Breves apontamentos sobre a poesia hermética*

André de Sena Wanderley
Doutorando/Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

O presente artigo visa apresentar, a título de breve introdução, um périplo histórico relativo à gênese de uma efetiva poesia de cunho hermético, levando-se em conta alguns pronunciamentos críticos que vão da Antiguidade clássica até a modernidade e o consequente esfacelamento da *mimesis/imitatio* classicistas frente ao surgimento das chamadas poéticas individuais. Entende-se por hermetismo o jogo livre de palavras e metáforas, em âmbito poético, responsável pelo aparecimento de grandes obras literárias na tradição ocidental, especialmente a partir da era romântica.

Palavras-chave: Hermetismo; poética; metáfora.

Abstract

This article aims to present, as a brief introduction, a historical journey relative to the birth of an effective hermetical poetry, taking into account some critical views, spanning since the Classical Age up to Modernity, and the resulting crash of the classical *mimesis/imitatio* due to the emergence of the so-called individual poetries. We think of hermeticism as a free play of words and metaphors, under a poetical view, whose specificities are responsible for the appearance of great western literary works, specially since the Romantic Age.

Key-words: hermetical; poetics; metaphor.

Résumé

Cet article present, au titre de brève introduction, un périplo historique relatif a la naissance d'une effective poésie hermétique, en regardant quelques expressions critiques de l'Antiquité classique à la modernité, et

* Recebido em 2 de agosto de 2008. Aprovado em 2 de setembro de 2008.

l'ultérieure rupture de la mimesis/imitatio classique face à la naissance des poétiques individuelles. On entend pour hermetisme le livre jeu de mots e métaphores responsable pour l'apparition d'importants ouvres littéraires dans l'Occident, notamment dès l'Age Romantique.

Mots-clés: hermétisme; poétique; métaphore.

Como bem lembra um artigo da Britannica, o conceito de hermetismo, em literatura, é análogo ao utilizado em filosofia e nas ciências esotéricas, no que toca a algo cujo sentido é muitas vezes “fechado, secreto, impenetrável, oculto” e até mesmo indecifrável para o leitor/receptor que não dispõe de ferramentas necessárias para uma apreensão mínima. Essa espécie de incompreensão que ronda um texto considerado hermético, no mais das vezes está ligada a uma intencionalidade, especialmente quando um artista sente a necessidade de uma criação *nova*, que extrapole as condições vigentes em sua época ou, mesmo, àquela tradição ou cânone literário ao qual — e não sem uma certa fatalidade — sua obra faz eco e, também, ecoa. Esse fato pode ser confirmado exponencialmente na poesia romântica, ao mesmo tempo uma quebra nos paradigmas classicistas e irrupção de novas estéticas.

Por outro lado, o hermetismo pode não ser intencional; por exemplo, quando o tempo torna bastante opacas as diversas camadas de significação de uma dada poesia antiga. O termo hermetismo é um tanto híbrido e tem uma origem etimológica no culto ao deus Hermes Trismegistus (Hermes “três vezes maior”, considerado o autor da *Tábua esmeralda*, com claras influências pitagóricas), deidade sincrética que combinava aspectos do deus grego Hermes (considerado o mensageiro do Olimpo) e do deus egípcio Thoth, culto esse a partir do qual se criou todo um simbolismo e processo de alegorização que atingiu o ápice na obra de alquimistas e filósofos renascentistas a exemplo do neoplatônico Marsílio Ficino.

Mas, em termos teóricos, há na Antigüidade clássica muitos casos refratários ao hermetismo. Ainda mais: o corpus das primeiras fontes a abordar conscientemente a poesia, aponta claramente para a incapacidade mimética inerente ao discurso hermético.¹ Aristóteles (1998:177), na *Arte retórica*, chamava atenção aos “enigmas velados”, mas “bem-sucedidos”, conclamando o próprio limite das metáforas e endossando, indireta e não-intencionalmente, uma espécie de veto às propostas mais ousadas que porventura pudessem fugir ao *métron* grego,

¹ E, talvez também, fontes primeiras que abordaram o discurso filosófico. Lembremos que, como aponta Mariás (2004:30), por seu estilo um tanto sibilino, os gregos apelidaram Heráclito de “o Obscuro”, alcunha imortalizada em fragmento de Teofrasto, em um sentido não muito apreciativo, a nosso ver.

no que toca às “qualidades de estilo”: “De um modo geral, de enigmas bem feitos é possível extrair metáforas apropriadas, porque as metáforas são enigmas velados e nisso se reconhece que a transposição de sentido foi bem-sucedida”. Em outra passagem da mesma obra, refere-se ao mau uso e “emprego de palavras estranhas e obsoletas”, no momento em que trata da “frieza de estilo”, a qual seria enformada por três causas específicas: o “emprego de palavras compostas”, o “uso de epítetos demasiado longos” e as “metáforas inconvenientes”, estas últimas, no sentido de *imagens obscuras* (Aristóteles 1998:180). Já em certas passagens da *Poética*, ao referir-se às qualidades da elocução, podemos ver como Aristóteles torna explícito o ideal de uma clareza que também irá prescindir de quaisquer hermetismos:

A qualidade basilar da elocução poética consiste na clareza, mas sem trivialidade. Obtêm-se a clareza máxima pelo emprego das palavras da linguagem corrente, mas à custa da elevação (Aristóteles, 1966: 276).

