

RASTROS DO SIMBOLISMO: HERANÇA E FARDOS

Renato Nésio Suttana
Departamento de Letras
UNICENTRO, Guarapuava - PR

Resumo: A modernidade tem sido marcada pela construção de teorias que unificam e interrogam o sentido da realidade. No âmbito da literatura, uma das mais famosas e influentes é a teoria das correspondências, elaborada por Charles Baudelaire na segunda metade do século XIX. A teoria das correspondências é, sobretudo, uma teoria da unidade, que tende a compreender o real – por misterioso e vasto que ele seja – como um todo onde todas as partes se correspondem por analogia. Este ensaio é uma interrogação dirigida ao Simbolismo, a partir desses dados, procurando inquirir nos seus rastros uma herança que, se ao mesmo tempo inaugura o novo na tradição moderna, se tem constituído para essa tradição numa espécie de fardo que ainda não foi superado.

Palavras-chave: literatura; modernidade; Simbolismo; teoria das correspondências

Abstract: Modernity has made its mark by the construction of theories that unify and question the sense of reality. In the field of literature, the theory of the correspondences, developed by Charles Baudelaire, in the second half of the nineteenth century, is one of the most famous and influential ones. The theory of the correspondences is, above all, a theory of unity, which tends to understand the real, however mysterious and vast that it is, as a whole in which all parts correspond to each other by analogy. Based on these data, this study is a questioning directed to the Symbolism, which tries to examine in its trace an inheritance that, if, at the same time, it inaugurates the new in the modern tradition, it has constituted for such tradition a type of burden that has not been overcome yet.

Key-words: literature; modernity; Symbolism; the theory of the correspondences

1 A postulação da Unidade

O *Portal do Inferno*, de Rodin, numa de suas versões, é um enorme bloco de gesso recoberto, na parte anterior, por figuras humanas que parecem consumir-se num movimento frenético. Confundidas na brancura do gesso, as figuras tendem a se misturar com o bloco, de tal modo que nem o bloco – embora preservando a nitidez geométrica dos contornos – é inteiramente ele mesmo, nem as figuras ganham total individualidade. O movimento da fusão dá um aspecto esfumaçado à parte inferior do bloco, onde as sombras, recortando menos os contornos, se tornam menos capazes de definir os detalhes. Esse paroxismo de fusão sugere uma unidade difícil de sustentar, a menos que concedamos que tanto o suporte quanto a parte esculpida estejam se sustentando mutuamente. Somente assim é que o suporte do fundo pode se converter nas figuras humanas (e noutras coisas que estejam ali representadas), tal como as figuras podem se dissolver rapidamente no fundo. O dinamismo da composição, levando ao extremo a relação entre estatismo e movimento, não permite que se mantenham estáveis, suspensos em si mesmos e inacessíveis às ambigüidades.

Com relação a alguns desenhos de Rodin expostos no Salão de Outono de 1907, Rilke descreve-os desta maneira:

Eram quinze novas folhas, talvez, que descobri espalhadas entre os outros desenhos, todas do tempo em que Rodin viajava atrás das dançarinas do rei Sisowath, a fim de admirá-las melhor e mais demoradamente. (...) Ali estavam elas, tais dançarinas pequenas e gráceis, como gazelas transformadas; os dois braços longos, esguios, como que de uma só peça, atravessados nos ombros, atravessando o torso massivo e esguio (com a elegância plena das imagens de Buda), como que de uma só peça martelada longamente, até os pulsos, dos quais as mãos surgem como atores, móveis e independentes em seus movimentos. E que mãos: mãos de Buda, que sabem dormir, que depois de tudo se deitam sem dificuldade, juntando os dedos para demorarem ao longo dos séculos à beira do regaço, com a palma para cima, ou erguidas na vertical sobre as articulações, exigindo silêncio infinitamente. (RILKE, 1996, p. 66).

A descrição de Rilke, atenciosa aos pormenores, não se furta a salientar o fato de que as figuras representadas lhe sugerem unidade ou, antes, conjuntos de objetos cujas particularidades confluem para a formação de todos estruturados, de uma só peça. Descrevê-los é, ao mesmo tempo, sentir que eles existem por si mesmos, como entidades semi-independentes, e estar consciente de que dependem do olho para se tornarem o que são e se manifestarem como tais. As figuras são dinâmicas e vivas, mas tudo o que nelas é dinamismo e vivacidade está a serviço do conjunto. Do mesmo modo que na escultura, a

imagem que o poeta oferece é percebida como um todo que, perpassado por movimentos múltiplos, em geral contrastantes, unifica-se de repente, por um milagre da arte ou do olhar. Para isso contribui o efeito da fusão, que se esforça em capturar cada movimento, torná-lo vivo no todo e fazer com que ele se apazigúe na organicidade do efeito final.

Falando sobre o contexto cultural e ideológico do Romantismo, cujas heranças perduram na época atual, Octavio Paz identifica, numa dupla vertente, o esforço de unificação empreendido pela poesia a partir da modernidade: “Os dois extremos que dilaceram a consciência do poeta moderno aparecem em Baudelaire com a mesma lucidez – com a mesma ferocidade”, escreve. “A poesia moderna, diz-nos algumas vezes, é a beleza bizarra: única, singular, irregular, nova.” (1984, p.100). Isso porque a beleza moderna, divorciada dos padrões clássicos – que desprezam o efêmero –, acaba por se apresentar como alguma coisa de fungível, de simplesmente mortal, como acentua Paz. A beleza pertence a um tipo de tempo linear que tende a convertê-la na “novidade de cada dia.” (1984, p. 100). O poeta moderno estaria então dividido, ele mesmo, entre dois vetores que parecem algo inconciliáveis: a ironia, que separa, que acentua as individualidades, e a analogia, que une e abarca, permitindo sonhar com o vasto sistema das correspondências universais onde todas as coisas se evocam umas às outras:

A primeira é a filha do tempo linear, sucessivo e irrepitível; a segunda é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos estão no presente. A analogia insere no tempo do mito e mais ainda: é seu fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é consequência (e consciência) da história. A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque. (1984, p. 101-102).

