

---

**O SÍMBOLO:  
EVOCAÇÃO E PROLONGAMENTO DAS SENSAÇÕES  
(VERLAINE, RIMBAUD E MALLARMÉ)**

The Symbol: evocation and extension of sensations  
(Verlaine, Rimbaud and Mallarmé)

Álvaro Cardoso Gomes<sup>1</sup>  
Manoel Francisco Guaranha<sup>2</sup>  
Eliane de Alcântara Teixeira<sup>3</sup>

**RESUMO:** Este artigo propõe uma reflexão sobre a essência do Simbolismo, movimento literário do final do século XIX: o conceito de símbolo. Além disso, apresenta este recurso estético em movimento em diferentes produções literárias, no sentido de tentar entender sua função naquela estética literária finissecular em que o caráter metalinguístico prevaleceu. Para dar conta desse propósito, o artigo apresenta um diálogo crítico sobre o símbolo literário e suas potencialidades, seguida da análise de produções de Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891) e Stéphane Mallarmé (1842-1898), análises que procuram ressaltar as potencialidades do emprego do símbolo poético. Por fim, o artigo propõe uma síntese das observações que aponta para uma ideia comum às diversas concepções e usos do Símbolo e, ao que parece, uma de suas funções primordiais, não só no Simbolismo, mas que permeia a literatura na contemporaneidade como uma herança daquele movimento: o aspecto metalinguístico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Simbolismo; símbolo; Paul Verlaine; Arthur Rimbaud; Stéphane Mallarmé.

**ABSTRACT:** This article offers a reflection on the essence of Symbolism, a literary movement launched at the end of the 19th century: the concept of symbol. Furthermore, it presents this aesthetic device explored in different literary productions, for the purpose of trying to understand its function in that century-old literary esthetic in which the metalinguistic feature prevailed. To achieve this purpose, the article introduces a critical dialogue about the literary symbol and its ability, followed by a review of Paul Verlaine's (1844-1896), Arthur Rimbaud's (1854-1891) and Stéphane Mallarmé's (1842-1898) productions, that seek to emphasize the potential of using the poetic symbol. Finally, the article engages in a discussion that abridges the observations that

---

<sup>1</sup> Professor Titular da Universidade de São Paulo (USP).

<sup>2</sup> Professor titular do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro (UNISA-São Paulo) e professor da Faculdade de Tecnologia do Estado de São Paulo (FATEC).

<sup>3</sup> Professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro (UNISA-São Paulo) de 2015 a 2020.

points to an idea shared by the several conceptions and uses of the Symbol and, apparently, one of its primary functions, not only in Symbolism, but also in contemporary literature as a heritage of that movement: the metalinguistic aspect.

**KEYWORDS:** Symbolism; symbol; Paul Verlaine; Arthur Rimbaud; Stéphane Mallarmé.

## O SÍMBOLO E SUAS POTENCIALIDADES CONTEXTUAIS

Uma das questões mais complexas da literatura está em conceituar o símbolo, ainda mais quando ele se tornou pedra de toque de um movimento literário, o Simbolismo do fim do século XIX. Com efeito, enquanto recurso de linguagem, que tem parentesco com a comparação, a analogia, o símile, a alegoria, símbolo, no que diz respeito ao estabelecimento de seu conceito, gerou muitas polêmicas, devido à amplitude de categorias com que faz fronteira. Alguns teóricos como Ogden e Richards, por exemplo, confundiram o símbolo com o signo, quando atribuíram ao símbolo um conceito que seria mais adequado ao signo ou mesmo a um simples significante: “entre o símbolo e o referente não existe qualquer relação pertinente a não ser uma indireta, que consiste em seu uso por alguém para representar o referente” (1976, p. 33).

Saussure, de modo diverso, distingue o símbolo do signo, baseando-se no princípio de uma conexão natural entre o representante e o representado, vínculo que seria a característica do símbolo que “tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituída por um objeto qualquer, um carro por exemplo” (2012, p. 109).

A arbitrariedade do signo, para Saussure, não é posta na relação entre quem fala e o que fala, pois “não está ao alcance do indivíduo trocar alguma coisa num signo, uma vez que esteja ele estabelecido num grupo linguístico” (2012, p. 109). O que Saussure diz é que, no signo, “o significante é imotivado, isto é, arbitrário, em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade” (2012, p. 109). Se não depende completamente da vontade ou do arbítrio daquele que o usa, conforme aponta Saussure, se segue alguma regra, decorrente de um vínculo natural, o símbolo precede quem o utiliza e por isso está carregado de conteúdos culturais inerentes àquele que dele se apropria. No caso do exemplo dado pelo linguista, o da justiça, temos uma relação metonímico-analógica entre balança e o valor que ela representa. Trata-se de uma relação metonímica porque é o instrumento, a balança, que nos remete à ideia de equilíbrio entre medidas padronizadas e a massa de um corpo, que se obtém por meio da distribuição igualitária de elementos em cada um dos pratos. Trata-se de uma relação analógica porque o equilíbrio que objetiva a justiça

não se aplica a corpos físicos, mas a ideias abstratas codificadas na lei. Seria possível eleger a caneta como símbolo da justiça uma vez que é com ela que se assinam as sentenças, mas a função deste instrumento não guardaria uma analogia tão natural, por assim dizer, com o objetivo da justiça, como guarda a balança. Destas considerações podemos dizer que o símbolo opera não apenas por meio dos efeitos de uma figura, quer seja a metáfora, a comparação, a metonímia, a sinédoque entre outras. O símbolo opera na síntese, no amálgama, das funções conotativas de duas ou mais dessas figuras.