Os assuntos poéticos não só não devem ser constituídos de elementos irracionais, mas neles não devem entrar nada de contrário à razão [...]. Um estilo demasiado fulgurante deixaria na sombra os caracteres e o pensamento [...]. O belo reside na extensão e na ordem [...]. Quem usasse, fora de propósito, metáforas, termos raros e demais adornos, obteria o mesmo efeito que se o fizesse visando ao cômico [...]. É importante o uso criterioso [...] dos nomes duplos, bem como dos raros, mas muito mais a fertilidade em metáforas. Unicamente isso não se pode aprender de outrem e é sinal de talento natural, pois ser capaz de belas metáforas é ser capaz de apreender *as semelhanças*. (Aristóteles 1966:2810 (grifo meu).

Tendo em vista que a *Poética* aristotélica foi sendo amoldada (sempre presentificada enquanto base) aos diversos cânones que passaram a surgir desde a Idade Média, atingindo o auge na noção de *imitatio* das poéticas classicistas renascentistas,² pode-se conferir o alcance que a busca pela *clareza* e a *objetividade* constituiu dentro do fazer literário ocidental. Houve toda uma continuidade de Aristóteles a Horácio. Apenas para citar um exemplo: diz o estagirita, também na *Poética*, que “ignorar que a corça não tem galhos é erro menos grave do que pintá-la numa figura irreconhecível”. Já em âmbito latino, por volta

² Cf. Costa Lima (1984).

de 14-13 a.C., Horácio (1988:55) irá afirmar, já nas primeiras linhas de sua *Epístola aos Pisões*:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno.

– A pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for.

– Bem o sei; essa licença nós a pedimos e damos mutuamente; não, porém, a de reunir animais mansos com feras, emparelhar cobras com passarinhos, cordeiros com tigres.

Mas, para desconsolo de Horácio, havia *realmente* uma arte figurativa e híbrida como a que evocou nesse excerto, comparada ao baixo e ao cômico, a qual, no Renascimento, passaria a ser cognominada *grotesca*. Um contemporâneo seu, o arquiteto Vitrúvio (?70-?25 a. C.), registrou — não sem alguma indignação clássica — em seu tratado *Da Arquitetura*, a irrupção de um novo gosto entre o público esclarecido de sua época:

“Todos esses motivos [...] na realidade são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez das colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas e volutas, em vez de ornamentação dos tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com a cabeça de homem, outras com a cabeça de animal [...]”. (Vitrúvio *apud* Kayser 1986:18).

Mas essa forma, até então insuspeita, de representação artística, que despertou grande interesse durante as descobertas arqueológicas do Renascimento italiano e influenciou artistas importantes como Rafael, Pinturicchio e outros mais que viram uma nova espécie de materialização plástica a partir do estranho, após peregrinações subterrâneas aos esconsos da Domus Aurea, se deu, ao que parece, unicamente no âmbito das artes plásticas e decorativas. Em termos

literários propriamente ditos, o compromisso com a clareza parece ter sido uma constante nos diversos tratados poéticos da Antigüidade, como também é exemplo o *Do sublime*, de Longino, ou Pseudo Dionísio. Em determinados momentos de seu tratado, tendo em vista minimizar os “vícios que impurificam o sublime”, ele puxa às rédeas inclusive a nomes consagrados, como Platão e Heródoto. Do primeiro, a quem também chama de “divino”, cita a excessiva liberdade no uso das metáforas que acontece de quando em quando, como, por exemplo, na ocasião em que, referindo-se a tábuas votivas, registra: “escreverão e depositarão nos templos *memórias de cipreste*”, ou “quanto a muralhas, Megilo, eu concordaria com Esparta em deixar os muros *deitados no chão a dormir*, sem os levantar” (grifos meus). E explica tais liberdades da seguinte forma:

Todos esses desaires, seja como for, nascem na literatura apenas por uma causa, a busca de novidade nas idéias, devido principalmente à qual desviam os de hoje. É que as nossas virtudes e os nossos vícios de certo modo costumam ter a mesma origem. Por isso, se os embelezamentos de estilo, os termos elevados e, somados a esses recursos, os do deleitamento concorrem para o bom resultado literário, esses mesmos requintes vêm a ser fonte e fundamento tanto do êxito quanto do malogro (Longino 2005:75-76).

Tais observações repercutiram também por toda Idade Média, inclusive em âmbito oriental³ e, especialmente, durante o Renascimento, com as poéticas de Vida (1527), Robortello (1548), Cinthio (1554), Scaliger (1561), Castelvetro (1570) e vários outros que tiveram a *Poética* como efetiva base teórica. Muitas vezes, utilizando-se das soluções

³ É interessante notar como Ibn Khaldun, em seu grande livro sobre a história universal, mostra-se influenciado não apenas pela *Metafísica* aristotélica, como também, pelos tratados poéticos. Num dos capítulos da referida obra, que trata especificamente da criação literária, Khaldun (1977:1066) escreve: “[El poeta] debe emplear en sus poemas una fraseología perfectamente correcta y exenta de las (licencias de construcción llamadas) exigencias del lenguaje. Evitar esas expresiones (irregulares), porque rebajan la alocución de la categoría de la elocuencia. Los paladines del arte vedaron al poeta musulmán (“mowallad”) el uso de esas licencias, porque fácilmente se podía prescindir de ellas y seguir la vía ideal, que debe observarse en (el ejercicio de) la facultad (poética). Evitar asimismo en cuanto posible el uso de frases embrolladas; sólo deben procurarse aquellas cuyos sentidos compiten con las palabras por ganar la delantera hacia el entendimiento. No es necesario recargar las ideas em un solo verso, pues ello implica confusión para la inteligencia. Las frases de preferencia son aquellas cuyas palabras concuerden con las ideas (que se quieren expresar) y las representen clara y ampliamente”.

