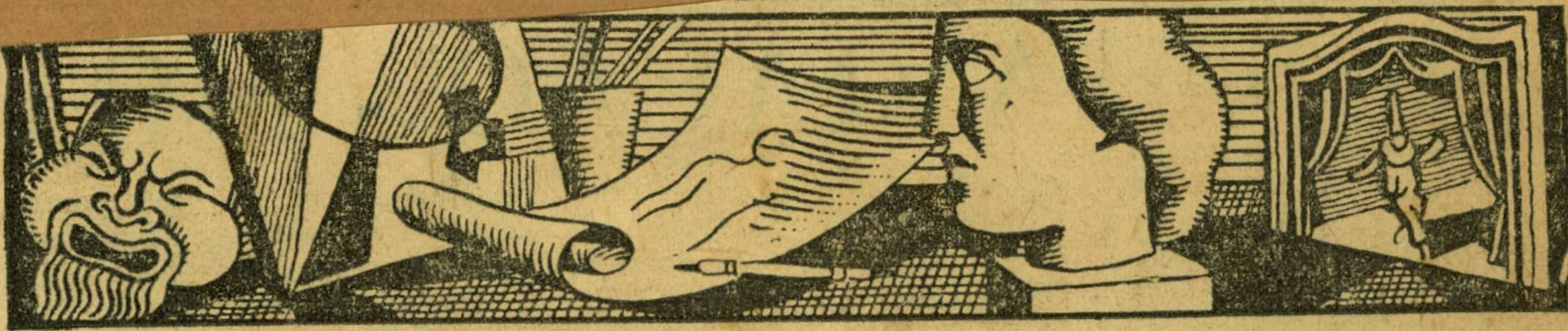


Rio de Janeiro, Domingo, 15 de Outubro de 1956



SÍMBOLO E ALEGORIA

Sergio Buarque de Holanda

NUM dos seus recentes artigos, a propósito de algumas interpretações da obra de Kafka, o sr. Otto Maria Carpeaux acentuou a diferença, só aparentemente sutil, que separa a alegoria do símbolo. Nesta o mundo das imagens corresponderia em suas diferentes partes ao mundo paralelo das noções formuladas ou implícitas. A alegoria pode ser lida e decifrada como um criptograma. Quanto ao símbolo, embora também encerre, por sua vez, uma comparação, o certo é que passou a adquirir existência autônoma, "exprimindo mais do que a mera comparação e às vezes mais do aquilo que o próprio autor sabia".

Nada há que opor à distinção aqui apresentada, que é aliás a geralmente admitida. A objeção que eu ousaria fazer não se refere propriamente a ela, mas à espécie de desdém que o articulista parece afetar pelo alegorismo, quando diz, por exemplo, que um *roman à clef* é uma alegoria, ao passo que a verdadeira obra de arte é um símbolo. Desdém comparável, em suma, ao de certos autores modernos de língua inglesa, que viram nessa distinção nada menos do que uma variante da diferença qualitativa que Coleridge estabeleceu entre a imaginação e a fantasia, aquela correspondendo ao elemento simbólico, esta ao alegórico. O próprio Jean Baruzi, no conhecido estudo sobre São João da Cruz, que meu amigo Carpeaux não deixa de citar em abono daquela distinção, assinala e critica, na passagem, a manifestação de desdém semelhante por parte de um grande poeta de nossa época: o irlandês W. B. Yeats.

Não sei realmente explicar esse desdém num devoto de tantas obras que tendem, nos dias atuais, a ilustrar o que me parece um nítido ressurgimento da estética alegórica. Ressurgimento intimamente associado, segundo todas as aparências, à crise espiritual de nosso tempo, que tende a tornar insuficientes e obsoletos certos recursos mais lineares de expressão, próprios da época de relativa estabi-

lidade. Mas essa mesma circunstância, que favoreceu a reabilitação de um gênero arcaico e desprestigiado, serviu para distinguir, de modo fundamental, a moderna da primitiva alegoria. Ao tempo de Dante, do Romance da Rosa ou de Bunyan, o sistema de imagens em que se há de fundar o princípio da alegoria ainda tinha ao seu dispor um sistema coerente de idéas ou dogmas universalmente válidos. Servindo para ilustrar noções consagradas e familiares, o gênero, em sua forma tradicional, não pode, em verdade, oferecer grandes atrativos à sensibilidade moderna, que se apraz sobretudo no imprevisto e na surpresa.

COM efeito, o mundo tornou-se, nos últimos tempos, espantosamente fértil em experiências inauditas que, pela sua mesma originalidade e modernidade, sujeitam os modos normais de expressão a uma prova sem precedentes. Se tais experiências podem oferecer-se ao indivíduo isolado com o vigor de uma imposição inelutável, o certo é que são recalcitrantes a qualquer comunicação por vias diretas e através do pensamento conceitual e discursivo. De sorte que o modo alegórico, longe de constituir um processo simplesmente caprichoso, transforma-se, nestes casos, e cada vez mais, numa exigência quase fatal.

