma tentativa de escapar

¹¹ O interessante, aqui, é notar que Pound, tendo desenvolvido muitas de suas ideias a respeito da *imagem*, a partir do ensaio de Ernest Fenollosa, “The written character as a médium for poetry”, contradiz, nesse seu ensaio de 1913 (“Alguns não”), as opiniões do último, sobre o que é a “boa poesia”: para Fenollosa, o poeta devia imitar a dinâmica da natureza, empregando uma sintaxe transitiva e direta, baseada na sucessão temporal; uma poesia que, ao invés disso, fosse associativa e espacial, tentando escapar para o “atemporal”, seria, para ele, “não poética”. (N. do A.)

da temporalidade da leitura (1963, p. 66), é devida, certamente, ao forte impacto que Edgar Allan Poe exerceu sobre os simbolistas (para Poe, um poema devia ser curto o suficiente – não mais do que cem versos – para evocar apenas o *essencial*, ou *sublime*).

Embora enfatizem a *apreensão intuitiva* da realidade, os simbolistas, assim como os críticos metafísicos chineses, não defendem a pura espontaneidade da poesia. Ao invés disso, preocupam-se com a necessidade da paciência, do cálculo e da seleção. Rilke, por exemplo, falando de seu hiato criativo de oito anos, compara a paciência que aprendeu a ter à paciência de uma árvore: “a secreta lentidão que prepara, que destila toda obra de arte” (1950, II, p. 388); e compara-se, também, a Valéry, que experimentou um silêncio de vários anos, evocado no poema “Palme”, e que sempre enfatizou o papel crucial do trabalho e da escolha consciente. Para Gottfried Benn, em *Problemas da lírica*, definitivamente, “nada pode ser acidental, num poema” (1951, p. 38).

A confiança dos simbolistas na *imagem* (ou no *símbolo*), mais do que na descrição direta, ou na expressão pessoal sugere uma terceira afinidade entre suas poéticas e as dos críticos metafísicos chineses. Mas, devemos ser cautelosos, ao interpretar essas doutrinas da *impessoalidade*. No caso chinês, podemos falar, sem maiores problemas, a respeito de fundir a “emoção” e a “cena”, ou transcender a consciência subjetiva em união com o *Tao*, já que o Chinês clássico é uma língua que não dispõe de tempos verbais, artigos, números ou gêneros, e a omissão do sujeito é explorada, de diversas maneiras, pelos escritores. No Ocidente, porém, a *impessoalidade* e a *universalidade* tornam-se um assunto complicado e, muitas vezes, cheio de contradições. Hugo Friedrich nos fala a respeito da separação entre o *eu* empírico e o *eu* lírico, em Baudelaire; da *despersonalização*, ou *automatismo*, em Rimbaud; e da *neutralidade suprapessoal* – que elimina, tanto o *eu* particular, como a própria humanidade –, em Mallarmé. Heinrich Henel diz que os simbolistas, ao contrário dos românticos, não são confessionais, e não usam os símbolos como mera música de fundo para o aparecimento do poeta, no palco: “Não é dessa forma que o ‘Eu’ aparece, no Simbolismo; o *símbolo* é que se encontra no Centro; *ele* é que é a *coisa* principal” (1966, p. 234-5). Por outro lado, Michael Hamburger diz: “o homem nunca poderia ser excluído de uma poesia escrita por seres humanos, por mais abstrata e impessoal que fosse”. Mesmo uma “poesia de coisas” poderia ser *um modo de ver* as coisas. Ademais, a própria língua impede uma desumanização total, pois, mesmo se reportando a algo fora da mente, sempre irá se referir a ideias e significados (1969, p. 31). Finalmente, Werner Günther, discutindo a importância do mito de Narciso, para os poetas simbolistas, diz: “Os grandes símbolos poéticos *sempre* refletem o próprio o poeta”, que se

coloca, agora, “como a aranha, no centro de sua teia, irradiando referências a partir de seu próprio ser. A proporcionalidade clássica, orientada para o objeto, transforma-se numa nova perspectiva, orientada para o sujeito” (*apud* GRIMM, 1966, p. 32).