aristotélicas (não normativas) para endossar os seus próprios critérios de estratificação de normas artísticas e ditar o *bom gosto* de suas épocas, em não raras ocasiões, engessando a prática literária criativa de maneira inconsciente.⁴ Ou, nas palavras de Oliveira Brandão (2005:8), “tomaram o acidental (as soluções dadas) pelo essencial (a busca de soluções adequadas a novas necessidades)”. Como é sabido de todos, tais acepções chegariam às portas do Romantismo, na obra de Boileau (1648-1704), que em sua *Arte poética* sentencia: “ame a razão: que todos os escritos procurem sempre o brilho e o valor apenas na razão” (1979:16) e “se o sentido dos versos que o senhor compôs tarda em fazer-se entender, logo meu espírito começa a distrair-se e, pronto a desprender-se de palavras vazias, não mais segue” (Boileau 1979:19). Para Boileau a clareza é um atributo inato à inteligência e quaisquer dificuldades interpretativas são prontamente associadas à incapacidade de formulação e talento de um determinado autor. De Aristóteles a Boileau, pode-se dizer que a história das poéticas ocidentais está quase totalmente embasada numa postura mimética e realista que prescinde de quaisquer interferências de gosto pessoal, endossada também por certos preceitos judaico-cristãos de valorização do silêncio à incoseqüência das palavras: “As palavras do sábio favorecem a ele mesmo, mas as palavras do insensato provocam sua própria ruína. Se o início das palavras do insensato já é insensatez, o fim do seu discurso será tolice perversa” (*Eclesiastes*, 10, 12-13).⁵

Mas, paralelamente a todas as exegeses teórico-literárias dessas épocas (que, afinal, eram acessíveis apenas aos estratos mais privilegiados) é fato hoje que, ainda em âmbito medieval, pode-se encontrar os pioneiros vestígios de uma poesia de feitio hermético, que vinha sendo gestada, de início, anonimamente entre os trovadores, mas depois constituiu a escola provençal autoconsciente do *trobar clus*, entre os estratos eruditos dos séculos XII e XIII. O *trobar clus*, ou *escur*, ou ainda *cobert* e *ric*, configurou-se especialmente na obra de alguns poetas provençais, em oposição ao chamado *trobar lur*, espécie de “poetar ligeiro” comum a grande maioria dos trovadores. Segundo Henri Davenson, “o *trobar clus*, e sua variante ou decorrência, o *trobar ric*, o estilo ‘artista’, provém de uma estética de tipo mallarmeano e não à la Rimbaud: a obscuridade é conquistada voluntariamente, laboriosamente e serve para revestir de ornamentos esplêndidos ou inesperados uma

⁴ Não queremos afirmar que apenas ao veto ao ficcional se circunscreveram tais importantíssimas obras teóricas, mas, antes, que este constituiu boa parte de suas essências.

⁵ Porém, no *Novo Testamento* (*Atos*, 2, 4), é dito que os apóstolos “ficaram repletos do Espírito Santo, e começaram a falar em outras línguas (grifo meu)”, numa espécie de delírio ou furor divino que aponta para um discurso profético inverossímil, porém respeitado.

proposição que se poderia exprimir claramente" (*apud* Campos 1988). Entre esses poetas que exageravam no uso de metáforas (mas tendo em vista – em última instância – a carnação de um conceito, idéia ou outro motivo poético específico, *não-aleatório*), cita-se em geral Marcabru (1130-1150), cujo estilo fulgurante tinha como pano de fundo as alegorias do universo moral cristão e, especialmente, Arnaut Daniel, que possuiu, entre seus admiradores, o próprio Dante Alighieri⁶ (consta que o famoso *dolce stil nuovo*, também com um quê de alegórico e difícil penetração, enformado por Guido Cavalcanti e, principalmente, o Dante das *Rime Petrose*, tem suas raízes na obra de Daniel). Chama a atenção nos poemas de Daniel o livre imagismo e associação de idéias a partir de rimas preciosas que tem um sabor todo especial no idioma original occitânico, um pouco perdido nas traduções. Além das *Rime Petrose*, Dante parece ter em mente esse hermetismo — a meu ver mais alegórico do que particularmente buscado, quando afirma, na *Comédia* ("Inferno", Canto IX, 2005: 96):⁷

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che' s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.

A doutrina "estranha" pode ser entrevista em inúmeras passagens da *Divina comédia*. Por exemplo, nos seguintes versos do "Purgatório" (Canto XXIX):

O espaço de entre os quatro ali contém
um carro, a duas rodas, triunfal,
que por um grifo então tirado vem.
Alçava uma asa a outra em modo tal,
sobre a mediana e entre três e três listas,
que, fendendo o ar, não lhes fazia mal.
Tanto subiam que não eram vistas,
As partes da ave eram de ouro amarelo,
As outras brancas, de vermelho mistas [...]
À destra roda, três damas na rota
já vêm dançando: e uma se alvoroça
tão ruiva que no fogo mal se nota;

⁶ Como o próprio afirma no tratado *Da eloquência vulgar*. Dante também homenageia Daniel na *Divina comédia* ("Purgatorio", Canto XXVI), em um verso onde o chama "il miglior fabro del parlar materno".

⁷ "Ó vós que tendes o intelecto são, / vede a doutrina que o velame esconde / destes versos estranhos que aqui vão" (Tradução de Vasco Graça Moura – Cf. Bibliografia).

outra como se em osso e carne possa
ter sido de esmeralda apenas feita;
dir-se-ia que à terceira a neve roça [...]