Daí a importância da analogia, mais do que da comparação, como elo entre as diferentes realidades, o que nos leva a pensar que, no texto literário, intensifica-se mais a complexidade do símbolo haja vista que a relação metafórica empreendida pelo sujeito para intensificar a plurissignificação nutre-se da relação analógica entre os elementos cujos sentidos são fundidos em uma nova realidade: “só existe [o símbolo no texto literário] quando o sinal que se convencionou para substituir uma dada realidade tem com ela uma certa relação, que tanto pode ser metonímica como metafórica. É [,] pois [,] necessário que exista uma analogia entre o sinal e a coisa significada para que haja símbolo” (MATOS, 1987, p. 1032).

A analogia é a relação de semelhança mais mediata, que reside um passo além no terreno da conotação em relação à sua irmã, a comparação. É a analogia o liame entre o símbolo e aquilo a que ele remete como representante. E quanto mais essa operação analógica alimentar-se de traços pouco usuais para engastar os elementos que procura correlacionar, mais estaremos nos aproximando do símbolo motivado que, diferente do convencional, que é aquele que nos interessa aqui.

Num primeiro momento, poderíamos dizer que a base da distinção entre signo e símbolo reside tanto na motivação quanto na diferença entre denotação e conotação. O signo, por não ser motivado, por ser arbitrário, acaba sendo em grande medida denotativo; o símbolo, sendo motivado, caracteriza-se pela conotação. Entre o objeto cadeira e o signo “cadeira” não há motivação, quando a relação entre ambos resultar de uma convenção, que determinará a imediata *necessidade* entre o significante e o significado. Quanto a estes aspectos cabem, contudo, considerações mais profundas.

Relações imotivadas e motivadas são conceitos que nos auxiliam bastante na busca da compreensão do símbolo, como se percebe em Ducrot e Todorov, que diferenciam signos de símbolos justamente por meio do paralelo entre necessidade e motivação:

A relação entre um significante e um significado (no signo) é necessariamente imotivada: são os dois de natureza diferente e é impensável que uma sequência gráfica ou sonora se pareça

com um sentido. Ao mesmo tempo esta relação é necessária, na medida em que o significado não pode existir sem o significante e reciprocamente. Em compensação, no símbolo, a relação entre “simbolizante” e “simbolizado” é não-necessária (ou arbitrária), visto que o “simbolizante” e por vezes o “simbolizado” existem independentemente um do outro, e por esta mesma razão, a relação só pode ser motivada. (1974, p. 128 e s.)

Ducrot e Todorov usam a noção de arbitrariedade de modo um tanto diferente do uso que fez Saussure. Este considera o arbitrário como convencional, convencionalidade desconstruída por certo vínculo natural entre o simbolizante e simbolizado enquanto aqueles entendem arbitrariedade como “necessidade” do simbolizante pelo simbolizado e vice-versa, necessidade essa que não existe no símbolo. Os exemplos de Ducrot e Todorov são as semelhanças que existem entre o cuco e os sons do pássaro, entre a chama e o amor o que torna os primeiros símbolos dos segundos (1974, p. 128 e s.).

Quanto à questão do caráter arbitrário do signo, Umberto Eco afirma que “o liame entre significante e significado é arbitrário, mas na medida em que é imposto pela língua (que, veremos, é um código) o significado torna-se necessário para quem fala” (1971, p. 114), ou seja, a necessidade, na língua, nasce do uso, da incorporação do significado pelo significante. Ocorre que, na linguagem literária, temos um processo de significação que se projeta para além do código, que força os limites expressivos do próprio código procurando, justamente, questionar a não-necessidade de se referir às coisas de modo convencional. Assim, o texto literário mobiliza seu arsenal simbólico para realizar operações de referência que acabam propondo um novo modo de olhar o liame entre simbolizante e simbolizado, liame não mais necessário no sentido de que não ajustado ao código cristalizado e, ao mesmo tempo, em sentido diverso, arbitrário uma vez que é prenhe de novas relações de significação atribuídas *ad-hoc*, por assim dizer, pelo sujeito e por suas peculiares vivências, mas, ainda assim, de algum modo são relações possíveis, verossímeis que, se não são totalmente lógicas, são analógicas. É justamente esse convite ao desvelamento dessas analogias que constitui uma das regras do jogo literário. Talvez seja esse o movimento que o escritor do Simbolismo evidencia, com mais ênfase do que outros escritores, em seus processos criativos.

Qualquer símbolo, portanto, carrega em si uma grande complexidade que chega ao paroxismo quando se trata do símbolo buscado pelos simbolistas. Na linha dessas observações, podemos fazer uma análise da cruz como símbolo e do conjunto de significados que evoca no universo

do Cristianismo. O simbolizante, a representação pode ter uma vida independente do simbolizado, a religião cristã, e vice-versa; todavia, há entre eles uma necessária motivação, para que o símbolo possa sustentar-se como tal. A cruz representa o Cristianismo, porque Jesus Cristo foi morto por meio desse instrumento de condenação e tortura. Essa morte, por sua vez, não foi associada a uma condenação, propósito primeiro dela, tampouco a uma condenação justa, mas desumana porque torturante e, posteriormente, foi associada a uma imolação, a um sacrifício, análogo aos rituais bíblicos do Velho Testamento. Consequentemente, por uma relação metonímica, o sentido do instrumento cruz foi tomado pela finalidade segunda do ato em que foi empregado, a imolação e não a primeira, a condenação. Daí que o instrumento de condenação e tortura, do ponto de vista denotativo, foi ressignificado de modo conotativo como símbolo primeiro de imolação, para símbolo segundo de meio de salvação, de resignação, de esperança, de ascese, entre outros significados elementos que agora necessariamente, em um contexto tal, tornaram-se propriedades desse objeto. Só que essas propriedades de tal modo estão amalgamadas a esse objeto que estão elididos os processos que o geraram e que agora nos parecem produtos de convencionalidade. Não é este o tipo de símbolo, já por si complexo, a que os simbolistas se referem. Segundo Edmund Wilson:

