

Hermetismo e simbolismo: aproximações

Massaud Moisés

Universidade de São Paulo

Palavras-chave: hermetismo, simbolismo, literatura, filosofia.

Keywords: hermeticism, Symbolism, literature, philosophy.

1. Não é por acaso que este simpósio gira em torno de dois substantivos muito conhecidos. E a razão está em que todas as discussões acerca da estética que o segundo vocábulo rotula e da filosofia e religião que o outro envolve, parecem repousar na conceituação ou nos sentidos que possam ostentar. Os dois membros da parêntese são complexos, polêmicos, elásticos, insuscetíveis de gerar consenso entre os estudiosos, críticos, historiadores. Mostra-o à saciedade a abundante bibliografia que ambos têm suscitado no curso dos séculos.

E o encontro entre os dois, para além da complexidade de cada um, tornando ainda mais espinhosas as tarefas de análise e interpretação, lança um enorme desafio. Note-se, desde logo, que os possíveis denominadores comuns entre eles nem sempre podem ser interpretados como influência do primeiro sobre o segundo, senão como coincidência, ou decorrente do fato de que a doutrina hermética implica uma linguagem que, de um modo ou de outro, se fundamenta numa estrutura que se tem denominado, historicamente, de símbolo. Acredito que esta premissa seja do conhecimento de todos quantos se interessam pela questão que nos ocupa e nos congrega neste momento. E posso mesmo supor que esteja pressuposto não só nas intenções dos organizadores do conclave, como também nas comunicações apresentadas.

Os dois vocábulos movimentam-se numa extensa área semântica, povoada por uma série de conceitos vizinhos ou mesmo à beira de serem tomados como equivalentes.

«Esoterismo», «ocultismo», «neoplatonismo», «alquimia», «misticismo», «gnosticismo», «cabala», «magia», entre outros, de modo mais amplo, como designa o sufixo dos primeiros, ou «alegoria», «metonímia», «metáfora», «mito» e conexos, situados no âmbito da terminologia retórica. Todos vêm à baila quando se trata de melhor compreender a teoria da literatura simbolista, no caso particular da sua relação com o hermetismo.

Sem dúvida, tudo isso parece óbvio, mas nem por isso se deve subestimá-lo: a discussão do óbvio não raro é indispensável ao esclarecimento de certas idéias ou propostas de trabalho. Eis por que me parece desnecessário sublinhar que não se trata de palavras vazias de sentido, ou que podem ser tomadas de qualquer perspectiva semântica, como se não dispusessem de um fundamento de significação. Todavia, esses vocábulo foram empregados com frequência, não só nas querelas entre participantes do movimento simbolista, como também entre os seus defensores e o seus críticos. É razão mais do que suficiente para nos garantir que todos andavam à procura de uma terminologia tão precisa quanto possível para nomear as novidades que tais palavras revelavam ou para revitalizar, com o seu sopro criador, as antigas conquistas nesse campo.

Pode-se mesmo admitir que nem antes, nem depois dos anos de vigência do Simbolismo, houve uma estética tão afeiçoada ao empenho de conferir nomes aos objetos e às sensações com o máximo de precisão, numa persistência que parecia não ter fim. E a explicação para esse afã conceitual, essa demanda incansável pelo entendimento claro do que pretendiam e do que realizavam, reside em que procuravam expressar com nitidez o mundo novo que se lhes abria à frente: a sua revolução constituiu esse «admirável mundo novo» que descortinavam, ou pressentiam, sem poder, de imediato, nomeá-lo de forma consensual e definitiva. Tanto assim que um «grupo de críticos estudia el simbolismo desde el punto de vista de las diferencias más que desde el de las afinidades entre los llamados simbolistas», e por isso acreditavam que o simbolismo era «como um vestido exterior para ocultar el realismo, el clasicismo o cualquier outra fase del ideal parnasiano. Obras de este tipo hacen pensar que la palabra 'simbolismo' el tal vez una expresión vacía de significado, creada simplemente para suscitar equívocos» (Balakian, 1969: 17).