Não fosse a explicação das exegeses dantescas, jamais saberíamos que o aludido “carro” é o símbolo da Igreja e as duas rodas correspondem às duas leis ou testamentos; o grifo é Cristo, em quem se conjugam a natureza humana e a divina; e as três damas, as três virtudes teológicas (Caridade, Esperança e Fé). Em suma, por trás dos véus da alegoria e da metáfora, por vezes herméticos, esconde-se um sentido e uma compreensão que cumpre ao leitor buscar. Por pioneira que tenha sido a dicção hermética destas épocas, afigura-nos ainda distante a presença de um hermetismo literário autoconsciente, tendente ao *aleatório* e ao *livre jogo de imagens*, só possível a partir da lírica romântica e pós-romântica, como veremos adiante.

Mas antes de chegarmos a ela, cumpre lembrar ainda de duas outras espécies de hermetismo: a contida na poesia barroca espanhola, especialmente no refinado culteranismo de Luís de Góngora (1561-1627) e a dos chamados *metaphysical poets* ingleses (John Donne, George Herbert, Richard Crashaw, entre outros), também conhecidos posteriormente por certas sutilezas metafóricas que chegaram próximas do total imagismo. Ambas dissociaram-se da poesia mimética convencional através de características bem particulares, como, por exemplo, o sublime barroco (no caso de Góngora) e a epifania mística (entre os ingleses), que deram novo trato ao uso de imagens e de símbolos — a poesia soltando-se das amarras das poéticas e fugindo à prática recorrente inspirada no mundo natural, aquele mesmo que, nas palavras de Northrop Frye (2000:69), sempre ajudou “a fornecer à literatura a combinação de movimento e de ordem, de mudança e de regularidade”.

Dámaso Alonso chamou a atenção para o “jogo erudito e o prazer da decifração” das metáforas gongóricas, revelando ainda que foi através de uma evolução natural que o poeta chegou aos ousados extremos que alguns críticos de base neoclássica chegaram a lhe reprochar, a exemplo do aparentemente hermético “De la toma de Larache”:

La fuerza que infestando las ajenas
Argentó luna de menguante plata,
Puerto hasta aquí del bégico pirata,
Puerta ya de las líbicas arenas.

A las señas de España sus almenas
Rindió al fiero león que en escarlata

Altera el mar, y al viento que le trata
Imperioso aun obedece apenas.

Alta haya de hoy más volante lino
Al Euro dé y al seno gaditano
Flacas redes, seguro, humilde pino

De que, ya deste o de aquel mar, tirano
Leño holandés disturbe su camino,
Prenda su libertad bajel pagano.

Custa-se a *decifrar* o sentido hermético desse soneto que, à primeira leitura — e sem que o leitor disponha dos conhecimentos históricos necessários para entender tratar-se de um poema náutico referente a um momento específico — pode parecer um tanto aleatório e imagista. Porém, Góngora não busca a obscuridade por ela mesma. Ele deseja ser “engenhoso”, no sentido de dar rédeas soltas às palavras, mas sempre com uma base definida no real. No caso do soneto referido mais acima, ele trata da superioridade náutica espanhola e das constantes batalhas entre marinheiros e piratas ocorridas nas proximidades da cidade portuária de Larache, no norte da África (Marrocos), importante entreposto comercial para os espanhóis (chamada de “porta das areias líbias”), constantemente ameaçado pelas incursões de outros povos. Como afirma João Alexandre Barbosa, citando Octavio Paz (1986:18), ainda não temos em Góngora um “esfacelamento da sintaxe”, uma “dissipação da imagem”, mas um caso “onde a cultura, através das alusões e da tradução histórica, funciona como empecilho à cristalina compreensão do leitor”.

Algo semelhante, porém com uma infinidade de atributos próprios, acontece em vários poemas dos poetas metafísicos ingleses os quais, não à toa, confessaram as influências da poética dantesca. Tome-se, por exemplo, um poema de John Donne (1572-1631), intitulado “Go and catch a falling star”:

Go and catch a falling star,
Get with child a mandrake root,
Tell me where all past years are,
Or who cleft the devil's foot,
Teach me to hear mermaids singing,
Or to keep off envy's stinging,
And find
What wind
Serves to advance an honest mind.

If thou be'st born to strange sights,
Things invisible to see,
Ride ten thousand days and nights,
Till age snow white hairs on thee,
Thou, when thou return'st, wilt tell me,
All strange wonders that befell thee,
And swear,
No where
Lives a woman true, and fair.

If thou find'st one, let me know,
Such a pilgrimage were sweet;
Yet do not, I would not go,
Though at next door we might meet;
Though she were true, when you met her,
And last, till you write your letter,
Yet she
Will be
False, ere I come, to two, or three.⁸

Uma espécie de abstracionismo lírico perpassa todo o poema, cuja liberdade imagética e, mesmo, a vagueza de expressão, criam uma atmosfera um tanto ambígua e não-mimética, endossada pelo entrecruzamento constante de imagens preciosas, alusões a elementos alquímicos, etc. Se se busca um sentido unívoco, acaba-se tendo em mente a possibilidade de leituras diversas, na qual também está contido um germe de inquirição à pedra filosofal: para os alquimistas, o preceito latino *lege, lege, relege et invenies* (“lê, lê, relê e encontrarás”), novamente segundo o artigo da *Britannica*, refere-se menos aos livros do que à natureza *em si*, tida enquanto “criptografia divina”. Assim, estamos chegando mais próximos daquela “poesia *de* leitura” aludida por João Alexandre Barbosa (1986: 18): “uma poesia incrustada *na* poesia, exigindo do leitor um duplo movimento de decifração e recifração que

⁸ “Vá e agarra a estrela cadente” (Tradução de Jorge de Sena): “Agarra a estrela cadente, / mandrágora vê se emprenhas, / encontra o tempo fugente, / quem ao Diabo deu as manhas, / diz-me como ouvir sereias, / não sofrer de invejas feias / e que brisa / nos avisa / dos caminhos que alma pisa. // Se é teu destino buscar / que não há quem veja ou meça, / noite e dia hás-de trotar / té que a neve te embranqueça, / e ao voltar dirás que baste / maravilhas que passaste / e que não / viste então / uma mulher sem senão. // Se uma achaste verdadeira, / valeu-te a pena a cruzada. / Mas eu não caio na asneira / de tê-la por minha amada. / Honesta seria ainda / ao tempo da tua vinda. / Mas agora / já teve hora / de a dois ou três ser traidora.

aponta para o desaparecimento (parentético) de um referente encontrável, ainda que pelo esforço da erudição”.