Perguntamo-nos se, em sua tentativa de entender as contradições do Romantismo numa unidade dilacerada, Octavio Paz não estaria a fazer uso de conceitos que a tradição simbolista lhe teria fornecido. Essa tradição, encabeçada por Baudelaire, teria proposto que o mundo é não só um amplo complexo de analogias, mas, sobretudo, uma grande unidade, que se pode exprimir artisticamente, desde que se disponha de uma linguagem adequada. A busca dessa unidade remete a tenebrosos abismos, que ameaçam desalojar o espírito de suas referências ordinárias. Porém, é ela que torna o mundo inteligível, que o desdobra, em suas formas sensíveis, num sistema de signos que se podem ler de algum modo, como num livro – o grande livro da natureza. Obviamente se trata de uma unidade assustadora, realmente abismal, que num extremo pode emudecer a voz do poeta e, não raro, tanger o limiar da loucura. A experiência da arte seria, pela ótica das correspondências, uma experiência difícil, que envolve o aguçamento dos sentidos e uma educação da alma, uma aplicação pessoal que ultrapassa o universo das convenções ou a mera tendência a usufruir, no caso da arte, de suas manifestações como se fossem passatempos ou prazeres inofensivos. A literatura ganha foros de religião, passando o pensamento da arte a limitar com a filosofia, em que pese a ausência de rigor (ou a impossibilidade de conceber rigorosamente os seus parâmetros) da teoria. Trata-se, pois,

de acentuar a experiência única – uma experiência própria da poesia, que somente a poesia (cujas qualidades impregnam a literatura em geral) seria capaz de suscitar:

A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam escapar às vezes confusas palavras:
O homem aí passa através de florestas de símbolos
Que o observam com olhares familiares.

Como longos ecos que ao longe se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.¹

Mas o que dá ao simbolista o direito de postular essa unidade? Seria o mundo um todo contínuo, por mais terrível e exaustivo que seja imaginá-lo, ou é melhor compreendê-lo como um amontoado de formas desconexas, caóticas, que só a ilusão humana tende a unificar? Provavelmente, pensar desse modo nos faria resvalar no segundo termo da equação proposta por Octavio Paz, ou seja, aquele que, ao lado da analogia que une, insere a cunha da separação. O soneto de Baudelaire tenderia a salientar o primeiro termo, invocando um todo onde “os perfumes, as cores e os sons se correspondem”. No outro extremo, é que aguardaria o silêncio – a mudez dos pilares vivos que, não o tempo todo mas só ocasionalmente, “deixam escapar confusas palavras”. No meio, por sua vez, estaria o homem, que ouve, interpreta e, saltando por cima das fendas, se esforça para recompor a unidade dilacerada. E o que fazer daquilo que, apesar da intuição que unifica, insiste em se manifestar como desacordo? O Simbolismo não tem resposta ou, antes, atingida a fímbria do silêncio, procura viver as contradições. A natureza é um templo onde os pilares falam de alguma coisa que nem sempre é clara e que, portanto, não devemos ter a pretensão de decifrar totalmente, uma vez que não dispomos das chaves finais para, como o expressou Cruz e Sousa, “abrir-nos as portas do Mistério.” (1995, p. 188).

Não seria, talvez, o caso de procurar (apesar do interesse que o tema possa ter) as origens históricas para semelhante concepção da realidade e da posição do artista diante do mundo. Por um lado – caso quiséssemos empreender esse inquérito –, esbarraríamos, como o fez ver Octavio Paz, nas fontes românticas do Simbolismo. Tais fontes supõem que existe um sentimento de natureza no Romantismo, o qual se esforça

¹ O texto original do soneto é: “*La Nature est un temple où de vivants piliers / Laisserent parfois sortir de confuses paroles: / L’homme y passe à travers de 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. (...)*”

por conceber o mundo como totalidade unificada – isto é, como um todo que (conforme o próprio termo natureza sugere) remete sempre a si mesmo e – numa concepção que talvez remonte ao idealismo alemão – é semelhante a si mesmo. Igualmente, é preciso conceder que o próprio Baudelaire, vivendo numa época em que o materialismo e o entusiasmo com a ciência, para não falar de um certo fervor panteísta, ditavam as regras do pensar, teria de se haver de algum modo com essas tendências. Quanto ao entusiasmo científico do século XIX, se não é possível ligá-lo diretamente às visões panteístas, nem por isso se pode negar que muitos escritores dessa época deixaram vaziar em suas obras concepções de mundo marcadas pelo panteísmo (ou por um certo tipo de panteísmo). Nisso teriam dado continuidade ao Romantismo. Mas Baudelaire, ao que tudo indica, não expressou, na teoria das correspondências, nenhuma concepção panteísta da vida. Mais certo seria dizer que, tal como no panteísmo propriamente dito – que, no século XIX, é um panteísmo mutilado, ao qual faltaria sobretudo a parte teológica –, o que resta na teoria de Baudelaire é apenas o sentimento, a intuição de uma totalidade que não evoca necessariamente uma divindade personalizada. O entusiasmo panteísta converte-se, então, num conceito difuso de natureza total, que acolhe em si a variedade das formas e faz com que estas participem de seu ser. Importa, menos que os aspectos pontuais da concepção (presença ou ausência de Deus, por exemplo, ou o significado preciso do panteísmo como doutrina filosófica), o sentimento mesmo da unidade, que impõe ao mundo uma marca. Seria mais ou menos o que está expresso em certos poemas do Parnasianismo, nos quais a consciência de pertencer a uma totalidade se exprime, freqüentemente, na linguagem de uma natureza unificada e – o que é mais espantoso – maternal, como neste soneto de Alberto de Oliveira:

Acordo em pleno sol: a natureza agora
É que interpreto e julgo; e como ao deslumbrado
Olhar meu tudo é grande, o céu, o espaço, a aurora,
O homem, a terra, a flor, o oceano azulado!

Dentro e em redor de mim, – todo o infinito em fora
E alma em fora – há o rumor da festa de um noivado...
Canto, sinto-me bem... Vale todo o passado
Este instante em que vivo, o raio azul dest' hora.
Oh! Bendita essa mão que a tímida carcérula
Onde minh' alma ansiava ora apresenta aberta,
Como a concha do mar em que palpita a pérola!
Bendito este primeiro estremecer da fibra
Que eu supunha faltar-me e que afinal desperta,
Que nunca alguém vibrara e que ela agora vibra!
(OLIVEIRA, 1900, p. 18).

A sensação de pertencer ao todo tem, nesses poemas, um caráter empolgante. O poeta parnasiano, incapaz de admitir que seu arroubo deveria orientar-se para a divindade, direciona-o para a natureza, que se dá a ver como um interior aberto onde as formas se comunicam de um modo obscuro, mas nem por isso menos efetivo (talvez porque sujeito a certas leis ordenadoras). É essa falta mesma de definição que repercute, à maneira parnasiana, um vago que se compararia ao dos simbolistas, embora não se encontre nela nada que se possa chamar de um simbolismo de primeira mão. A natureza é mãe, e as suas leis se aplicam a um mundo feito de matéria e energia, com o qual a sensibilidade nos põe em contato:

Vem de onde estás! C'roaram-se as colinas,
Como noivas do sol, do sol com os lumes;
Ah! com as chuvas de há pouco nem presumes
Que verdes que se alisam as campinas.