Algumas das razões de tais controvérsias podem ser compreendidas, se examinarmos alguns textos dos próprios poetas: em “Crise do verso”, por exemplo, Mallarmé nos dá uma formulação, a respeito da *impessoalidade*, que se tornou muito conhecida: “A obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras, mobilizadas pelo choque de sua desigualdade; elas se iluminam de reflexos recíprocos, como se um rastro virtual de fogo percorresse pedrarias (...)” (1945, p. 366). Numa poesia pura, não sentimos mais o poeta falando *diretamente*, com a sua *própria voz*, sobre as suas *próprias* emoções: nossa atenção, ao contrário, é levada para as interações (ou “reflexos recíprocos”) entre as palavras. Valéry, em “Situação de Baudelaire”, combina essas ideias de *pureza* e de *ausência de um falante empírico*, ao seu conceito de poesia como linguagem qualitativamente diferente da prosa:

O poeta se consagra e se consome, na definição e na construção de uma linguagem dentro da linguagem; e essa operação (...) tende a constituir o discurso de um ser mais puro, mais potente e mais profundo nos seus pensamentos, mais intenso em sua vida, mais elegante e mais feliz em sua expressão; mais do que qualquer pessoa real (1959, p. 611).

E, em “Poesia e pensamento abstrato”, diz que os versos são um “estranho discurso, pois parecem feitos por um *outro* personagem, e não pela pessoa que os disse; parecem se dirigir a um *outro*, e não àquele que os escuta” (1959, p. 1324).

Esse senso de *alteridade* – pelo qual o “falante”, num poema, de certa maneira, *não é mais* a pessoa do próprio poeta – parece estar presente em Arthur Rimbaud, que, na sua “Carta do Vidente”, diz: “sou pensado” e “*eu sou um outro*” (1960, p. 344). T. S. Eliot também menciona uma *despersonalização* pela qual o artista se torna apenas um “catalisador”, ou um “médium” de emoções. A poesia, desse modo, seria uma “fuga da personalidade”; uma fuga das impressões e experiências concentradas pelo poeta (1972, p. 53-58). Tudo isso sugere que a *impessoalidade*, e uma espécie de *pureza*, resultam de o poeta não falar mais por si, ou de si mesmo, no poema.

Por outro lado, Rilke, em carta a Lisa Heise (02 de agosto de 1919), afirma que a obra de arte é, sim, autônoma e desvinculada do homem, como uma fonte que alimentasse a si mesma – imagem que aparece, frequente-

mente, em sua poesia – mas somente por ser feita “do humano” é que essa fonte adquire os seus inexauríveis poderes reconfortantes (1950, II, p. 136). Eliot concorda que toda poesia, “de certa maneira, começa nas emoções experimentadas por *seres-humanos*, seja em suas relações recíprocas, seja em suas relações com os seres divinos, seja em suas relações com o mundo em derredor”. Escrever uma poesia pura, autônoma, sem referências a *nada* além das interações verbais, seria uma meta impossível, já que “a poesia só é poesia quando conserva um certo grau de *impureza*” (1968, p. 38-9). Essa *impureza*, para Gottfried Benn, consiste na própria pessoa do poeta (1951, p. 22-3), o que nos lembra Wallace Stevens: “os assuntos de um poema são os símbolos do *eu* do poeta, ou dos *eus* do poeta” (1957, p. 164).

Essas opiniões não são, propriamente, contraditórias, mas complementares. Por um lado, os simbolistas se opõem ao sentimentalismo lírico, que se expressa diretamente. Daí suas posições a favor de um “desaparecimento” do poeta empírico, que “cederia”, então, “a iniciativa às palavras” e às coisas. Essa ideia, é claro, está intimamente relacionada à preferência pela apresentação imagística, ao invés da descrição discursiva. Por outro lado, afirmam eles que a poesia se preocupa, não apenas com o *humano*, mas – mais especificamente – com as emoções, pensamentos, e ações do próprio poeta. O importante, afinal, é que tudo apareça exteriorizado indiretamente, como *símbolos* e objetos. Em “A imagem da Juventude como Poeta Viril”, Stevens descreve isso como “egoísmo indireto” (1951, p. 45-6).