E para a irrupção dessa poesia *de* leitura, muito contribuiu, teoricamente, o pensamento desenvolvido pelo filósofo alemão Emmanuel Kant (1724-1804) em relação à autonomia da obra de arte, especialmente na chamada “terceira crítica” (de 1790), onde abre as portas para a imaginação através de seu conceito de gênio, a partir do qual o processo de apreensão do Belo é feito mediante a subjetividade, ou melhor, cada obra de arte suporia suas próprias fronteiras. Isso é um passo para a relativização dos parâmetros de uma crítica fundada sobre bases de cunho efetivamente mimético que, em última instância, abrirá novos espectros para a prática literária, a ponto de, por exemplo, Hölderlin (1770-1843) poder afirmar posteriormente a realização de uma escritura poética sem o uso de palavras.⁹ Tudo isso serviu como uma quebra da doutrina da *Naturnachahmung* de tratadistas como Gottsched, inspirada pela *imitatio*, que, como lembra Dolezel (1990:60-61), facultou ao cânone normativo neoclássico alemão o seu requisito fundamental: de que as obras de arte teriam necessariamente de ser cópias da natureza. Com o gradual aparecimento do Romantismo, já se pode afirmar, como o fez Rosen (2000:317) que “o anseio de o artista romântico expressar sua personalidade através da obra não é mais forte que o esforço de fazer com que sua vida privada se conforme visivelmente à personalidade estilística da própria obra”. Haverá então um movimento de libertação da metáfora que predisporá não apenas o esfacelamento das poéticas tradicionais, mas a irrupção do que a partir de então convencionou-se chamar de *poéticas individuais*:

A base da linguagem poética é a metáfora que, na sua forma radical, é uma afirmação de identidade: “isto é aquilo”. Em toda a nossa experiência comum, a metáfora é não-literal: ninguém, a

⁹ Deve-se lembrar também, como aponta Dolezel (1990:57-87), para a autonomia das artes em relação à *imitatio*, a contribuição dos teóricos suíços Jakob Breitinger (1701-1776) e Johann Jakob Bodmer (1698-1783), os quais, influenciados pela doutrina dos *mundos possíveis* de Leibniz, efetivaram o conceito de *mundos impossíveis* que a literatura poderia criar, independentemente da realidade, mas ainda sob o prisma da racionalidade. Mas, em relação ao hermetismo e ao aleatório, decidiram-se contrários: haveria também os *mundos impossíveis* ditados pelas esferas da irracionalidade. Breitinger, por exemplo, chamou de “ridículas” as imagens de cunho fantástico (relativas às artes plásticas, mas não excluídas ao mundo das metáforas literárias) como “uma frota ancorada numa torre” ou “uma rapariga bonita saindo a nado de um vaso de flores”. Bodmer, da mesma forma, exclui da esfera literária o que poderia existir relativo a “sonhos durante o sono, febre alta e delírio”, considerados sem “simetria, nem correspondência, nem ordem, nem associação” (*apud* Dolezel 1990:76). Mesmo assim, ironicamente, suas contribuições teóricas ajudaram a dilatar posteriormente esse mesmo universo de imagens fantásticas.

não ser um selvagem ou um louco, pode tomar a metáfora literalmente. Para os críticos clássicos ou augustanos [ingleses], a metáfora é um símile condensado: sua base real ou de senso comum é a semelhança, não a identidade, e quando ela oblitera o senso de semelhança, torna-se bárbara. Nas restrições de Johnson à metáfora de música e água do *Bard* de Grey, podemos ver que abismos intelectuais se abririam, para ele, se as metáforas alguma vez passassem além do estágio de semelhança. Para o crítico romântico, a identificação na metáfora é ideal: duas imagens são identificadas dentro da mente do poeta que cria (Frye, 2000:152).

O excerto de Frye demonstra que, mesmo em âmbito romântico, muitos teóricos ainda serão refratários às ousadias da poesia hermética. Por outro lado, começam a aparecer as exceções, a exemplo de Novalis (1772-1801), para quem, segundo os *Fragments logológicos*, “a autosuficiência da língua” constituiria sua “própria essência”. Um dos grandes paradigmas poéticos desses primeiros tempos românticos, precursor em termos de hermetismo, seria William Blake (1757-1827), demiurgo de todo um universo imagético pessoal onde o mesmo foi elevado ao ápice, chegando a inverter conceitos quase-atávicos como bem e mal e a criar toda uma galeria de tipos incomuns (Urizen, The Four Zoas, Thel, Ahania, Los, etc.), entre muitos outros aspectos. Mesmo em grande parte baseados na cultura religiosa judaico-cristã, os poemas de Blake endossaram a autoreferencialidade a partir de um efetivo distanciamento da prática literária de sua época:

Tiger, tiger, burning bright,
In the forest of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?

And what shoulder, and what art,
Could twist the sinews of thy heart?
When thy heart began to beat,
What dread hand forged thy dread feet?

What the hammer? What the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? What dread grasp
Dared its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears
And watered heaven with their tears,
Did He smile his work to see?
Did He who made the lamb make thee?