Revestem-se os outeiros de boninas,
Como outrora de acanto o altar dos numes;
Flóreas caçoulas partem-se em perfumes;
Já vão fugindo as últimas neblinas.
(OLIVEIRA, 1900, p. 103).

Isso que, no Parnasianismo, se manifesta como sentimento de totalidade pode depender, muitas vezes, para se constituir, de uma certa concepção do corpo como campo de provas das sensações, onde o drama da razão em combate com as forças do instinto se encena de novo e a cada vez. O elemento instintivo² seria, de certo modo, a afirmação de uma voz da natureza no homem – voz que o obriga a recordar-se de que, não importando os esforços diurnos para dominá-la, se encontra de frente para um universo de estranheza no qual existe o perigo de sucumbir. A voz da natureza recebe os mais variados acentos e os mais diversos nomes, mas será, sempre, como nas correspondências, uma voz que soa

² Essa concepção do elemento instintivo faz pensar no modelo de *homo faber* descrito por Max Scheler, em seu ensaio *As formas do saber e a cultura*. A esse respeito, escreveu o filósofo que, para essa teoria, “não há diferença de essência entre o homem e o animal, mas somente diferenças de grau. A humanidade não é senão uma espécie animal particular, na qual encontramos em ação os mesmos elementos, as mesmas forças e as mesmas leis que em todos os seres vivos, somente que com a diferença de uma maior complexidade nos resultados. (...) ‘O espírito’ ‘a razão’ – não há nada que tenha uma origem metafísica independente, muito menos que obedeça a leis elementares, autônomas, e que correspondam às leis mesmas do ser (...) Trata-se de um prolongamento da inteligência técnica (do chimpanzé, por exemplo), já superior às simples leis da associação, e não menos ao instinto rígido e hereditário: esse tipo de inteligência é a capacidade de se adaptar ativamente, e sem rodeios, às situações novas e atípicas, por uma antecipação das estruturas objetivas do meio (...)” (SCHELER, 1955, p. 40-43, em francês no original).

no exterior ou que nos põe no encalço de alguma essência que não se pode dizer. Em Olavo Bilac, ela explode a cada passo em exclamações de entusiasmo:

Certo, bem doce deve ser a cena
Que os seus olhos extáticos contemplam.
Há pela alcova, entanto, um murmúrio
De vozes. A princípio é um sopro escasso,
Um sussurrar baixinho... Aumenta logo:
É uma prece, um clamor, um coro imenso
De ardentes vozes, de convulsos gritos,
É a voz da Carne, é a voz da Mocidade,
– Canto vivo de força e de beleza,
Que sobe desse corpo iluminado...

Dizem os braços: “– Quando o instante doce
Há de chegar, em que, à pressão ansiosa
Destes laços de músculos sadios,
Um corpo amado vibrará de gozo?”

E os seios dizem: “– Que sedentos lábios,
Que ávidos lábios sorverão o vinho
Rubro, que temos nestas cheias taças?
(...)” (BILAC, 1997, p. 99-100)

Pode ser que, avançando nessa direção, distanciem-nos do Simbolismo. No entanto quem poderia negar o fato de que se trata – e o poema de Bilac o explicita – de uma voz? Atentemos para o sentimento da presença, para a consciência de estar em face de uma exterioridade que transcende os limites do eu. Se, no simbolismo de Baudelaire, a natureza é invocada como uma presença misteriosa – eco talvez de uma tenebrosa e profunda unidade –, no Parnasianismo, menos interessado no jogo das sugestões sinestésicas, aparecerá como uma voz que unifica sem misturar os contornos. Repugnaria ao classicismo parnasiano admitir que, na confusão dos sentidos, as coisas podem contaminar-se e ser tomadas umas pelas outras. Não estamos, evidentemente, falando de uma distinção nítida entre estilos e tendências, que separaria bruscamente parnasianos e simbolistas, até porque se sabe que Baudelaire se situa na bifurcação de onde surgem as duas tendências. Antes, seria mais correto reconhecer que, ao menos no que diz respeito aos parnasianos brasileiros, existiria um influxo, como se estes últimos buscassem lá – em Baudelaire e em outros – o que lhes interessa de imediato, pondo de parte a filosofia do vago e do transcendente (que surge, aliás, somente a partir do que depois se convencionou chamar de Simbolismo). O mundo dos parnasianos é, ainda, o mundo dos realistas do

século XIX, não lhe faltando sequer as preocupações de teor determinista que redundarão no romance de tese praticado pelo realismo científico. Quanto a isso, podemos pensar que, se o entusiasmo pela natureza presente nos parnasianos repete em tom menor o entusiasmo romântico, esse sentimento se exprime como postulação da unidade – postulação que, num extremo (porém com menos fervor e resguardadas as diferenças), ecoa a postulação simbolista, expressa no soneto das *Correspondências*.

Por sua vez, as respostas simbolistas à convocação de Baudelaire são variadas e nem sempre fáceis de definir. Podem reverter-se em obscuridade, numa obscuridade que, atingido o limite, preserva no entanto o formato tradicional da poesia em versos medidos ou aceita a inovação provocadora dos versos livres, como em certos poemas de Rimbaud. O crítico Hugo Friedrich (1991) chamou-a de transcendência vazia, termo que não seria de todo inadequado, desde que o sentimento da transcendência, que deveria desembocar na divindade, se encontra bloqueado. Nas obras de Cruz e Sousa, manifesta-se como uma turbulência, uma inquietude que eclode em movimentos contraditórios, movimentos que a razão ou a moderação não poderiam conter senão ao custo de desfigurá-los. A poesia quer fluir aos borbotões, unindo imagens e pensamento, realidade e palavra num todo que não dispensa – e, pelo contrário, o emprega abundantemente – o efeito mágico das sinestésias: “Musselinosas como brumas diurnas / Descem do ocaso as sombras harmoniosas, / Sombras veladas e musselinosas / Para as profundas solidões noturnas.” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 86). Ou se despenhará num clamor irado, elétrico, a dirigir-se contra um alvo que ninguém, talvez nem mesmo o poeta, saberia ao certo delimitar:

E, abrindo e erguendo em vão os braços desesperados em busca de outros braços que me abrigassem; e, abrindo e erguendo em vão os braços desesperados que já nem mesmo a milenária cruz do Sonhador da Judéia encontravam para repousarem pregados e dilacerados, fui caminhando, caminhando, sempre com um nome estranho convulsamente murmurado nos lábios, um nome augusto que eu encontrara não sei em que Mistério, não sei em que prodígios de Investigação e de Pensamento profundo: – o sagrado nome da Arte, virginal e circundada de loureirais e mirtos e palmas verdes e hosanas, por entre constelações. (1995, p. 661).