Por outro lado, esse tipo de alegoria requer novos recursos que lhe dão novas e insuspeitadas perspectivas poéticas. E isso levará a uma revisão das opiniões formadas acerca de seu valor relativo. Em certo sentido é lícito dizer do moderno alegorismo, e do simbolismo, que se equiparam largamente, e que são cada vez maiores as possibilidades de confusão entre as duas formas. Já se observou como, no símbolo, o autor é inconsciente, por vezes, da correlação entre o sistema de imagens que criou e o das noções que essas imagens hão de representar: Ao clássico leitor inteligente competirá todo o esforço de interpretá-las, discernindo nelas, ou atribuindo a elas al-

gum secreto sentido. No tipo de alegorismo que se procura abordar aqui, dá-se, teoricamente, ao menos, a situação inversa, mas o resultado, em muitos casos, vem a ser idêntico. Procurando traduzir, através de imagens tangíveis, uma experiência individual, e a rigor incomensurável com os recursos normais de expressão, porque ela mesma já foge à norma, o autor tenta infundir no leitor uma experiência que pertence ao seu mundo pessoal e somente a ele. Mas pode-se dizer que o consegue sempre com bom êxito? As imagens tendentes a universalizar uma realidade singular e íntima e que buscam imobilizar para sempre, e congelar, aquilo que é naturalmente móvel e evanescente, só alcançam por exceção aquele caráter único em que se comprazia a alegoria clássica. A ambiguidade nas interpretações possíveis torna-se neste caso a regra, tanto como no caso das obras verdadeiramente simbólicas. As barreiras entre as duas formas perduram sempre, mas são transparentes, e vistas de fora é como se não existissem.

POR isso, o exemplo do romance de tese parece-me inadequado no caso. O que esse gênero nos proporciona, em suma, é um conluio, bem ou mal sucedido, entre a exposição didática e a expressão artística. Nisto não direi que se distinga vivamente da alegoria clássica. Onde se distingue dela é nisto apenas: em que não dispondo, a seu favor, de um sistema claro e universalmente válido de normas teóricas, o elemento didático há de impor sua presença a um preço muitas vezes desproporcionado, em confronto com outras qualidades que se hão de exigir de uma genuína criação artística. O resultado será um gênero bastardo, e fadado, em geral, à senilidade precoce. O mesmo ousarei dizer, pelas mesmas razões, embora com menos ênfase, de escritos como *O Homem que Morreu* de D. H. Lawrence que passam

(Conclui na 6.ª página).

Continua no verso do jornal

ANTES DI

Otto Maria

AINDA não se traçou o panorama da influência enorme que Kafka exerce nas letras universais de hoje. Basta, porém, citar alguns nomes, conhecidos e menos conhecidos: os alemães Kasack ('A cidade atrás do rio'), Nossack ("Nekyia"), Paula Schlier ("Choronóz"), Rexroth; os franceses Camus, Blanchot, Robert Francis; os ingleses Rex Warner ("O Aeródromo"), Upward, Treece e Hendry (Os "poetas apocalípticos"); os italianos Corrado Alvaro ("L'uomo é forte") e Buzzato ("Paura alla Scala"); iria longe continuar a lista. Parece-me menos direta, embora inegável, a influência em Sartre, Graham Greene, Lagerkvist, Des Forets. Se forem meras coincidências, servem para confirmar a universalidade, hoje em dia, do "état d'âme" de que Kafka é o exemplo decisivo.

Mas o que adiantaria estudar essa influência universal de Kafka, se não para compreender melhor os valores característicos e individuais dos influenciados — e dos não-influenciados? O estudo das influências, em geral, só tem sentido enquanto serve à interpretação. Aplica-se essa consideração ao próprio Kafka. Interpretar Kafka significa interpretar traços característicos de nossa época: o sentimento de culpa não revelada e o desejo de recuperar a segurança perdida. São conceitos vagos, inacessíveis ao raciocínio lógico e, por isso mesmo, objetos da representação parabólica que Kafka preferiu. Raciocinando logicamente, nunca chegamos a desvendar o fundo das suas parábolas misteriosas. Talvez adiante um pouco estudar as influências que sobre Kafka se exerceram.

Kafka foi, como todos sabem, leitor apaixonado de Pascal e Kierkegaard, companheiros seus na solidão da insegurança humana. Quanto à forma cristalina dos relatos kafkaanos, o biógrafo Max Brod menciona rapidamente a influência de outras leituras: Kleist,