Simbolistas e pós-simbolistas concordam, então, que a poesia seja *peçoal*, no sentido de figurar uma relação entre o poeta e o mundo. Mas, justamente por ser uma figuração, e não uma afirmação, a poesia ideal é *impessoal*. Uma vez descobertos os equivalentes externos do seu estado de espírito, o poeta pode, aparentemente, transcender a si mesmo, por meio da objetivação de sua interioridade. Numa carta datada de 03 de fevereiro de 1923, Rilke descreve o efeito de impessoalidade da sua *Nova poesia* como o resultado da transformação de seus sentimentos em “argila”, ou coisas que transmitiriam a *sua* essência (1950, II, p. 389). De certo modo, trata-se da fusão entre “cena” (*ching*) e “emoção” (*ch’ing*).

Para Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, o artista subjetivo seria um “mau artista”, por “não entregar o seu *eu* pessoal, e não silenciar a sua vontade própria, ou os seus desejos, em troca da objetividade e da contemplação desinteressada”. O poeta, ao contrário disso, devia ser *dionisíaco*, identificado com a unidade subjacente ao Universo, de onde faria brotar as imagens que reverberariam como “versões objetivadas de si mesmo”. O seu *eu* estaria, portanto, “no solo do ser” (1956, p. 37-9). Isso nos leva à quarta semelhança entre as teorias simbolistas e pós-simbolistas e as teorias metafísicas chinesas: a crença de que a poesia é a manifestação de um

princípio unitário, a que os poetas se uniriam mística ou intuitivamente. A diferença crucial está em que, para os chineses, o *Tao* já existe, de fato, como uma realidade que apenas tem de ser revelada, enquanto, para os poetas ocidentais, o *mito unificador* tem de ser *criado*. Apesar disso, uns e outros percebem a unidade essencial entre o homem e o Universo, que permite ao poeta transcender a dualidade sujeito/objeto, ligar o exterior e o interior, por meio do *símbolo*, e tornar-se *impessoal*.

Liu compara o soneto das “Correspondências” de Baudelaire, adaptado das ideias de Swedenborg, à crença chinesa numa analogia entre os “padrões” (*wen*) terrenos e celestes (1975, p. 54). Esse modo analógico de pensar subjaz às teorias poéticas do *símbolo*, no Ocidente¹², estabelecendo o princípio e a possibilidade de relações entre o *eu* e o *mundo*. Hugo Friedrich enxerga superficialmente essa ênfase simbolista na *unidade*, quando enfoca a “tensão dissonante” da poesia moderna. Mas, Günther, acertadamente, diz que:

A ‘correspondência’ é o ponto onde a alma individual e o sobrenatural encontram uma expressão comum (...) A conversão de valores é só um dos aspectos do rápido e constante jogo interior de reflexos entre os diferentes níveis do ser (fora e dentro, concreto e abstrato, realidade e sonho, vida e morte). Rimbaud chamou a isso: “Alquimia do Verbo”. A poesia absoluta quer tocar a verdade mais intrínseca, que torna tangível a *unidade primordial*” (apud GRIMM, 1966, p. 35-6).

Tendo como base o princípio de “correspondência”, os simbolistas podiam fundir, no *símbolo*, os estados subjetivos e os objetos externos. Isso explicaria a aversão pelos *símiles*, mencionada, anteriormente, por Benn, pois o *símile* implica a possibilidade de separação dos elementos constituintes, e a sua dissimilaridade. Em “A arte filosófica”, diz Baudelaire: “O que é a arte pura, segundo o conceito moderno? É criar uma magia sugestiva que contenha o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista” (1958, p. 926). Na entrevista a Jules Huret, Mallarmé também diz que as *coisas* existem *em relação* umas com as outras, e que o trabalho do poeta é compreender essas conexões. Em carta de 13 de novembro de 1925, explicando suas *Elegias de Duíno* e seus *Sonetos a Orfeu* a Witold Von Hulewicz, seu tradutor polonês, Rilke também menciona a “grande unidade” entre passado e presente, entre vida e morte, pela qual a *morte* é somente o “lado não-revelado da vida” (1950, II, p. 334). Os poetas ocidentais parecem

¹² Cf. *La doctrine symboliste*, de Guy Michaud (N. do T)

ter visto a tarefa de *fazer poesia*, não apenas como um meio de perceber e revelar conexões entre *coisas*, ou entre o *eu* e as *coisas*, mas, também, como um meio de *transformar*, ou *explicar a unidade subjacente*. Voltaremos a falar dessa ênfase na *criação*.