Na palavra de um outro poeta – Alphonsus de Guimaraens –, se o sentimento é menos tumultuário, menos exaltado, a atenção ao mistério se realizará como uma verdadeira escuta, semelhante a um recolhimento místico. A voz que fala é uma voz de sombras, de meditação sibilina e melancólica, que se vê fascinada pelos aspectos ruinosos e mórbidos da paisagem. O poeta interroga o mundo, e a resposta obtida preenche as medidas de sua melancolia:

Pelos cemitérios
Às horas mortas, quando o vento geme
Por entre os ermos ciprestais funéreos,

O fogo-fátuo, fosforeando, treme.

Dormem as caveiras
Nessa que as abrigou terra esquecida,
Ainda berçadas pelas derradeiras
Ilusões que tiveram nesta vida.

Umaz jazem, silentes,
Sonhando beijos, celestiais, esquivos;
Outras rangem os miserandos dentes,
No pasmo atroz dos enterrados vivos.

.....

Ó corações magoados
Que o naufrágio lançou longe dos portos,
Abençoi-me com os olhos ciliciados...
Vinde ler-me, que sofro com os mortos!
(GUIMARAENS, 2001, p. 281-282)

O que na poesia de Cruz e Sousa é atenção à presença convertida em atenção ao vago – uma real deferência para com aquilo que, expresso de outra maneira, se descaracterizaria fatalmente – na de Alphonsus se dará como atenção ao aspecto noturno do mundo, um sentimento totalizador da vida entendida como um problema, como um drama que absorve as energias do espírito. Em ambos os casos, tem-se o poeta diante de um elemento que, ultrapassando-o, não o abandona em instante algum, pois o força a uma atitude de vigilância concentrada que o consome inteiramente. Essa presença obsessiva, que dá um formato ao mundo exterior, no mesmo instante em que o esvazia, é também provedora de sentido, porquanto estabelece as posições não somente do mundo, mas também da arte e do poeta na realidade. Confrontado com ela, este último se vê convocado a testemunhar. O mundo, afinal, implica uma certa unidade, nem que seja uma unidade negativa, carregada pelo sentimento de uma dor cósmica e sem origem. E a ela é necessário retornar insistentemente, como se se tratasse de um eterno ponto de partida. A arte se torna o receptáculo da escuta, e o poeta, aquele que ouve, é o porta-voz de uma palavra que se faz também em palavra do mundo, ouvida no silêncio de uma experiência individual que cedo se revelará como experiência coletiva. Ouvir a voz é declará-la, e ser poeta é estar à escuta, transformando em objeto de beleza um sentimento que, fora do consolo da arte, seria destrutivo e aniquilador – experiência que evoca o soneto de Rilke: “E onde / Mal havia uma choupana para receber, // Um abrigo nascido do mais obscuro desejo, / Com um acesso de pilares trepidantes, / Aí criaste um templo na escuta!” (1989, p. 21).

Mas o sentido da negatividade não é monopólio dos poetas brasileiros. Pode-se compará-lo, por exemplo, àquele sentido de inquietude, àquela suspeita de catástrofe generalizada que impregnam os contos de Poe, imprimindo-lhes uma qualidade própria, que oscila entre as pirotecnias do raciocínio e um forte senso do absurdo. Aliás, o próprio Baudelaire, leitor e tradutor de Poe, escreveria a seu respeito que se tratava de um escritor de estilo cerrado, concatenado, capaz de constituir uma verdadeira malha impermeável à má vontade ou à preguiça do leitor que se aventurasse a desbravá-lo. (cf. BAUDELAIRE, 1993). Para Baudelaire, haveria em Poe não só o esforço para criar uma literatura cerebrina, anti-sentimental, como também um incansável ardor rumo ao ideal: “Ele tem, como os conquistadores e os filósofos, uma arrebatadora aspiração rumo à unidade; ele assimila as coisas morais às coisas físicas.” (p. 38). A literatura de Poe, que atrai Baudelaire e o leva a comentá-la detalhadamente, provavelmente o atrairá também por esse quê de estranheza que a perpassa, por esse interesse pelas coincidências, pelas reviravoltas impressionadoras que dão a perceber que a substância do mundo, obscura como seja, tem um sentido qualquer: “Nessa incessante ascensão rumo ao infinito, perde-se um pouco o fôlego. O ar é rarefeito nessa literatura como num laboratório. Contempla-se, aí, a glorificação da vontade aplicando-se à indução e à análise.” (p. 38). Segundo o comentarista, os contos de Poe implicam um verdadeiro corpo-a-corpo com o mundo, uma necessidade de desvendar-lhe os mistérios, descendo às profundidades. Seria mesmo como se o escritor, dispondo – suspeitamos – de limitados poderes de filósofo, nem por isso deixasse de se arrojar à tarefa, cujos resultados, bons ou maus (do ponto de vista da filosofia), serão sempre preciosos do ponto de vista da literatura:

Parece que Poe quer tirar a palavra dos profetas e atribuir-se o monopólio da explicação racional. Assim, as paisagens que servem algumas vezes de fundo a suas ficções febris são pálidas como fantasmas. Poe, que não compartilhava as paixões dos outros homens, desenha árvores e nuvens que se parecem com sonhos de nuvens e de árvores, ou antes, que se parecem com seus estranhos personagens, agitados como eles de um tremor sobrenatural e galvânico. (BAUDELAIRE, 1993, p. 38).

Poderíamos pensar que atribuir-se o monopólio da explicação racional não seja, exatamente, o modo mais sadio do pensamento. Mas que importa tal detalhe para essas ficções febris? A impregnação da estranheza e o inopinado do gesto é que sustentam o interesse. Nos poetas brasileiros – como Alphonsus de Guimaraens – a impregnação negativa fica a dever ao pessimismo da época, originário de Schopenhauer. Já o que se observa em Poe é não tanto uma declaração aberta de que o mundo é ruim (ou de que a dor é uma espécie de eixo em torno do qual se orientam as forças do cosmo), mas uma curiosidade em relação ao negativo, redundando no desejo de esmiuçá-lo racionalmente. É a ameaça ou a certeza da catástrofe que garante as analogias. As coisas, sendo infinitamente complexas na superfície – e exigindo, portanto, para a sua análise, infinitos poderes de raciocínio –, conservam um fundo comum ou, num momento propício, terão

de revelar o que realmente são. E, se o mistério não se esgota na revelação, é porque o abismo, sempre mais vasto que o pensamento, ultrapassa todas as medidas. Quem se lança nele terá de reconhecer esse fato e terá de aceitar a idéia de que a procura, seja em que dimensão se dê, é exorbitante e interminável:

Eureka pretende desenvolver o método, e demonstrar a lei segundo a qual o universo tomou sua forma atual visível, e encontrou sua presente organização, e também como essa mesma lei, que foi a origem da criação, será o meio de sua destruição e da absorção definitiva do mundo. Compreender-se-á facilmente por que não quero engajar-me levemente na discussão de uma tão ambiciosa tentativa. Eu temeria me perder e caluniar um autor por quem tenho o mais profundo respeito. (BAUDELAIRE, 1993, p. 41).