... os símbolos do Simbolismo têm de ser definidos de maneira algo diversa do sentido dos símbolos comuns — o sentido de que a Cruz é o símbolo da Cristandade ou as Estrelas e as Listras o símbolo dos Estados Unidos. Esse simbolismo difere inclusive de um simbolismo como o de Dante. Pois o tipo familiar do simbolismo é convencional e fixo; o simbolismo da Divina Comédia é convencional, lógico, preciso. Mas os símbolos da escola simbolista são, via de regra, arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas ideias; são uma espécie de disfarce de tais ideias. (1967, p. 21)

Diferente de ver, perceber e reconhecer o símbolo, o simbolista parece querer que possamos revivê-lo, em cada contato com ele, como se fosse o primeiro contato. Sendo assim, o símbolo, tal qual os simbolistas entendiam, caracterizava-se pela absoluta novidade, de forma que pudesse romper com a convenção, com as representações clássicas. Não seria exagero dizer que o Simbolismo reinventa o símbolo ampliando ainda mais a abrangência deste. No dizer de Henri Peyre, o símbolo “exige uma decifração, uma interpretação por aquele que é exposto a ele, que é tocado por ele e quer compreender ou saborear seu mistério. Este signo representa

ou evoca, de uma maneira concreta, o que é infuso nele, a coisa significada é mais ou menos dissimulada” (1974, p. 17).

O símbolo, assim compreendido, exige uma atitude mais ativa do intérprete, instiga-o para que ele ingresse no universo aberto do mistério, das evocações daquilo que está implícito e que só pode ser compreendido por um processo pessoal e, portanto, os sentidos são tão múltiplos quanto forem os sujeitos.

Por conta desse aspecto subjetivo do sentido mediado pelo símbolo, a relação entre o conhecido (o signo) e o desconhecido (símbolo) e a maneira de expressá-la talvez tenha sua explicação mais pertinente no âmbito da psicologia junguiana. Jung, ao estudar o signo e o símbolo dentro da psicologia, distingue-os, tendo por base não as estruturas linguísticas, mas o mundo da consciência. “A expressão que se supõe adequada para algo conhecido nunca passa de mero signo” enquanto “o símbolo pressupõe sempre que a expressão escolhida constitui a melhor designação ou a melhor fórmula possível para um estado de coisas relativamente desconhecido, mas que reconhece como existente (JUNG, 1974, p. 543-44). Adequação e conhecimento, no processo sgnico, confrontam-se com escolha e desconhecimento no processo simbólico.

Dessa perspectiva, signo e símbolo são compreendidos a partir de consciências, de subjetividades, que tentam chegar ao conhecido ou ao desconhecido. Outros teóricos, já na área da Filosofia, reforçam os princípios jungueanos, no que diz respeito ao símbolo. André Lalande concebe-o como “todo signo concreto evocando, por um laço natural, qualquer coisa de ausente ou impossível de perceber” (1976, p. 11); e Gilbert Durand concebe-o como “uma representação que faz aparecer um sentido secreto, (...) epifania de um mistério” (1976, p. 13). Como se percebe, os termos do campo semântico que buscam construir os conceitos sempre abertos do símbolo resvalam sempre no mistério, no caráter evocativo, abstrato e plurissignificativo do fenômeno situando-o um passo além do signo. Por outro lado, ao atribuir uma função representativa ao símbolo, situam-no a um passo aquém no nada, do totalmente vago ou fugidio. Pode-se dizer, nesse sentido, que o símbolo, mais do que uma representação, é uma possibilidade, uma estrutura, um modo de diálogo intersubjetivo que de alguma maneira procura revisitar a realidade com o intuito de recriá-la por meio de, e apesar de, todo o arsenal lógico que se acumulou sobre nossos processos de compreensão do mundo.

Assim, a um passo além na complexidade que lhe é inerente, o símbolo utilizado pelos simbolistas é entendido não só como uma palavra e/ou imagem que remete a algo desconhecido, mas também como um conjunto de imagens que evoca determinado estado de espírito caracterizado pela inefabilidade: “O Simbolismo transfigura o fenômeno em ideia, a ideia

em uma imagem de tal maneira que a ideia permaneça infinitamente eficaz na imagem e fora de alcance; mesmo expressa em todas as línguas, permanece ainda inexprimível” (GOETHE apud PEYRE, 1974, p. 33).

Partindo do pressuposto de que a Ideia deveria ser manifestada por meio de analogias, de uma imagem concreta, o que os simbolistas pretendiam era encontrar entre o mundo abstrato e o concreto as perfeitas correspondências. Assim concebido, o símbolo deixa de ser apenas uma palavra ou imagem isolada, na medida em que é também “uma frase, uma estrofe, um poema, e assim por diante” (MOISÉS, 1967, p. 37), constituindo um elemento utilizado “na tentativa de representar por meio de metáforas polivalentes todo o vago e multitudinário ‘eu poético’: esforço de apreensão e comunicação do indizível, múltiplo e instantâneo *signal* duma (*sic*) heteróclita paisagem interior; enfim, uma *síntese*” (MOISÉS, 2004, p. 421).