A concepção simbolista de fusão entre o *sujeito* e o *objeto* também se expressa em termos místicos, quando os poetas percebem que a submersão do *eu* no *Universo* leva ao limite do silêncio. A respeito desse *conflito* entre “linguagem” e “união mística”, dizia Chuang Tzu:

Se já nos tornamos *um*, como posso dizer alguma coisa? Mas, ao *dizer* que nos tornamos “um”, como poderia *não estar dizendo* alguma coisa? *O um* e o que eu *disse* dele formam *dois*; *dois* e o *um* original formam *três*. Se formos por aí, nem mesmo o mais sábio dos matemáticos poderá dizer onde iremos parar – quanto mais o homem comum! Se, por transitar do “não-ser” para o “ser”, nós nos tornamos *três*, quão longe poderemos ir, se transitarmos do “ser” para o “ser”?... O melhor, então, é não se mover, mas deixar as coisas serem (WATSON, 1970, p. 43).

Chuang Tzu, no entanto, não deixa as coisas “serem”, mas, ao invés disso, usa palavras *diferenciadoras* para descrever um estado de *não diferenciação*. Do mesmo modo, os simbolistas, embora percebam as implicações de uma “pura ausência do *ego*”, e embora escrevam uma poesia destilada, em que os espaços não verbalizados (representados por recursos tipográficos, tais como dois-pontos e travessão) são tão importantes quanto os verbalizados, não sucumbem ao silêncio, que Hugo Von Hoffmansthal, ao final de sua carta a Lord Chandos, diz ser uma consequência *necessária* da perda mística do *eu*. Rimbaud, em *Uma temporada no inferno*, afirma ter inventado uma linguagem poética acessível a todos os sentidos e capaz de exprimir o *inexprimível*. Eliot, em “Burnt Norton”, descreve a sua tentativa de fazer com que as palavras atinjam uma quietude de êxtase, de permanência e silêncio. E Rilke, na nona elegia de Duíno, julga ter percebido onde estão os fundamentos do *indizível*, de onde se pode afirmar o *dizível*.

Assim como os metafísicos chineses, simbolistas e pós-simbolistas sabem que nenhuma poesia pode resultar de uma união mística verdadeira. Daí a ênfase na implicação mútua entre o *sujeito* e o *objeto*, pois, embora essa dualidade possa ser transcendida, nenhum dos elementos se extingue. Adotando o ponto de vista do *mundo*, Stevens pode escrever, por exemplo, que, se a poesia é uma revelação da natureza, “o mundo se organiza num poema” (1957, p. 165). Do ponto de vista do *sujeito*, no entanto, diz que “*a visão de mundo do poeta é a fonte da poesia*”. E, pela afirmação da existência

do *mundo*, essa *visão* subjetiva pode ser comunicada – “O mundo corpóreo existe como denominador comum dos mundos incorpóreos de seus habitantes [...]” (1951, p. 118).

Chineses e simbolistas defendem, portanto: uma expressão indireta e sugestiva; a intuição, ao invés da lógica; uma espécie de impessoalidade, e uma unidade intrínseca entre o *eu* e o *mundo*, que permite a fusão entre a “emoção” e a “cena”, obliterando distinções como *sujeito/objeto*. Apesar disso, há diferenças muito importantes, que devemos examinar, e elas se devem principalmente à *autoconsciência*, criada, no Ocidente, a partir de uma nova concepção de arte, cuja melhor definição, talvez, seja a de Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*: “A arte não é uma imitação da natureza, mas é o seu suplemento metafísico. A arte se eleva da natureza, a fim de superá-la (...). Este mundo só pode ser justificado como fenômeno estético” (1956, p. 142-3). E, no prefácio à obra, imprime a convicção de que “a arte é o mais alto objetivo humano, a verdadeira atividade metafísica” (1956, p. 17).