Tiger, tiger, burning bright,
In the forest of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry?
("The tiger").¹⁰

O poema fala por si próprio agora. Não se busca mais uma mimese em primeiro grau, por necessidade de expressão e renovação da linguagem poética. Grande tradição hermética que iria gerar rebentos importantes de Nerval e Mallarmé a Rimbaud, de Lautréamont a Dylan Thomas, de Valéry a Rilke, de Eugenio Montale e Salvatore Quasimodo a Jorge Guillén e Murilo Mendes, entre tantos outros. Parafraseando Foucault (1991:18) — quando este se refere à ruína do simbolismo gótico a partir da Renascença, e transplantando a comparação ao nível da apreensão da metáfora romântica: "liberada da sabedoria e da lição que a ordenavam, a imagem começa a gravitar ao redor de sua própria loucura". A perda da antiga referencialidade decretará, ainda, o nascimento de outro tipo de aparte — até então, totalmente desconhecido — entre sujeitos poético e empírico:

Em vez da imediatidade expressiva dos acidentes biográficos do autor, em vez de o poema ser concebido como a prática sublimadora dos choques com a vida, privilegia-se o

¹⁰ "O tigre" (Tradução de Ângelo Monteiro): "Tigre, tigre que flamejas / Nas florestas da noite. / Que mão que olho imortal / Se atreveu a plasmar tua terrível simetria? // Em que longínquo abismo, em que remotos céus / Ardeu o fogo de teus olhos? / Sobre que asas se atreveu a ascender? / Que mão teve a ousadia de capturá-lo? / Que espada, que astúcia foi capaz de urdir / As fibras do teu coração? // E quando teu coração começou a bater, / Que mão, que espantosos pés / Puderam arrancar-te da profunda caverna, Para trazer-te aqui? // Que martelo te forjou? Que cadeia? / Que bigorna te bateu? Que poderosa mordalha / Pôde conter teus pavorosos terrores? // Quando os astros lançaram os seus dardos, / E regaram de lágrimas os céus, / Sorriu Ele ao ver sua criação? / Quem deu vida ao cordeiro também te criou? // Tigre, tigre, que flamejas / Nas florestas da noite. / Que mão, que olho imortal / Se atreveu a plasmar tua terrível simetria?"

distanciamento, a fusão do exame crítico com a elaboração poética, a idéia de que o poema é o espaço de uma tensão nunca resolvida. Tudo isso supõe uma concepção do sujeito poético como distinto do sujeito empírico, uma concepção do poema como diverso do que nasce do entusiasmo e, acima de tudo, uma concepção do posicionamento histórico dos tempos modernos (Costa Lima 1984:98).

Como lembra Costa Lima, a antiga (clássica) teoria da mímese (na realidade, a imitação pela diferença aristotélica, mas sempre confundida pelas poéticas neoclássicas com a *imitatio*), dará lugar ao conceito de símbolo, também responsável por uma crescente tensão entre a realidade biográfica do autor e a sua plasmação artística (que serão efetivamente “recortadas” na modernidade, constituindo o Romantismo uma ponte inicial). Já na teorização de Schlegel (1767-1845), esse centro também será perdido:

[...] o que Schlegel dizia expressamente a propósito da poesia romântica vale de igual para o sujeito poético: ele não é, torna-se progressivamente; está obrigado a um devir que tampouco tem fim, pois realiza em si “um movimento que não pode atingir uma meta, que nunca conduz à coincidência com o incondicionado, mas torna patente mesmo os limites, a contradição, a tensão entre o finito e o infinito”. A poesia se converte em negadora da realidade, inclusive da natureza, à medida que recusa a presença de qualquer centro, seja o das categorias estéticas, seja o das peculiaridades do sujeito individual. Por seu descentramento, o poético atinge uma altura muito além do horizonte do romantismo normal (Costa Lima 1984:107-108).

Como exemplo do “romantismo normal” a que se refere Costa Lima, poderíamos citar o otimismo liberal de Victor Hugo, que acreditava na ilusão romântica de modificar a sociedade através de uma poesia de cunho denunciador e os diversos eu-líricos que se supunham expressão efetiva de um desbordamento pessoal e empírico. A abertura de um novo *infinito* expressivo dará aos poucos passagem à possibilidade evidente de uma poesia de cunho hermético, onde as imagens ganharão vida por si próprias. Estamos aí já em face da poesia contemporânea e de Mallarmé: mesmo em se utilizando de temas, imagens, metáforas, entre outras *ligações externas* com o mundo, essa poesia será autosuficiente e, por isso mesmo, ampliará o seu próprio leque polissêmico na medida em que escapa agora à intencionalidade de quem lhe deu lume. Essa

intencionalidade inicial, é claro, existe em toda criação artística, mas estará comprometida pelo novo jogo (e quebra) entre *poética individual* e recepção:

As obscuridades de Marino e Góngora, de Donne e La Ceppède, no século dezessete, podem ser resolvidas mais facilmente do que as de Mallarmé e seus sucessores, porque mesmo as suas mais complicadas imagens são extraídas da Bíblia, da ciência e descobertas de seu tempo, ou da mitologia clássica. O poeta contemporâneo, por outro lado, elabora suas metáforas a partir ou dos incidentes de sua própria experiência ou de sua leitura ocasional que certamente não serão familiares à sua audiência (Cohen *apud* Barbosa 1986:20).