Para alguns simbolistas, a realidade é em si simbólica, tudo o que existe está prenhe de uma significação latente, oculta, só apreensível pelo poeta vidente. Tal princípio é assim explicado por Brunetière:

Uma paisagem é um estado da alma: podemos nos lembrar da frase de Amiel; a única que se salvou do naufrágio do seu *Diário Íntimo*. Isto não quer dizer, como se acredita, que uma paisagem muda de aspecto com o estado de alma, hoje melancólico e amanhã sorridente, conforme estejamos tristes ou alegres. Não haveria nada de mais banal e, sobretudo, menos hegeliano. Mas isto quer dizer, ao contrário, que independente do gênero ou da espécie de emoção que é desperta em nós, que independente de nós e do que podemos trazer de nós próprios, uma paisagem é em si a “tristeza”, ou o “contentamento”, a “alegria”, o “sofrimento”, a “cólera” ou o “apaziguamento”. Ou, em outros termos, ainda mais gerais, isto quer dizer que entre a natureza e nós há “correspondência”, “afinidades” latentes, “identidades” misteriosas. (apud MICHAUD, 1969, p. 739)

O princípio da correspondência entre a alma e a natureza leva o poeta simbolista a estruturar verdadeiras constelações de imagens, no sentindo de que determinado estímulo suscita imagens de toda ordem, de modo a representar o variado mundo das sensações. Nesse caso, o símbolo “é expressão sugestiva duma totalidade numa imagem que contém a possibilidade duma (*sic*) transcendência múltipla” (JOHANSEN, 1945, p. 75).

Além disso, o símbolo também surge em sua vertente mais abstrata, isto é, quando se presta a traduzir contínuos estados de espírito e/ou

de alma. Por isso mesmo, o símbolo é elaborado com vistas a imitar a continuidade e a infinitude de movimentos de um ser. O poema não procura, por intermédio de palavras isoladas, representar indiretamente outra coisa; pelo contrário, as palavras não têm significado simbólico quando vistas de maneira isolada, mas quando elas se aglutinam formando uma rede complexa de sons para imitar a continuidade da duração.

Esse conceito de símbolo será ressignificado por Saint Antoine: “É preciso ampliar o sentido do símbolo. Marmontel disse: ‘o Símbolo é um signo relativo ao objeto do qual se quer despertar a ideia’. Despertar, é o que Mallarmé diz: ‘sugerir, eis o sonho: é a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo’” (*L’hermitage* apud GOMES, 1994, p. 124). Saint Antoine passa, então, à análise do caráter sugestivo da estética do final do século XIX. Assim, o crítico desdobra os dois sentidos do ato de sugerir:

De início, [sugerir] será despertar, indicar sem designar. É a alusão, e Mallarmé diz: “Creio que é preciso que haja somente alusão.” Em segundo lugar, será prolongar ao máximo uma emoção. É neste sentido que se qualifica uma poesia como sugestiva; dir-se-á igualmente que a música é a arte sugestiva por excelência. (*L’hermitage* apud GOMES, 1994, p. 124)

O prolongamento da emoção encontra no aspecto sugestivo do símbolo o parentesco com a música:

Esta emoção prolongada pode nascer — o gênio do poeta auxiliando — da expressão simples. O mais comum é ela resultar da imagem; desde modo, a sensação que se desperta será prolongada e reforçada por uma impressão de ordem diferente; por exemplo, uma emoção íntima refletida e universalizada na natureza ambiente, ou reciprocamente, um cenário exterior animado repentinamente pela paixão do poeta. Os poetas simbolistas frequentemente recorreram a este procedimento de sugestão, mas não inventaram, e é possível encontrar sem dificuldade, em Victor Hugo, o equivalente do verso que, em Verlaine, “faz soluçar de êxtase os chafarizes”. (*L’hermitage* apud GOMES, 1994, p. 124-5)

Depreende-se, das considerações de Saint Antoine, um aspecto essencial do poeta simbolista: ao experimentar qualquer tipo de emoção, em vez de dizê-lo de maneira direta, ele usará uma expressão indireta, de modo que o texto possa sugerir um estado de alma, que se prolongará ao máximo, criando sensações de outro tipo.



As observações feitas por Saint Antoine podem ser verificadas no poema “Clair de Lune” de Verlaine, a que o próprio crítico aludiu:

Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques  
Jouant du luth et dansant et quasi  
Tristes sous leurs déguisements fantasques;

Tout en chantant sur le mode mineur  
L’amour vainqueur et la vie opportune,  
Ils n’ont pas l’air de croire à leur bonheur  
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,  
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
Et sangloter d’extase les jets d’eaux,  
Les grands jets d’eaux sveltes parmi les marbres.  
(VERLAINE, 1965, p. 107)<sup>4</sup>