Sem nos demorarmos nesse aspecto histórico do movimento simbolista, pois nos levaria para fora da questão que nos ocupa no momento, é mais plausível considerar que os seus integrantes tinham plena consciência de que lhes faltava o arsenal terminológico adequado, uma vez que não encontravam na tradição as figuras de linguagem ou simplesmente os vocábulo correntes para dar forma às novas dimensões que punham à mostra. E a razão disso estava em que a nova paisagem cultural era de uma vaguidade que escapava a toda linguagem até então empregada em arte, ou que, sendo empregada antes, não revelara toda a sua polissemia. A emergência do símbolo como recurso preferencial de expressão deriva, por conseguinte, de um estado de coisas determinante: não foi uma escolha ocasional ou ditada por uma plataforma estética

ou pela vontade «política» dos seus membros, mas, sim, decretada pela natureza mais íntima da arte cultivada no último quartel do século XIX.

Não se perca de vista que os poetas e prosadores percorriam avidamente o «eu profundo», o inconsciente que a Psicanálise desvelava com abnegada paciência, como objeto preferencial das reflexões e estudos em torno das questões psicológicas. Logo o sonho tornar-se-ia fulcro de incontáveis sondagens no recesso da mente, suscitando o exame de uma linguagem simbólica, ou seja, que utilizava o símbolo como instrumento de eleição. Aos poucos se ia fazendo notório que a inquirição dos estratos inconscientes ou subscientes correspondia à análise do símbolo, segundo um mecanismo que descortinava no vocábulo duas facetas correspondentes às do sonho na perspectiva freudiana: conteúdo manifesto e conteúdo latente.

Como era de praxe na tradição retórica, a forma do símbolo menos falava do seu conteúdo do que apontava para os significados ocultos, revestindo-se de uma aura hermética ou hermetizante. Dia viria, pouco mais adiante, em que a dissidência junguiana afloraria outros horizontes, como desenvolvendo as virtualidades de natureza hermética que Freud pusera à mostra. Com Jung, a psicanálise torna-se psicologia profunda, como se, abandonando o materialismo freudiano, abrisse espaço para tudo quanto se identificava com o hermetismo ou que dele transbordava, no encaço de outros limites, assinalados pelos demais convivas do cenário semântico que indicamos acima.

Acresce que talvez não tinha havido antes (e quiçá depois) uma estética, como a simbolista, que se alastrasse pelos tipos de atividade artística em voga: é sabido que a revolução romântica somente alcançou a realização do seu ideário com o surgimento do Simbolismo. Sabe-se ainda que a arte simbolista, conforme se produziu nos fins do século XIX, seria o berço de toda a multímoda arte moderna, mesmo nas suas facetas mais avançadas, seja em literatura, seja nas artes plásticas, seja no teatro, seja na música. As vanguardas, em curso nas primeiras décadas do século XX, definiam-se de modo ostensivamente libertário, anárquico mesmo, sem que os seus membros tivessem plena noção de que o seu gesto de revolta era caudatário da introspecção simbolista ou, em certa medida, dos românticos que os precederam em rebelião e iconoclastia.

Distinguiam-se por serem criadores à procura de uma arte que investigasse os caminhos labirínticos até então pouco ou nada visitados, quer os da subjetividade mais profunda, da alma, quer os da natureza entrevista nos confins do espaço etéreo, – um plano e outro plano interceptados por forças como que oriundas dum Enigma imemorial ou duma transcendência insondável. Mas nem por isso menos presentes em todos os atos, sobretudo aqueles que desembocavam na criação da arte como suprema forma de expressão e de conhecimento.

Tal expansão dos sentidos não poderia ir sem a memória, sem a imaginação, sem a intuição (que Bergson examinava com os seus olhos de filósofo) e de outros tantos instrumentos de penetração no «mistério» das coisas, incluindo a adivinhação, a magia,

etc. E todo esse amálgama era expresso por meio dos sons e das cores, mas, acima de tudo, por intermédio da *palavra*, agora divisada como verbo alquímico, a serviço do poeta que se sonhava um vidente (*voyant*), ou das vozes reprimidas do «eu» subterrâneo, devassado pelo olhar indagador dos românticos, a palavra-sortilégio, a palavra-música, etc., com toda a coorte de significados imprevistos, não raro de natureza mística, hermética. Rimbaud, como sabemos, foi o porta-voz dessa tendência: «Alchimie du Verbe» denomina-se a segunda parte de «Délires», destinada à «l'histoire d'une de mes folies», mais precisamente, aos «sophismes magiques avec l'hallucination des mots», «sophismes de la folie», guiado pelo desejo de ser poeta, que o faz ser *voyant*, pois «il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*» (Rimbaud, 1951: 220, 223, 252, 254).