Por outro lado, e um tanto paradoxalmente, passa a existir agora, entre o poeta e o leitor, uma nova relação que nos traz à mente aquela *suspension of disbelief* coleridgeana: “parecendo desprezar o leitor, na medida em que não facilita o relacionamento através de uma linguagem que fosse sempre o eco de uma resposta previamente armazenada, o poeta moderno passa a depender da cumplicidade do leitor na decifração de uma linguagem que, dissipada pela consciência, já inclui tanto poeta quanto leitor” (Barbosa 1986:22). Como se a própria poesia contemporânea, como um todo, se fechasse (ou mesmo, se abrisse) no hermetismo, essa relação será mais ou menos facilitada, dependendo dos *graus de intensidade* na estruturação do poema, do grau de opacidade ou claridade conferido pela cravelha do artista na hora de conjugar suas metáforas:

É claro que em seus limites — como é o caso da experiência inovadora do Surrealismo — a analogia é praticada pela dissolução dos vínculos realistas, criando-se um processo intervalar de referencialidade por onde a linguagem vai desdobrando uma múltipla possibilidade de “incoerentes” leituras da realidade. Neste caso, todavia, a coerência ressurge na própria composição diagramática do texto que busca absorver a multiplicidade possível de respostas aos incitamentos da realidade (Barbosa 1986:22).

O percurso que vai da literatura romântica propriamente dita, passando pelo movimento simbolista, até chegar ao surrealismo, é o mesmo pelo qual passou a metáfora em seu processo de *libertação*, num crescendo que culminou na criação da chamada escrita automática. Uns, como Mallarmé, foram mais condensados (porém, não menos

herméticos), preferindo ouvir os silêncios da página à exuberância das metáforas. Já outros, como Lautréamont, Rimbaud, Apollinaire, Breton, Artaud, Max Jacob — além de epígonos como Jean Pellerin, Jacques Dyssord, René Chalupt e Francis Carco —, realizaram um verdadeiro ataque à compreensão clássica da metáfora, graças ao uso freqüente de expressões e imagens aleatórias que esfacelariam de uma vez as fronteiras da horaciana *Arte Poética*.¹¹

O fato principal é que, em todos estes poetas, de uma ou outra forma, a metáfora passa a se presentificar como um processo de suspensão da referência literal para registrar outro grau de referência, desta vez, na tessitura lingüística da obra.¹² Para João Alexandre Barbosa, o trabalho com a metáfora na poesia moderna estimularia até mesmo o mais acidental:

A metáfora [na modernidade] é o sinal de que, escapando à designação pura e simples, envolvendo possibilidades que se multiplicam à medida que a leitura se efetiva, o poema, que agora corta segmentos da realidade, passou a incorporar espaços inesperados cujas coordenadas somente são verificáveis a partir de suas próprias vinculações no espaço do texto (Barbosa 1974:10).

Mas — é óbvio — nem tudo são liberdades e onirismo. Alguns teóricos e poetas, a exemplo do pernambucano João Cabral de Melo Neto, se disseram saudosos em relação ao tempo das poéticas tradicionais, onde o fazer literário podia ser medido por regras determinadas:

¹¹ Cf. Raymondi (1997).

¹² Essa noção é muito cara aos estudos literários modernos, especialmente ao Formalismo russo. Como lembra Todorov (2007:67): “[...] Voltaire, por exemplo, dizia que ‘a metáfora, para ser boa, deve ser sempre uma imagem; de tal forma que um pintor possa representá-la no pincel’ (*Remarques sur Corneille*). Esta exigência ingênua, à qual aliás nenhum poeta jamais satisfez, foi contestada desde o século XVIII; mas será preciso esperar, na França pelo menos, Mallarmé, para que se comece a tomar as palavras por palavras, não por suportes imperceptíveis das imagens. Na crítica contemporânea, foram os Formalistas russos os primeiros a insistir sobre a intransitividade das imagens poéticas. Chklovski evoca a propósito disto ‘a comparação de Tioutchev da aurora com demônios surdos-mudos, ou a de Gógol do céu com as casulas de Deus’. Concordo-se hoje [1970] que as imagens poéticas não são descritivas, que devem ser lidas ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, e não realmente naquele de sua referência. A imagem poética é uma combinação de palavras, não de coisas, e é inútil, melhor: prejudicial, traduzir esta combinação em termos sensoriais”.

[O poeta da modernidade] se isola da rua para se fechar em si mesmo ou se refugiar num pequeno clube de confrades [...]. Fala sozinho de si mesmo, de suas coisas secretas, sem saber para quem escreve. Sem saber se o que escreve vai cair na sensibilidade de alguém com os mesmos segredos, capaz de percebê-los. Aliás, sabendo que poucos serão capazes de entender perfeitamente sua linguagem secreta, ele conta também com aqueles que serão capazes de mal-entendê-la. Isto é, com o leitor ativo, capaz de deduzir uma mensagem arbitrária do código que não pode decifrar [...]. Houve épocas, e creio que ninguém duvida disso, em que o entendimento foi possível [...]. Naquelas épocas, inspiração e trabalho artístico não se opunham essencialmente. Isto é, não se repeliam como pólos de uma mesma natureza. Nessas épocas, a exigência da sociedade em relação aos autores é grande. A criação está subordinada à comunicação. Como o importante é comunicar-se o autor usa os temas da vida dos homens, os temas comuns aos homens, que ele escreve na linguagem comum (1997: 68-69).