O sentimento que se quer expressar no poema é um sentimento agridoce, “triste e belo”, um misto de sonho e solução extático frente à hora difusa, banhada pelo clarão da Lua. Mas esse sentimento não é referido de modo direto — há apenas uma referência à interioridade do sujeito — “*votre âme*”, ponto de partida de todo o poema; e o “eu poético”, enquanto manifestação de uma individualidade, ausenta ou disfarça-se, como os foliões evocados das tradicionais festas de máscaras da comuna italiana de Bergamasco, sob os “*déguisements fantasques*”. A expressão do estado de alma é sugerida pelo uso do símile “*votre âme est un paysage*” e, a partir daí, tem início o processo de prolongamento da emoção a que se refere Saint Antoine. As danças, o alaúde, o luar, os pássaros, os chafarizes, objetos do mundo concreto que são evocados no poema, não têm um valor simbólico em si, se pensarmos no símbolo em seu sentido mais restrito, isto é, uma coisa que representa outra. Esses objetos são evocados apenas para que a emoção possa ser “prolongada e reforçada” — no caso, o luar tem o condão de fazer

---

<sup>4</sup> Tradução dos autores: “O luar” — “Vossa alma é uma paisagem escolhida / Por onde passam máscaras e bergamascos encantadores / Tocando alaúde e dançando e quase / Tristes sob seus disfarces fantásticos. // Enquanto cantam em tom menor / O amor vencedor e a vida oportuna, / Não têm o aspecto de acreditar em sua felicidade / E a canção deles se mistura ao luar, // Ao calmo luar triste e belo, / Que faz sonhar os pássaros nas árvores / E gemer de êxtase os chafarizes, / Os grandes chafarizes esbeltos entre os mármoreos.”

que os pássaros sonhem e que os chafarizes soluçam de êxtase. A sensação visual desperta, evoca sensações de outro tipo uma vez que os objetos poéticos têm o peso equivalente ao dos elementos da carga sonora, como, por exemplo, a assonância provocada no seguinte verso: “*Ils n’ont pas l’air de croire à leur bonheur*” e a aliteração com as sibilantes em: “*les oiseaux dans les arbres*”. O resultado é a criação da imagem de uma “*fête galante*”, de uma mascarada ao luar, que se impregna de espiritualidade e que, por sua vez, impregna também de espiritualidade os pássaros e os chafarizes. Tudo isso não passa de um simulacro da alma que fala por meio da paisagem, uma paisagem anímica noturna, sonora, argêntea, aérea, líquida e marmórea, palco de um tipo de carnaval quase triste em que as fronteiras da realidade e da fantasia são tão limítrofes quanto as da alegria e da melancolia. O somatório de imagens visuais e sonoras parece querer esvaziar o poema de sentido lógico, conferindo-lhe um sentido analógico, pois a pintura da paisagem não vale por si mesma, porquanto a luminosidade sonora, na sinestesia, tem a capacidade de despertar no leitor uma lembrança difusa de algo inexprimível em si, de algo que não poderia ser traduzido senão pela magia da palavra evocadora.

Em Verlaine, a linguagem vaporiza-se ao máximo, torna-se essencialmente melodiosa. O poeta mantém uma relação ambígua com o mundo dos objetos, evocados apenas para revelar um estado de alma, que não é preciso nem claro. Num poema como “*Chanson d’automne*”, exemplar neste sentido, Verlaine evoca a dor individualizada e, paradoxalmente, indefinida provocada pela passagem do tempo:

Les sanglots longs  
Des violons  
De l’automne  
Blessent mon cœur  
D’une langueur  
Monotone.

Tout suffocant  
Et blême, quand  
Sonne l’heure,  
Je me souviens  
Des jours anciens  
Et je pleure.

Et je m’en vais  
Au vent mauvais  
Qui m’emporte

Deçà, delà,  
Pareil à la.

Feuille morte (1965, p. 72-3)<sup>5</sup>

A lembrança dos dias antigos irrecuperáveis e a consciência de que o ser não passa de uma folha morta levada pelo vento suscita o sentimento de dor. Todavia, tudo isso nasce da música plangente, monótona do violino do outono (“*Les sanglots longs / Des violons / De l’automne*”). O instrumento musical identifica-se à voz do outono, estação indecisa por excelência, que ocasiona no eu a sensação de inutilidade, de passividade frente à vida (daí a sua identificação à folha morta). O estímulo dado pela voz outonal do violino é que faz que o poeta sinta nostalgia de eras mortas. Ora, é esse universo de sentimentos imprecisos, dolorosos — o “*langueur monotone*”, espécie de preguiça sensual e tediosa que Verlaine deseja expressar. Como tal sentimento tem um caráter vago e manifesta-se pelo estímulo de voz do outono, ou da expressividade do outono, em sua variada manifestação física e atmosférica, o poeta não quer comunicá-la, mas apenas sugeri-la, para que não perca o seu aspecto “*floeu*”, o seu aspecto de experiência anímica. A saída está na transformação do poeta numa espécie de voz evocatória. Daí a sonoridade do poema que, análoga à de um violino, reverbera camadas de sons diferentes, para expressar estados de espírito que se sucedem, como se fossem os movimentos de uma melodia. O símbolo, portanto, será entendido como o conjunto de recursos sonoros utilizados para evocar um sentimento indefinido, intraduzível. Por conseguinte, neste poema de Verlaine, é preciso descartar a ideia de que os objetos da realidade — o violino, o coração, a folha morta (que não passa de simples elemento de comparação), o próprio Outono — tenham um caráter simbólico em si, no sentido de que necessitariam de decifração isolada. Esses termos são evocados para criar uma atmosfera, que propicia a sensação de desalento, de tristeza mórbida. Isso que acontece de maneira modelar em “*Chanson d’automne*” repete-se com alterações atmosféricas em textos como “*Il pleure dans mon coeur*”, em que a paisagem é representada pela cidade chuvosa, em “*Clair de lune*”, em que a paisagem é evocada por um parque solitário e gelado entre outros.