A postulação de unidade – uma tão ambiciosa tentativa –, latente na teoria das correspondências, implica, como se vê, um reposicionamento do espírito diante do mundo. Se em sua base se situa o anseio romântico de uma unidade cósmica com a natureza, que arrebatava a arte e a cultura, pode-se dizer que ela atravessa o Simbolismo e deixa o seu rastro na poesia moderna. Intuída por Baudelaire, na segunda metade do século XIX, ela indica não só a direção em que se deve olhar, mas também o que se pode ver quando se olha, assinalando o sentido da procura. O poeta que olha e percebe a unidade deve tomar para si a missão de exprimir esse sentido. Não se trata, portanto, de dizer essa unidade como um ponto fixo em relação ao qual se medem todos os demais, mas de admitir que a arte está numa relação com ela e que o vetor dessa relação se impõe como uma exigência. A arte – que não quer ser espelho do mundo – quer, no entanto, como sugeriu Octavio Paz, se ver espelhada no mundo, numa comunhão com ele, ao ponto de ressuscitar, para expressar esse movimento, a metáfora do livro que abrange a realidade (metáfora cara a Mallarmé e a outros escritores). No livro do mundo, lêem-se as imagens, as correspondências e as palavras que, repercutidas pelo poema, se tornam as imagens da vida. Mas, até que ponto isso é possível e até que ponto, ao se postular a unidade, não se está incorrendo numa usurpação? Qualquer resposta à pergunta, por menos clara, poderia constituir-se num embaciamento do espelho ou, em caso pior, poderia ameaçar as simetrias dessa construção.

2 Herança e fardo

Evidentemente, a noção de que o mundo constitui uma unidade não é invenção de Baudelaire, pois está presente na cultura desde antes dos gregos. O que há de original é o modo como Baudelaire a formula, valendo-se da tradição ocultista, de Swedenborg e até de Fourier, para levantar seu edifício, que se tornará influente sobre toda a poesia posterior. A teoria, denotando que o mundo fenomenal assenta sobre uma unidade profunda, denota também, por consequência, que as coisas manifestas na superfície não têm uma essência própria, que começa e termina em si mesma. As aparências – os fenômenos do

corpo e do espírito – se convertem em símbolos cujo significado último é simbolizar essa unidade. No deslizamento das analogias, os símbolos, incapazes de representar concretudes, não podem remeter senão a outros símbolos, formando aquelas florestas para dentro das quais o homem se lança de sentidos aguçados e ouvidos atentos. As palavras jamais estarão inteiramente presentes no ponto onde pensaríamos encontrá-las. Capturadas pelo movimento, ameaçam tornar-se deslizantes, fluidas como as próprias essências que as impregnam de algum modo. E por que não se tornariam? Na grande unidade, todo excesso de ser que se forma, toda peculiaridade que se coagula na superfície fica comprometida, já que o movimento não se detém em parte nenhuma.

Porém, não é somente a particularidade que se compromete. O sentido da unidade decorrente gera um estado de coisas em que o homem, colocado de frente para ela, se sente também de frente para uma totalidade. Quanto a este aspecto, pode ser que a retórica do Simbolismo – baseada nas correspondências – tenha envelhecido ou que se tenha convertido, em muitos casos, num maneirismo. O certo, contudo, é que, na literatura do século XX, permaneceram indícios que podem ser rastreados. Não queremos afirmar, certamente, que esses indícios remetam de modo imediato a uma ancestralidade simbolista. Entretanto, diante deles, como não se recordar das teorias unitaristas que vêm de Baudelaire e de seus seguidores? O mundo é sentido, pressentido como presença carregada de um teor específico, seja ele bom ou mau, que se compararia a uma marca. De onde vem a impressão de negatividade, de uma iminência catastrófica que, como nas histórias de Poe, estigmatiza certas visões de mundo, ao mesmo tempo em que lhes imprime personalidade? Para se ter uma idéia, remetamos a uma das narrativas de H. P. Lovecraft, denominada de *A sombra sobre Innsmouth*. Nessa estranha história, assistimos à aventura de um homem que, empreendendo uma investigação para se inteirar acerca de fatos ocorridos numa cidade da Nova Inglaterra, sobre a qual se supunha pairava inexplicável maldição, se depara com os mais surpreendentes acontecimentos. O clima geral é de decadência – a cidade, com seus taciturnos habitantes, não oferece qualquer tipo de hospitalidade. Odores nauseantes impregnam a atmosfera. A certa altura, o narrador é levado à descoberta de uma jóia, guardada por uma instituição pública – jóia cuja origem ninguém sabe determinar. A descrição nos obriga a pensar num pressuposto:

Entretanto, logo percebi que meu desassossego tinha uma segunda e, talvez, também poderosa fonte na sugestão pictórica e matemática dos curiosos motivos. Os padrões sugeriam segredos remotos e abismos inimagináveis no tempo e no espaço, e a monotonia da natureza aquática dos relevos tornava-se quase sinistra. Entre esses relevos, havia monstros de uma bizarria e malignidade abomináveis – metade ícticos, metade batráquios – que não se poderiam dissociar de uma certa sensação assustadora e incômoda de paramnésia, como se evocassem uma imagem das células e tecidos profundos cujas funções de retenção são de todo primitivas e muitíssimo ancestrais. Por vezes imaginei que cada contorno daqueles peixes-rãs blasfemos transbordava a quintessência de um mal desconhecido e inumano. (LOVECRAFT, 2001, p. 116).