Três aspectos importantes das teorias e práticas do Simbolismo e do Pós-Simbolismo estão resumidos, nos pronunciamentos de Nietzsche: em primeiro lugar, se a arte é “o mais alto objetivo humano”, os poetas podiam vê-la como um meio de justificar sua própria existência; ou como um caminho para a *salvação*. Em carta a Lou Andreas-Salomé, de 08 de agosto de 1903, Rilke nos diz que só a escrita lhe dava o sentido de sua própria realidade (1950, I, p. 58); e Stevens, explicitamente, define a arte, em “As relações entre a pintura e a poesia”, como um meio de autoafirmação, a substituir a fé religiosa, suplantada, nos tempos modernos, por uma prevacente descrença. Em suas palavras, a busca de uma “ficção sumamente aceitável” foi uma tentativa de encontrar “*a sanção da vida na poesia*” (1951, p. 173).

A poesia se tornou, de fato, uma espécie de religião: na ausência da crença em Deus, o homem teve de se voltar para as criações de sua mente, para a sua própria validação e suporte. A alusão de Stevens a uma “ficção suprema” nos leva, porém, a uma segunda implicação das assertivas de Nietzsche: se o mundo “só pode ser justificado como fenômeno estético”, e se a arte é “a atividade verdadeiramente metafísica”, então, o artista é chamado a *salvar* e a *criar*, em suas obras, não apenas ele mesmo, mas o próprio mundo.

Por um lado, a tarefa do artista seria transformar a realidade externa em um *reino* interno, atemporal; do *eu* e da arte. Em sua carta a Hulewicz, citada anteriormente, Rilke compara essa missão de *resgate* à atividade das abelhas, transformando o transitório visível no permanente invisível (1950, II, p. 482). Por outro lado, ao artista caberia, não somente transformar o mundo, mas, na verdade, *criá-lo*. E essa idéia de que a *imaginação* tem um poder ordenador e criador deriva, sem dúvida alguma, dos escritos de

Wordsworth e Coleridge, que antecederam Nietzsche em muitas décadas. Os simbolistas podiam subscrever as formulações desses românticos, basicamente, sem qualquer problema, como Baudelaire, para quem o conceito de “imaginação construtiva”, de Coleridge, continha “todo o formulário da verdadeira estética; todo o universo visível é como um depósito de imagens e sinais, aos quais a imaginação dá um lugar e um valor relativos; é uma espécie de pasto, que a imaginação deve digerir e transformar (*O governo da imaginação*, 1958, p. 776). A “rainha da faculdades” (título de um outro ensaio) podia descobrir e criar as correspondências unificadoras do Universo, por meio da análise e da síntese, quebrando o “velho” para produzir o “novo” (*O governo da imaginação*, p. 773).

Os escritores também desenvolveram a ideia de que a *língua*, ela própria, provoca a existência das coisas. Para Stefan George, no poema intitulado “A palavra”, “nada pode existir onde as palavras faltam”. E Mallarmé, em “Crise do verso”, diz que o verso poético é “uma palavra total, nova, estranha à língua, e algo encantatório” (1945, p. 368). Em sua “Autobiografia”, uma carta enviada a Verlaine, e datada de 16 de novembro de 1885, descreve-se como possuidor de uma “paciência de alquimista, a trabalhar no forno da Grande Obra”; por ser uma “explicação órfica da Terra”, seu “Livro” cumpria “o único dever do poeta, e o jogo literário por excelência” (1945, p. 662-3). Em *Problemas da Lírica*, Gottfried Benn descreve a “existência latente”, ou o poder mágico das palavras como algo inexplicável e impenetrável à análise racional (1951, p. 27), e, num poema sobre a poesia (“Gedichte”), afirma que o único *encontro* verdadeiro, ocorrido num poema, é o que envolve o encantamento místico das coisas por meio da palavra.