Mas, além desse modo de conceber o símbolo, característica de Verlaine e discípulos, como um meio de traduzir sentimentos difusos, é preciso considerar o caso daqueles poetas que se transformam em videntes ao penetrar fundo no mundo do inconsciente, do qual retornam possessores de visões fantásticas. O poema transforma-se numa complexa rede de sinais que

---

<sup>5</sup> Tradução dos autores: “Os soluços longos / dos violinos / Do outono / Ferem meu coração / De um langor / Monótono // Todo sufocado / E pálido quando / Soa a hora / Eu me recordo / Dos dias antigos / E eu choro // E eu vou / ao vento mau / Que me leva / Daqui, Dali, / Parecido a / Uma folha morta”.

apontam para múltiplas direções e a linguagem é obrigada a ressignificar-se para poder expressar essas iluminações súbitas, efêmeras. Neste caso não importa a criação de atmosferas que suscitam estados de espírito indecifráveis — importa mais a invenção de um código novo, por meio de associações inusitadas, para realizar a aproximação entre mundos que o racionalismo separou, quando o homem viu-se despojado de consciência mítica. Em Baudelaire e, de maneira sistemática, em Rimbaud, nota-se o esforço para tentar recuperar um estado de loucura visionária, de modo que o poeta possa intuir as analogias entre as coisas. Esse esforço termina por conduzi-los a um universo de associações arbitrárias, verdadeiros nexos entre o visível e o invisível, entre os diferentes níveis sensoriais. Um exemplo típico dessa tendência é o poema “*Voyelles*”, em que Rimbaud criou uma linguagem nova, resultante do somatório de unidades sonoras e cromáticas, capazes de, nessa fusão de sensações, evocar imagens alucinadas que não se ligam por conexões lógicas. O soneto estrutura-se a partir de um enunciado que anuncia a coloração das vogais, de acordo com um código todo pessoal, inventado pelo poeta:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:  
A, noir corset velu des mouches éclatantes,  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombres; E, candeurs des vapeurs et des tentes,  
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;  
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrements divins de mers virides,  
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,  
Silences traversés des Mondes et des Anges;  
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux! (1972, p. 53)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Tradução dos autores: “A negro, E branco, I vermelho, U verde, O azul: vogais, / Falarei qualquer dia de vossas florescências latentes: / A, negro espartilho peludo de moscas ruidosas / Que voltejam em tomo de fedores cruéis, // Golfos de sombras; E, candores de vapores e de tendas, / Lanças de geleiras orgulhosas, reis brancos, arpejos de umbelas. / I, púrpuras, sangue escarrado, risos de lábios belos / Na cólera ou nas bebedeiras penitentes; // U, ciclos, vibrações divinas de mares viridentes, / Paz dos pátios cheios de animais, paz das rugas / Que a alquimia imprime nas grandes fronteiras estudiosas; // O, supremo Clarão cheio de estridências estranhas, /

Rimbaud desentranha do enunciado latências ocultas, ou seja, cada bloco sonoro-colorido (a vogal mais a cor correspondente) estimula a criação de imagens visuais, mas essas imagens não supõem uma organização ou uma sistematização temática. Aparentemente são evocadas de modo isolado, como se correspondessem a visões independentes e fragmentárias do substrato de inconsciência. Da mesma maneira arbitrária pela qual o novo código foi elaborado (pela coloração das vogais), dá-se o processo que busca regatar as alucinações de Rimbaud, cristalizadas em um imagismo que nada tem de convencional. O nexos entre o estímulo sonoro, a analogia colorida e as correspondências com os objetos do mundo sensível resulta de complexa operação em que o poeta busca associações inusitadas, como no terceiro verso do poema em que a vogal “A” é desdobrada em um negro espartilho peludo de moscas ruidosas, zumbindo em torno de maus cheiros cruéis.

As correspondências evocadas pelo “A” negro, vogal que inicia a escala com a ausência de todas as cores, suscitam também imagens mortuárias. As moscas que voam em torno dos maus cheiros cruéis, por associação, lembram um espartilho que, por seu turno, paradoxalmente, remete à sensualidade do corpo de uma mulher. A conjugação do sensual e do mórbido cria uma tensão interna que reflete a tensão maior presente no fim do soneto, quando se opera a fusão alquímica entre o mundo baixo e material e o mundo alto e espiritual, na imagem do “*rayon Violet des Ses Yeux*”. Diferente, portanto, de Verlaine, o trabalho alquímico de Rimbaud, que depois evoluiria para as intuições mais complexas de *Une saison en enfer* e *Illuminations*, implica produzir um texto em que a camada simbólica apresenta-se como um sinal de uma realidade misteriosa, indicada pela linguagem encantatória. Aqui não é o mundo dos sentimentos e das vagas sensações que se procura evocar, mas sim o mundo alucinado, pré-lógico que o poeta intui.