Não é necessário, portanto, nenhuma averiguação mais profunda para detectar a presença do mal. O simples exame da jóia é suficiente para que ela se patenteie por si mesma ou, antes, como tantas coisas nas narrativas do autor, para que ela seja pressentida ou definitivamente pressuposta, como uma axioma que se faz preceder a uma demonstração. Entretanto alguém poderia alegar que tal pressuposição do mal resulta da tonalidade fantástica que se verifica nessas narrativas e que lhes dá uma coloração aberrante. Devemos crer que aquela tenebrosa e profunda unidade pode às vezes ser identificada com o mal, com esse sentimento de desolação extrema que nenhuma razão esclarece? Pode ser, talvez, que noutras ocasiões, o clima se torne menos carregado. Nem sempre a paisagem se parecerá com a de Innsmouth, com suas “crianças imundas de feições simiescas brincando perto das portas cercadas de mato”, onde as pessoas pareceram “mais perturbadoras do que as casas sombrias, pois quase todas apresentavam certas peculiaridades de feições e movimentos” que, instintivamente, desagradaram ao narrador, sem que este “soubesse defini-los ou compreendê-los.” (p. 122-123). Essas impressões fantasmáticas poderiam ser atribuídas a certas idiossincrasias do autor. Mesmo assim, o sentimento nos põe de frente para uma intuição da totalidade unificada que se dá por antecipação, sendo desnecessário comprová-la por silogismos. Se essa totalidade nos expulsa, eis um assunto do qual já não poderemos tratar.

O Romantismo acostumou-nos a pensar que o mundo, seja que sentido carregue, é suscetível de ser reduzido a qualquer coisa – natural ou não – e que sobre a vida domina uma ordem a que se pode chamar de natureza. O sentimento da natureza é, de certo modo, o ponto limite dessa ordem ou, pelo menos, aquilo que nos torna familiares ao mundo exterior. Mesmo quando o sentimento falta, ou quando a intuição da natureza desmorona (“Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo, / mas estou cheio de escravos, / minhas lembranças escorrem / e o corpo transige / na confluência do amor”, escreveu modernamente Carlos Drummond de Andrade), restará ainda uma impregnação, um sentimento de estar presente a alguma coisa que repõe as partes avariadas (“O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”). Assim, se a teoria das correspondências não acarreta, necessariamente, uma concepção de natureza familiar (podendo, antes, metamorfosear essa familiaridade na mais opaca estranheza), traz em seu rastro, no entanto, o sentimento da presença, que transforma o mundo numa unidade. O poeta é o lutador que se vê arrebatado pela necessidade de lutar. Ou, em situação adversa, será aquele que se lamenta diante de sua própria debilidade (o que, muitas vezes, equivalerá apenas ao modo oposto de dizer que se reservam forças para uma luta maior). Que essência do mundo o torna passível de poesia e, de nossa parte, o que se manifesta em nós que nos torna aptos para o canto? A essência profunda de todas as coisas talvez não possa ser nomeada diretamente. (Mas quem estaria interessado em semelhante profanação?) Talvez, a simples tentativa de nomeá-la se constituísse, por si mesma, num esgotamento, pois a essência, fugidia, nos escapa quando tentamos apreendê-la de modo imediato. Entretanto, o que nos alenta é pensar que ela permaneça lá, à espera, e que a ela poderemos retornar, quando nos tivermos recuperado do fracasso:

... e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,

e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,

por fim à realidade
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.
(MELO NETO, 1994, p. 215).

Na poesia de João Cabral de Melo Neto, pode ser que esse fundo tenha uma consistência áspera, agressiva e pouco afeita às aproximações desarmadas. Noutros casos, ele poderia se manifestar de modo menos selvagem, mas nem por isso menos domesticável ou menos afável ao convívio. Poderia manifestar-se como uma sombra, ou como a intuição de um dinamismo que inspira e arrebatava, perante o qual a inspiração é uma chama acesa e incessantemente renovada, como o comprova este trecho de Teixeira de Pascoaes, tão rico em sugestões:

Sombra da vida, fala! Vem dizer-me
O teu segredo eterno.
Ó sombra cósmica,
Ilumina-te. Quero surpreender-me
Em teu íntimo seio doloroso.
Quero-te ver e conhecer, ó vida!
Quero tocar tua divina essência.
Quero-te ver diretamente, e não
Através da mentira e da aparência.
Ah, dize-me a palavra derradeira;
A mágica palavra, que tem sido
Um pálido murmúrio imperceptível,
Um reflexo de voz, indefinido,
Mais um silêncio vivo e deslumbrado,
Na boca dos profetas e dos santos. (PASCOAES, 1962, p. 65-66).

O poeta em Pascoaes é uma figura titânica, que aceita a convocação, empunha a lira e sai ao encontro das sombras. Deveríamos esperar atitudes mais modestas, menos tendentes à exaltação? Um poeta como João Cabral de Melo Neto talvez nos fizesse pensar assim, mas não devemos enganar-nos quanto ao teor de sua modéstia. Pode ser que, por trás da modéstia, se dissimule um excesso de confiança em si mesmo, uma reserva de forças que à superfície não se poderia suspeitar. E é preciso reconhecer que, nos dias de hoje, há menos disposição para as atitudes titânicas. Pelo menos, uma atitude comedida, uma desconfiança elementar se tornaram frequentes. No grande livro do mundo, as palavras já não se escrevem com tanta clareza (se é que um dia se escreveram), tornaram-se algo obscuras, e Orfeu caminha taciturno por entre as florestas de sinais. Até que ponto vai a desolação? Sabemos que Orfeu não está inteiramente debilitado. Uma das fontes de sua energia é a confiança no fato de que, seja como for, a floresta permanece lá, apesar de tudo – o que é um consolo bem maior do que se tenderia a crer à primeira vista. Se a inspiração falha ou se o poeta se sente naufragar, isso dependerá das disposições individuais de cada um, da aptidão individual de cada um para lidar com os símbolos. Se a máquina do mundo se torna excessivamente opressiva, há que aceitar os fatos e procurar alternativas de convívio. A máquina, porém, não perderá o compasso só porque nossa atitude diante dela mudou. Ela continuará presente, de qualquer maneira, como uma sombra que, a despeito das vicissitudes do eu e das contingências do tempo, não pode ser removida. É ela – a máquina com a qual se luta – que provê o sentido da luta:

(...) a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável
pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos. (ANDRADE, 1988, p. 242).