Mas, contraditoriamente, foi esse mesmo irromper das poéticas individuais que, a nosso ver, possibilitou o próprio aparecimento da obra cabralina e de tantos outros poetas importantes nas letras hodiernas brasileiras e de outros países. Se é certo que à crítica o processo de leitura da poesia contemporânea tornou-se sobremaneira problematizada, pela falta de coordenadas fixas, por outro lado (e até por conta disso), a tarefa mostra-se renovada exponencialmente, pela pleora de novidades (sendo ainda correta a máxima de que da quantidade às vezes pode sobressair a qualidade). Isso acontece paralelamente ao surgimento de novos suportes à palavra escrita, especialmente os meios digitais e a internet, que vêm dinamizando a escrita criativa e democratizando os espaços de divulgação. E, mesmo em meio à decantada crise da literatura no mundo das convenções capitalistas, como também, da própria representação, é reconfortante ver como ainda existe espaço para os modos literários tradicionais, a exemplo da poesia épica *inclusiva* do pernambucano Marcus Accioly e do neo-romantismo de poetas cariocas como Alexei Bueno (1963-) e Bruno Tolentino (1940-2007), além de invenções técnicas como o poema-retranca do também pernambucano Alberto da Cunha Melo (1942-2007) — que é, ao mesmo tempo, releitura e ampliação do cânone dezenoviano.

Para o leitor comum, ainda a tatear pelo solo difícil da poesia hermética, poderíamos aconselhar a leitura dos poetas simbolistas, à maneira de introdução. Aos poucos, deixar-se invadir pelas imagens e criações aparentemente inverossímeis, mas plenas de belezas. Talvez da

mesma forma como, em *A Gaia Ciência*, Nietzsche explicou, certa feita, como aprendeu a ouvir melodias *estranhas*:

Eis o que sucede conosco na música: primeiro temos que *aprender a ouvir* uma figura, uma melodia, a detectá-la, distingui-la, isolando-a e demarcando-a como uma vida em si; então é necessário empenho e boa vontade para *suportá-la*, não obstante sua estranheza, usar de paciência com seu olhar e sua expressão, de brandura com o que nela é singular: — enfim chega o momento em que estamos *habitados* a ela, em que a esperamos, em que sentimos que ela nos faria falta, se faltasse; e ela continua a exercer sua coação e sua magia [...] ternura para com o que é estranho, na medida em que a estranheza tira lentamente o véu e se apresenta como uma nova e indizível beleza: — é a sua *gratidão* por nossa hospitalidade (2001:221-222) (grifos do autor).

Ou, em outras palavras, mas no mesmo sentido, tentar entender a resposta conferida pela professora e poeta pernambucana Lucila Nogueira (2007) durante uma entrevista: “desejamos o lirismo de metáforas desdobradas e radicais, enunciadas em atmosfera de sonho e de viagem, uma poesia de risco e descomedida”.

Referência Bibliográfica

- ALIGHIERI, Dante. 2005. *A divina comédia*. Tradução, notas e introdução de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark.
- ARISTÓTELES. 1998. *Arte retórica e Arte poética*. Tradução e notas de Antônio Pinto de Carvalho. 16ª edição. São Paulo: Ediouro.
- _____. *Poética*. 1966. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. 2005. *A poética clássica*. 12ª edição. Tradução do grego e latim de Jaime Bruna; introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix.
- BARBOSA, João Alexandre. 1986. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1974. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, Augusto de. 1988. *Verso, Reverso, Controverso*. São Paulo: Perspectiva.
- COSTA LIMA, Luís. 1984. *O controle do imaginário: razão e imaginário no ocidente*. São Paulo: Brasiliense.

- DOLEZEL, Lubomir. 1990. *A poética ocidental: tradição e inovação*. Tradução de Vivina Figueiredo. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- DONNE, Jonh. Poema "Go and catch a falling star" (Tradução de Jorge de Sena) Disponível no endereço eletrônico http://br.geocities.com/jerusalem_13/donne.html (Acessado em setembro de 2007).
- KAYSER, Wolfgang. 1986. *O Grotresco*. São Paulo: Perspectiva.
- FOUCAULT, Michel. 1991. *História da loucura na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. 3ª edição. Coleção Estudos. São Paulo: Editora Perspectiva.
- FRYE, Northrop. 2000. *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria.
- GÓNGORA, Luís de. Poema "De la toma de Larache". Disponível no endereço eletrônico <http://www.poema-de-amor.com.ar/mostrar-poema.php?poema=3550> (Acessado em setembro de 2007).
- HERMETICISM. 1994. In: Britannica Encyclopaedia. 15ª edição. Vol. 5 (p. 875).
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KHALDUN, Ibn. 19077. Sobre el arte de la poesía y el modo de aprenderlo. In: *Introducción a la historia universal*. Tradução para o espanhol de Juan Feres. México: Fondo de Cultura Económica, p. 1058-1113.
- LOBO, Luíza (org.). 1987. *Teorias poéticas do romantismo*. Rio de Janeiro: Mercado Aberto.
- MARÍAS, Julián. 2004. *História da filosofia*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes.
- MONTEIRO, Ângelo. Tradução do poema "The tiger", de William Blake. Disponível no endereço eletrônico http://www.casadacultura.org/Literatura/Poesia/g12_traducoes_do_ingles/Tigre_Angelo_Monteiro.html (Acessado em setembro de 2007).
- NETO, João Cabral de Melo. 1997. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- NIETZSCHE, William Friedrich. 2001. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- NOGUEIRA, Lucila. Ago. 2007. Entrevista concedida a Mariza Pontes para o Suplemento Literário Pernambuco. Recife: CEPE/Companhia Editora de Pernambuco, p. 14-15.
- RAYMOND, Marcel. 1997. *De Baudelaire ao surrealismo*. Tradução de Fúlvia Moretto e Guacira Machado. São Paulo: Edusp.
- ROSEN, Charles. 2000. *A geração romântica*. Tradução de Eduardo Seicman. São Paulo: Edusp.

— TODOROV, Tzvetan. 2007. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 1ª reimpressão da 3ª edição. São Paulo: Perspectiva.