Por último, é preciso refletir sobre um modo de criar o símbolo que, em Mallarmé, atinge proporções exemplares. Nesse poeta, o poema torna-se um espaço privilegiado, no qual se procura trazer à tona alguma coisa que prima pelo sentido misterioso. Essa coisa que, em seu ponto mais extremo, identifica-se com o Nada, resulta de duplo movimento. De um lado, o poeta idealiza o Absoluto inominado, uma “idealidade vazia”, a estrela fria e distante com que sonha sua personagem Herodíade, do poema homônimo, fechada em sua “torre cinerária”; de outro, ele sente a insuficiência da linguagem para traduzir o intraduzível, “a flor ausente de todos os buquês”. Os poemas de Mallarmé constroem-se numa intrincada rede de imagens, visando a expressar um problema de caráter estético: o ser rejeita a realidade

banal, que lhe impede os sonhos, mas o mundo da transcendência é vazio, é o abismo que não lhe oferece compensação alguma. Por isso mesmo, a poesia de Mallarmé, mais do que a de Verlaine e Rimbaud, tem como núcleo a tematização do processo criativo, da insuficiência da linguagem, o que o leva a promover audaciosas intervenções no plano sintático da língua. Modelar neste aspecto é o soneto em “ix/yx” que trata da procura do Absoluto e da esterilidade criativa:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,  
L’Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,  
Maint rêve vespéral brulé par le Phénix  
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,  
Aboli bibelot d’inanité sonore,  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
Avec ce seul objet dont le Néant s’honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
Agonise selon peu être le décor  
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor  
Que, dans l’oubli fermé par le cadre, se fixe  
De scintillations sitôt le septuor.<sup>7</sup>  
(MALLARMÉ, 1951, p.68-9)

Mallarmé alterna rimas em “yx/ix” (*onyx*, *Phénix*, *ptyx*, *Styx*, *nixe*, *fixe*), que representam uma incógnita, com rimas em “or” (*lampadophore*, *amphore*, *honore*, *décor*, *encor*, *septuor*), que remetem ao ouro, ao Absoluto. Contudo, mesmo o ouro no poema ou é desmaiado (“*un or/Agonise*”) ou aparece como uma ausência: a ânfora e as estrelas do septuor, reduzidas apenas a cintilações num espelho. Aliás, parece que tudo é marcado pelo signo da extinção, da abolição: os sonhos (os poemas) queimados, não

---

<sup>7</sup> Tradução dos autores: “Suas puras unhas muito alto dedicando seu ônix, / A Angústia, esta meia noite, sustém, lampadófora, / Muito sonho vespéral queimado pela Fênix / Que não foi recolhido pela ânfora cinerária // Sobre os consoles, no salão vazio; nenhum ptyx / Abolido bibelô de inanidade sonora, / (Porque o Mestre foi derramar as lágrimas no Styx / Com este objeto único com o qual o nada se honra). // Mas próxima à janela vazia ao Norte, um ouro / Agoniza talvez segundo o decor / Dos unicórnios investindo com seu fogo contra uma ninfa, / Ela, nuvem apagada no espelho, ainda / Que, no esquecimento formado pelo quadro, se fixe / Logo, em cintilações, o septuor.”

recolhidos na ânfora; o salão e a janela vazios; o “nenhum *ptyx*” (“*aboli bibelot d’inanité sonore*”, um búzio de oca sonoridade, mero objeto decorativo, possível símbolo do poema entendido como a linguagem vazia de sentido); o espelho esquecido em seu quadro. A decoração extinta e ausente, evocada por Mallarmé, constitui, em seu conjunto, o arsenal simbólico por excelência, na medida em que esta serve para que o poeta tematize algo constante em sua poesia: a inanidade, a esterilidade criativa. O Mestre (o poeta) queima sonhos vesperais numa lâmpada que a estátua de ônix sustém na mão. Esta, uma alegoria da Angústia, é nomeada num verso em “yx”, o que serve para lhe acentuar a face misteriosa. A Angústia materializada é a musa muda que, em vez de inspirar, leva o poeta a destruir os sonhos. Mas, por sua vez, o Mestre será como a Fênix, pois, identicamente à ave mítica, renascerá das cinzas, ou seja, criará outros poemas, depois de chorar junto ao lago estígio — um símbolo de extinção e morte.

No outro extremo do soneto, surge o septuor, as estrelas da Ursa Maior (em número cabalístico de sete), apenas como um reflexo no vazio de um espelho, situado no verso com a rima em “or” — por isso mesmo, o septuor representará o ideal, o sonho do poeta. Ressalte-se, ainda, outra camada sugestiva neste final do soneto: uma vez que o septuor evoca ainda um gênero musical, uma peça executada por sete solistas ou sete instrumentos, simultaneamente, essa evocação acrescenta sonoridade a um poema essencialmente visual e que, portanto, produz o efeito sinestésico usado pelo simbolista. O poema, ao cabo, vive dos objetos de decoração, reunidos para evocar alguma coisa. A única figura humana, o Mestre, que foi chorar junto ao lago morto do Styx, é substituída por representações: uma alegórica, a Angústia, que corporifica um sentimento de dor frente à esterilidade, ao ato criativo; outras míticas, os unicórnios fecundando a ninfa. Essa última imagem, oposta à esterilidade é, porém, anulada, quando se verifica que o ouro dos ornatos agoniza e que a ninfa é uma nuvem apagada no espelho. Em síntese, Mallarmé poetiza o vazio: sua poesia, altamente condensada, com um valor simbólico extraordinário, trata, de maneira paradoxal, do tema da esterilidade criativa; a linguagem nele “torna-se o receptáculo salvador do que é nulo, objetivamente falando” (FRIEDRICH, 1978, p. 119).