A sobrevivência da questão, até os dias atuais, leva a suspeitar que não sejam tanto os símbolos que ecoem ou que se evoquem uns aos outros, mas, mais além do que imaginava Baudelaire, a própria questão como um todo é que se esteja fazendo repercutir. A máquina do mundo é apenas uma imagem, quando se sabe bem que, quanto mais

profunda a intuição (da unidade), menos suscetível será de representação por metáforas. Contudo, às vezes pode-se tentar alguma – uma que seja abrangente o bastante ao ponto de sugerir o todo e não apenas uma parte. Baudelaire teria invocado a natureza, comparando-a a um templo ou florestas de símbolos, mas reservou uma grande imagem para aquilo que subjaz no fundo, equiparando-o à noite e à claridade. Tais imagens suscitam o pensamento da grandeza, dos amplos espaços inviolados, tendo ainda a vantagem de não permitirem nenhuma precisão. No âmbito da concretude, poderíamos pensar, como o fez Cecília Meireles, num largo mar que tanto abarca o tempo e o espaço, como abarca a própria experiência. A imagem é vasta o bastante para sugerir uma totalidade:

E fico tonta,
acordada de repente nas praias tumultuosas.
E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.

Para diante! Pelo mar largo!
Livrando o corpo da lição frágil da areia!
Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida!

Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.
A solidez da terra, monótona,
parece-nos fraca ilusão.
Queremos a ilusão grande do mar,
multiplicada em suas malhas de perigo.
Queremos a sua solidão robusta,
uma solidão para todos os lados,
uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo,
e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia.
(MEIRELES, 1987, p. 219)

A resposta parece dirigir-se imediatamente à convocação de Baudelaire. Que mais parecido com um grande mar do que essa tenebrosa unidade do mundo? Aliás, não espanta que, noutro passo, a poetisa tenha identificado com a navegadora a imagem desse eu que aceita respirar o alento heróico do mar em seus mistérios desconcertantes – navegadora que nunca teve uma surpresa (e nos perguntaríamos por quê). As citações podem parecer excessivas, mas vale a pena recorrer a elas:

Se te perguntarem quem era
essa que às areias e gelos
quis ensinar a primavera;

e que perdeu seus olhos pelos

mares sem deuses desta vida,
sabendo que, de assim perdê-los

ficaria também perdida;
e que em algas e espumas presa
deixou sua alma agradecida;

essa que sofreu de beleza
e nunca desejou mais nada;
que nunca teve uma surpresa

em sua face iluminada,
dize: “Eu não pude conhecê-la,
sua história está mal contada,

mas seu nome, de barca e estrela,
foi: SERENA DESESPERADA”.
(MEIRELES, 1987, p. 143)

A mesma imagem da navegação que se faz à deriva aparece, também, neste poema de Hilda Hilst, mais contemporâneo que o de Cecília:

Quisera dar o nome de Roxura, porque a ânsia
Tem parecimento com esse desmesurado de mim
Que te procura. Mas também não é isso
Este meu neblinar contínuo que te busca.
Ando em grandes vagezas, açoitando os ares
Relinchando sombras, carreando o nada.
Os que me vêm me gritam: como tem passado
A aldeã de sua alteza? E há chacotas e risos.
Mas vem vindo de ti um entremuro de sons e de cicios
Um labiar de sabores, um sem nome de passos
Como se águas pequenas desaguassem
Num pomar de abios. Como se eu mesma
Flutuasse, cativa, ofélica, sobre a tua Grande Face.
(HILST, 1992, p. 107)

Não é um empreendimento simples tentar definir o sentimento da exterioridade. O trajeto que vai do Simbolismo às manifestações da poesia moderna nada tem de linear, nem estaríamos interessados em escavar razões e laços históricos precisos. Um elemento a observar é, apenas, que, se existe no Simbolismo uma presença efetiva da teoria das

correspondências (como se observa, por exemplo, em Cruz e Sousa), a poesia posterior procura afastar-se e percorrer caminhos diversos. Correndo o risco das simplificações, diríamos que o poeta simbolista – numa atitude que os contemporâneos aboliram –, perante a intuição da unidade, procura atingi-la por meio das correspondências, fazendo com que esse ato resulte ao menos em marcas perceptíveis no corpo do poema, embora não facilmente delimitáveis. Isso, no entanto, ainda seria pouco para caracterizar o sentimento simbolista da unidade, se levássemos em conta que, no âmbito geral das manifestações artísticas, o que se tenta nomear como marca pode não corresponder exatamente àquilo que se pensa nomear. Em outras palavras, quando dizemos que determinado poeta se vale das construções sinestésicas (e estamos pensando nos brasileiros) como forma de reagir a uma tradição de poesia vincada em modelos do classicismo, de contornos nítidos e linguagem clara, podemos apenas estar confundindo o esforço do escapar aos maneirismos parnasianos com alguma coisa de mais fundamental. Trata-se de aguçar os ouvidos da intuição e acompanhar, através dos acidentes do terreno, o trajeto dessas vozes que, sem nada nos darem de preciso, nos oferecem a imensa clareza do espanto. O sentimento de unidade é esse espanto, que nos atordoa e suscita em nós um renovado esforço de atenção. Afinal, o que nomeiam os poetas, quando, evitando toda nomeação direta (e esvaziando os nomes, do mesmo modo como as correspondências esvaziam as coisas), nos querem dar por palavras o que não se pode nomear claramente? Ou tais perguntas nos desviam demais de nosso alvo – quando tudo o que teríamos a fazer seria manter os olhos fixos nesse ponto que, apesar dos desvios, se mantém imóvel enquanto resvalamos de um lado para o outro?

Talvez a linguagem simbolista ameace nos contaminar neste ponto. Mas, ao que tudo indica, é essa mesma linguagem que nos guiará em meio às trevas em que nos embrenhamos. Para falarmos como os simbolistas, teríamos de dizer que o mundo, e não apenas a beleza, é que se tornou fungível ou, antes, que as coisas do mundo – lidas como as confusas palavras que emanam desses pilares que nos observam com olhos familiares – perderam pouco a pouco o caráter de irredutibilidade que, justamente, as impediria de se tornarem familiares. Não nos encontramos mais, portanto, num universo como o barroco, com o seu fascínio pelos contrastes, com a sua percepção caótica de uma realidade que se multiplica incessantemente, desdobrando-se em texturas, antíteses e vetores contraditórios. Se se pode dizer que o homem barroco é, de certo modo, fascinado pelos labirintos – por labirintos que revelam aquilo que a realidade é, ou seja: um potencial inesgotável de surpresas –, na teoria das correspondências as surpresas só terão sentido na medida em que patenteiem o todo, em que, não podendo estacionar em si mesmas, remetem a uma exterioridade que revela a presença do todo. As texturas barrocas (e estamos pensando em certas pinturas, tais como as naturezas mortas, onde o pintor se compraz em colecionar, num espaço limitado, amostras de uma multiplicidade que parece nunca se esgotar) apontam para substâncias ou entidades que, sejam lá o que forem, tendem, no fim, a repousar em si mesmas, porque valem pelo que são. Se o espaço é aberto e o potencial de inclusões é infinito, isso apenas confirma que o mundo, afinal,

contém de fato um mistério. A teoria das correspondências, convertendo todas as essências em sinais de uma essência superior, dissipa essas essências porque as procura para além delas mesmas, num lugar onde elas estiveram uma vez mas onde já não mais estarão.