Rimbaud afirmava possuir esse poder mágico e inventivo. Em “Alquimia do Verbo”, descreve a busca de uma nova linguagem, cujas vogais coloridas poderiam comunicar a todos os sentidos. Em “Adieu”, diz que, acreditando possuir poderes sobrenaturais, buscou inventar, não apenas uma *nova língua*, mas, também, objetos inteiramente novos (“novas flores, novos astros” etc). Por fim, proclama-se um “mago ou anjo, dispensado de toda moral”, uma declaração que nos leva à terceira consequência dos pronunciamentos de Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*.

Se o mundo só pode ser justificado como “fenômeno estético”, os pontos de vista da moral tradicional acabam sendo, expressamente, invalidados. Isso se revela na convicção simbolista e pós-simbolista de uma *autonomia da arte*, de uma poesia *pura*, ou *absoluta*, dissociada de preocupações didáticas ou representacionais. Os escritores desenvolvem, então, uma distinção entre as linguagens “poética” e “prosaica” – cuja diferença Valéry compara, em diversos ensaios, à diferença entre dançar e caminhar. Em um famoso verso de “O túmulo de Edgar Allan Poe”, Mallarmé diz que

o poeta procura elevar a língua comum, dando “um sentido mais puro às palavras da tribo”.

A oposição entre o poeta (um “anjo”) e a “tribo” estrutura, não somente o soneto de Mallarmé, mas, também, o relacionamento do poeta com a sociedade. Há um espírito aristocrático, ou um elitismo, em muitos textos, que se reflete no aparente hermetismo linguístico dos poemas. Mallarmé, por exemplo, intitula um de seus primeiros ensaios “Heresias artísticas: a arte para todos”, dizendo que “todas as coisas sagradas, que precisam permanecer sagradas, envolvem-se em mistério”. Sem essa obscuridade, a arte não poderia se proteger das massas ignorantes, ímpias e hipócritas: “O homem pode ser democrata, mas o artista [...] precisa permanecer aristocrata” (1945, p. 259).

Por sua vez, os críticos chineses não defendem uma separação entre o poeta e o leitor. Se há um senso de *elitismo*, implícito nos poetas pré-modernos chineses, esse senso é compartilhado pela sua audiência, relativamente homogênea, e que, provavelmente, compreende as frequentes alusões recônditas a textos e eventos, antigos ou contemporâneos. Quase todos os membros da burocracia governamental chinesa escreviam poesia – muitas vezes, como uma simples atividade social. A habilidade de escrever em versos, e sob formas determinadas, foi, durante certos períodos, uma parte dos exames de admissão aos cargos públicos, e um pré-requisito, mesmo para se abraçar uma carreira política.

Não encontramos, também, nas teorias chinesas, a mesma ênfase ocidental na *criação*: os críticos metafísicos, naturalmente, *desenfatizam* a afirmação de um *ego* poético, sublinhando a união desinteressada com o *Tao*. É notável, em toda a tradição chinesa, a relativa despreocupação com a originalidade e a criatividade, e a razão principal disso é a falta de obras canônicas que deem um modelo – e, portanto, uma sanção implícita para a criação *ex-nihilo*, o que o Ocidente pode encontrar no “Livro do Gênesis”, nas descrições das atividades de Deus. Os teóricos chineses parecem estar mais propensos a defender uma *imitação* das obras exemplares do passado, já que, na visão confuciana de mundo, que persistiu, ao longo da China pré-moderna, subjaz a convicção de que a *História*, na verdade, é a *estória* do declínio de uma Idade de Ouro: *tudo*, portanto, já teria sido escrito...

As semelhanças entre as teorias chinesas e as teorias ocidentais ultrapassam, no entanto, as diferenças, fato que não nos surpreende, se nos lembramos da forte corrente mística que perpassa ambas as tradições. Compará-las pode ser útil, tanto para os estudantes de poesia clássica chinesa, quanto para os estudantes de poesia moderna ocidental, primeiro, porque requer o isolamento das características salientes e comparáveis em cada uma das teorias, uma tarefa particularmente difícil, já que, em ambos