O símbolo nas mãos de Mallarmé atinge o máximo de potencialidade, na medida em que o poeta, muitas vezes, cria poemas com simples objetos do cotidiano, principalmente em “*Éventail de Mme. Mallarmé*”, “*Autre Éventail de Mme. Mallarmé*” e no próprio poema em “yx”, com vistas a extrair deles um estado de espírito ou uma reflexão sobre o fazer poético. Conforme observam Larissa Drigo Agostinho e Cláudia Consuelo Amigo Pino,

Um poema, que tem como título um objeto, nos sugere que se tratará de um poema com caráter fortemente descritivo. Mas veremos que se trata de muito mais que falar algo ou sobre algo. Veremos como a arte deixa de querer simplesmente representar o real para representar o real como ele de fato aparece, não um real decodificado, mas uma impressão. (2007, p. 123)

Esta forma de conceber o símbolo — partir do concreto para o abstrato, que se constitui no fim último do poema — faz que o mundo dos objetos contamine-se desse plano espiritual, que está muito além e que permanece indecifrável, de maneira que há, por assim dizer, a criação de um espaço nebuloso, dentro do qual as coisas parecem perder sua realidade ao mesmo tempo que parecem ganhar uma aura especial. Isto fica bem patente no soneto em “yx”: Mallarmé não só conjuga, nos limites do poema, objetos de uso diário ou de decoração (uma estátua, uma ânfora, um espelho, uma janela) com seres míticos (os licornes, a ninfa), como também, ao se utilizar de alegoria (a Angústia), dá uma dimensão concreta a algo que é abstrato. Ora, nesse processo o poema ganha o *status* de objeto privilegiado, espécie de umbral entre o mundo da realidade sensível e o da irreabilidade. É por meio do poema que o poeta compartilha ambos os mundos, que o leitor experimenta os dois planos e toma ciência de que as coisas, organizadas pelo poeta, têm o condão de despertar o inefável, o misterioso, ou ainda, tem ciência de que o mistério jamais comparece por si próprio; pelo contrário, comparece apenas como auxiliar das formas simbólicas. Dessa perspectiva, o símbolo em Mallarmé é entendido em seu máximo grau de pureza, na medida em que é utilizado de forma intelectual.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos afirmar, com Welck e Warren (1987), que, para além de representar algo diferente de si, especialmente no domínio literário, o símbolo “merece também atenção por direito próprio, pela maneira por que se apresenta” (p. 233) e, poderíamos dizer também que, especialmente no Simbolismo, os símbolos reivindicam essa presença pela quase materialidade que os seus efeitos consubstanciam, por meio das provocações sinestésicas que empreendem nos poemas. Citando Coleridge, os críticos afirmam, ainda, que “um símbolo ‘é caracterizado [...] acima de tudo pela transferência do eterno através do temporal e no temporal’” (WELCK; WARREN, 1987, p. 233). Neste estudo, evidenciou-se que esse jogo entre representação e apresentação, efemeridade e duração é essencialmente um jogo de linguagem



que se processa de diferentes modos em diferentes sujeitos em diferentes contextos e que, desse modo, a dinamicidade do símbolo ultrapassa seu caráter referencial, pragmático.

Em Verlaine, vimos a tentativa de expressão indireta do estado de alma que perdura, paradoxalmente, na efêmera opacidade sonora e fantástica da paisagem que o evoca. Em Rimbaud, o mistério encantatório materializa-se num conjunto de símbolos que emergem de um horizonte aquém-lógico, mistério esse encarnado na vocalidade dos sinais sonoros que abrem espaço para a intuição. Em Mallarmé, é o mistério que conduz ao Nada pela insuficiência da linguagem frente ao indizível, mistério esse que se transmuta em símbolo plurivalente o qual se não contorna a dificuldade de expressão, busca preencher o espaço vazio dessa dificuldade por meio de sua materialidade visual e também sonora.

Aliás, se há uma linha que sutura o tecido do Simbolismo, que sutura sua constelação de imagens tão complexas e fugidias quanto as que teorizamos e analisamos nos textos, é a linha da sonoridade, a palavra falada ou cantada, ou mesmo elipsada pela sugestão das reticências, mas sempre mediadora entre o sujeito e o mundo material ou imaterial, quer por sua presença, quer por sua reclamada e evocada ausência.

Nesse sentido, para além de um movimento poético, o Simbolismo é o resultado de uma reflexão sobre o caráter paradoxal desse instrumento tão frágil e, ao mesmo tempo, tão flexível e facilmente moldável que é a palavra, matéria-prima de todos os movimentos literários, sem dúvida, mas que ganha contornos de metaingrediente, de símbolo por excelência, do qual depende todo o sabor do poema.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Larissa Drigo; PINO, Cláudia Consuelo Amigo. Mallarmé e Manet, Simbolismo e Impressionismo. *Publicatio UEPG Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes*, Ponta Grossa, v. 15, n. 2, p. 119-27, dez. 2007.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. Verbete Símbolo. In: COELHO, Jacinto do Prado (org.). *Dicionário de literatura: literatura brasileira, portuguesa, galega e estilística literária*. Porto: Figueirinhas, 1987.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das Ciências da Linguagem*. Tradução: António José Massano. 2. ed., Lisboa: D. Quixote, 1974.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução: Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Tradução do texto Marise M. Curini; tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Simbolista*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1951.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. *O simbolismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

OGDEN, Charles Key; RICHARDS, Inor Armstrong. *O Significado do Significado*. Tradução: Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres Poétiques*. Paris: Garnier/Flammarion, 1964.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

VERLAINE, Paul. *Oeuvres Poétiques Complètes*. Paris: Gallimard, 1965.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Mira-Sintra: Europa-América, 1987.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

Recebido em 17 set. 2021

Aprovado em 12 fev. 2021