Essa incapacidade de estacionar na coisa, essa necessidade de buscá-la fora dela mesma sugere a imagem do mundo convertido em livro ou sistema de sinais a serem decifrados. A metáfora do livro se impõe, com seu poder de fascínio, pelo que implica de mistério e promessa, desafio e, provavelmente, premonição de fracasso. As palavras, agora, querem ser semelhantes ao mundo, querem misturar-se com o mundo e, fazendo-o desaparecer sob camadas de sinais, querem desaparecer também, no final, em meio aos escombros. Ou, como escreveu Michel Foucault. (1992, p. 51):

A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza não é mais que o reverso sensível de uma outra transferência, muito mais profunda, que constringe a linguagem a residir ao lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais.

Porém, Foucault atribui tal metáfora à idade pré-clássica, quando talvez devesse tê-la atribuído à época pós-simbolista. Pois, o que há de mais simbolista do que essa transferência que “constringe a linguagem a residir ao lado do mundo”? Quanto a isso, é mais provável que um escritor moderno não só se valha da metáfora do livro – um livro que possa conter o próprio universo, como queria Mallarmé –, mas que chegue a sonhar com o mundo transformado num conjunto de livros, numa biblioteca colossal onde estão arquivadas todas as palavras e onde todas as remissões de livro para livro encontram seu lugar:

O universo (que outros chamam a Biblioteca) constitui-se de um número indefinido, e quiçá infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por varandas baixíssimas. (...) Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez o catálogo de catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer, a poucas léguas do hexágono em que nasci. Morto, mãos piedosas não faltarão que me tirem da varanda a fora; minha sepultura será o ar insondável: meu corpo se fundirá dilatadamente e se corromperá e dissolverá no vento originado pela queda, que é infinita. (BORGES, 1970, p. 61-62).

Não nos iludamos com a imagem. O que a biblioteca revela não é tanto que o mundo é indecifrável ou misterioso, mas que é *unificado* e que é passível de ser apreendido numa única intuição totalizadora. O bibliotecário que se perde num ponto qualquer ou que morre sem descobrir o texto (e o seu corpo, na queda infinita, se fundirá com o ar da biblioteca) onde se exprime o segredo de seu destino, não poderá jamais estar fora da biblioteca, desde que qualquer ponto será, sempre, um ponto da biblioteca. Na imagem de Borges, o universo será tudo – desde circular até redundante ou hexagonal

–, só o que não poderá deixar de ser é aquilo que a intuição apreende como tal. Para qualquer lado que nos voltemos, veremos sempre o mesmo universo – misterioso, vário, sombrio ou surpreendente, mas sempre o universo que nossa intuição nos dá num gesto abarcador – gesto que diz que as coisas *são* contanto que elas compartilhem do sentido (obscuro ou claro) do todo, onde são conhecidas e vividas.

O Simbolismo postulou a unidade a partir do argumento das correspondências. Nesta altura, seria justo dizer que, para os modernos, os limites da teoria se tornaram visíveis demais, de modo que outras teorias, menos imediatas, poderiam ser formuladas (por exemplo, as teorias do inconsciente). Na melhor das hipóteses, a mera possibilidade da teoria permanecerá em latência, como uma reserva de forças a que se pode recorrer em última instância, para o caso de perigar a construção. Entretanto, quem poderia negar as afinidades, as sobrevivências de uma concepção das coisas que, expurgada do imediatismo, ainda conserva o dom de fazer sonhar com as amplas bases anteriores? Aqui, é preciso parar e, se não quisermos forçar as aproximações históricas, deixar que o pensamento formule os nexos sem se prender ao absoluto. De certo modo, tal atitude seria mais salutar do que uma tentativa de pretender respostas que só muito imprecisamente poderíamos aventar.

A teoria das correspondências nos revela, enfim, alguma coisa que ainda não foi interrogada claramente e que, se um dia o fizermos, poderá nos ajudar a compreender uma das facetas daquilo que Baudelaire, em seu tempo, chamou de modernidade. Na expectativa em que ela nos lança – de um contato mais íntimo com o mundo –, pode ser que venhamos a descobrir, como uma contrapartida obscura, projetado nela, o nosso próprio desejo de construirmos um mundo que corresponda às medidas humanas. A teoria, vista nessa ótica, poderia manifestar-se, sobretudo, como uma teoria da realidade – o que nos leva a crer que um dos aspectos dessa modernidade, seja ela o que for, preconizada e temida por Baudelaire, seria o fato de que, desde o início, se têm construído nela teorias da realidade. Neste ponto, a pergunta é: podemos passar sem uma teoria, podemos habitar um mundo (que ainda seja mundo) acerca do qual não construiremos esquemas unificadores? O esforço de unificar tem sido um esforço de conviver, de ainda perceber, por detrás das rachaduras, o grande plano subjacente, homogêneo (de analogias e semelhanças), que sustenta os pilares do mundo (e não estamos falando de um eterno esforço de compreensão humana diante da realidade, mas disso que é mais específico de nossa época). Para além dele, só haveria o silêncio, ou poderia haver também um anúncio? Talvez encontrássemos um anúncio: o anúncio de que a modernidade – a última palavra do agora – já era velha ou já envelhecia no instante mesmo de seu nascimento.

Referências bibliográficas

ANDRADE, C. D. de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

- BAUDELAIRE, C. **Obras estéticas**: Filosofia da imaginação criadora. Tradução de E.D.Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BILAC, O. **Poesias**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BORGES, J. L. **Ficções**. Tradução de C. Nejar. Porto Alegre: Globo, 1970.
- CRUZ E SOUSA. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Tradução de S. T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**; da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GUIMARAENS, A. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- HILST, H. **Do desejo**. Campinas: Pontes, 1992.
- LOVECRAFT, H. P. **Dagon**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- MEIRELES, C. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1987.
- MELO NETO, J. C.de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- OLIVEIRA, A. de. **Poesias**. Rio de Janeiro / Paris: H. Garnier, 1900.
- PASCOAES, T. de. **Antologia poética**. Lisboa: Guimarães Editores, 1962.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RILKE, R. M. **Cartas sobre Cézanne**. Tradução de Pedro Sússekind. 3.ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- _____. **Sonetos a Orfeu; Elegias de Duíno**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1989.
- SCHELER, M. **L’homme et l’histoire**. Tradução de M. Dupuy. Paris: Aubier, 1955.