os casos, as ideias são envolvidas em uma linguagem altamente poética – muitas vezes em *metáforas de metáforas*, paradoxos, e contradições insolúveis. No entanto, uma vez tendo isolado os tópicos, é possível apontar muitas semelhanças entre essas épocas e culturas tão diferentes. Atentar para essas semelhanças pode, não apenas iluminar ambas as tradições críticas, mas, também, preparar o campo para uma poética transcultural da *lírica breve*. Um estudo como esse não poderia abarcar, é claro, toda a poesia ocidental e toda a poesia chinesa, mas, pelo menos, seria um modo novo de abordar, tanto as obras da dinastia Tang – o período literário mais florescente da China –, quanto as obras ocidentais do final do século XIX e de princípios do século XX¹⁵.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Ouvres complètes*. ed. Y.-G. Le Dantec. Tours, 1958.
- BENN, Gottfried. *Probleme der Lyrik*. Wiesbaden, 1951.
- DUFRENNE, Mikel. *Le poétique*. Paris, 1963.
- ELIOT, T. S. *The sacred wood*. London, 1972.
- _____. *To criticize the critics*. New York, 1968.
- FRIEDRICH, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg, 1956.
- FRYE, Northrop. Three meanings of Symbolism. *YFS*, n. 9, 1952.
- FUNG YU-LAN. *A short history of chinese philosophy*. New York, 1968.
- GILES, H.G. *A history of chinese literature*. Tokyo : Tuttle, 1980.
- GRIMM, Reinhold. *Zur Lyrik-Diskussion*. Darmstadt, 1966.
- HAMBURGER, Michael. *The truth of poetry*. New York, 1969.
- INGARDEN, Roman. *The literary work of art*. Evanston (Ill.), 1973.
- LIU, James. *Chinese theories of literature*. Chicago, 1975.
- _____. *The art of chinese poetry*. Chicago, 1970.
- LYNN, Richard John. "Orthodoxy and enlightenment: Wang Shih-chen's theory of poetry and its antecedents". In: *The unfolding of neo-confucianism*. ed. William Theodore de Bary. New York, 1975.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Ouvres complètes*. ed. H. Mondor e G. Jean-Aubry. Paris, 1945.

¹⁵ Stephen Reckert, em seu livro *Para além das neblinas de novembro*, parece contemplar, por uma feliz coincidência, o conselho da Autora, estabelecendo um diálogo entre as poesias oriental e ocidental, a partir de exemplos da *lírica breve*: "A concentração na poesia 'minimalista' (isto é, em princípio, em poemas de não mais de trinta e duas sílabas) proporciona o espaço necessário para a tradução dos textos e para análises aturadas acessíveis a leitores não familiarizados com uma ou outra das várias línguas orientais e ocidentais em questão" (1999, p. 7). (N. do T.)

- MICHAUD, Guy. *La doctrine symboliste*. Paris : Nizet, 1947.
- MISTRAL, Frédéric. *Miréia*. Rio de Janeiro, Opera Mundi, 1971.
- NIETZSCHE, Friedrich. *The birth of tragedy*. New York : Garden City, 1956.
- POUND, Ezra. A few don'ts. In: _____. *Literary essays of Ezra Pound*. New York, 1968.
- RECKERT, Stephen. *Para além das neblinas de novembro*: perspectivas sobre a poesia ocidental e oriental. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1999.
- RILKE, R.-M. *Briefe*, 2 v. ed. Ruth Sieber-Rilke e Karl Altheim. Wiesbaden, 1950.
- RIMBAUD, Arthur. *Ouvres*. Paris, 1960.
- STEVENS, Wallace. *Opus posthumous*. New York, 1957.
- _____. *The necessary angel*. New York, 1951.
- SSU-K'UNG T'U. *Ssu-k'ung T'u shih-p'in chu-shih chi yi-wen*. ed. Tsu Pao-ch'üan. Hong Kong, 1966.
- VALÉRY, Paul. *Ouvres*, v. I. ed. Jean Hytiers. Tours, 1959.
- WATSON, Burton. *The complete works of Chuang Tzu*. New York, 1970.
- YUTANG, Lin. *Minha terra e meu povo*. Rio de Janeiro: Pongetti, s/d.

Submetido em 24/07/2010

Aceito em 01/10/2010