E se as artes manifestam o novo que se abria às mentes extasiadas, num unísono que nos induz a pensar na sua irmandade de raiz e de propósitos, a palavra está presente o tempo todo para dizer do novo que descortinavam. Tudo se passa como se todas as artes necessitassem do verbo para exprimir todo o seu conteúdo. Não significa que desconheciam as virtualidades do símbolo, mas que, como expressões estéticas voltadas para o belo desvinculado da busca de significados, não bastavam (ao invés, ou como complemento, da conhecida assertiva de Fernando Pessoa, segundo a qual a arte é indispensável, pois a vida não basta): a cor, a mancha, a sugestão de volume, de perspectiva, a harmonia dos sons sonoro conforme determinadas «leis» e estruturas, enfim, tudo quanto é da natureza de uma tela ou de uma pauta musical requer a intervenção da palavra para realizar e completar o seu efeito como tal.

Assim como os poetas e os prosadores, os artistas estavam cômicos de que construíam um objeto que era transpassado e circundado pela palavra, como se dela dependesse para se definir e atingir o seu objetivo. Não é sem razão que Wagner, talvez mais consciente do fenômeno, postulava a síntese das artes, buscando nas óperas a demonstração da sua tese; e que a pintura, como que extasiada pela energia irradiada pelas novas paragens desvendadas pela palavra, aos poucos ia-se livrando do compromisso com a realidade concreta até chegar a admitir-se uma espécie de linguagem do inconsciente, em que a Literatura desempenha função primordial. Estava-se, então, no universo surrealista, herdeiro, como os outros «ismos» do século XX, da revolução simbolista.

2. Daí que pareça razoável começar uma tentativa de entendimento do assunto que nos reúne pelo significado das palavras que o assinalam: hermetismo e simbolismo. É conveniente principiar pelo símbolo, expressão que é da representação em que consiste o hermetismo. Este, exprime-se por intermédio daquele, como uma espécie de implícito seu: «today, it is common to find a veil of Egyptian symbolism covering a body of knowledge derived from such diverse notions of Hermetic scholarship as taught

through the ages, much of which is valid in context with its original, non-Egyptian sources» (Clark, 2000: 43). Deste modo, ao observar ou perquirir o símbolo, vemos a um só tempo o seu «corpo físico», a sua moldura retórica, a sua fisionomia no contexto das figuras de linguagem e de pensamento, e o seu «corpo astral», nele subjacente ou submerso. E se nem sempre esse processo, que obedece a um andamento ditado pela experiência e pela lógica, partindo do conhecido para o desconhecido ou do visível para o invisível, chega a completar-se, -- é de imaginar que o ponto extremo da representação ínsita na expressão simbólica seja, ou tenda a ser, precisamente, a iluminação hermética, a sua forma de «evidência».

Uma coisa pela outra, assim é o símbolo. Ao contrário da metáfora, que pressupõe a semelhança entre duas entidades para formar uma terceira, o símbolo movimentase fora do circuito da mimese. Todavia, diferentemente da imagem, que se confunde com o sentido, o símbolo confunde-se com a realidade (Karl Jaspers, cit. por Hinderer, 1968:87): «the symbol is a sign with functions which point to a reality which we perhaps *think*, but which we certainly are not always able to explain conceptually» (ibid.: 92). O símbolo rege-se, fundamentalmente, pela *substituição*, tomando este vocábulo da perspectiva freudiana (Burke 1973:7): uma coisa substitui outra por encerrar uma carga que se lhe atribui ou porque a coisa substituída não se expressa com suficiente clareza, por ostentar, na generalidade dos casos, polivalência de sentido. Num caso e noutro, a coisa simbolizada requer uma outra que lhe faça as vezes.

Linguagem oblíqua, o símbolo exprime o objeto simbolizado, pois este não tem como ser senão uma das duas instâncias que ali se abrigam: o símbolo representa, ao mesmo tempo, a si próprio e ao objeto simbolizado, a fim de evidenciar-lhe os vários sentidos possíveis. Dois tipos de símbolo podem ser entrevistados nessa dualidade: 1) o *símbolo banal* ou *convencional*, ou *steno-símbolo*, como as bandeiras, os mapas ou os brasões; e 2) o que pode ser denominado *símbolo original* ou *símbolo expressivo* (Whelewright, 1968: 217).

Se tomarmos os dois níveis de realidade, a exterior ou concreta, e a interior, intelectual ou psicológica, o símbolo convencional gravita na órbita da realidade concreta e não precisa ser necessariamente lingüístico: além de simbolizar a esperança, a cor verde pode designar um sinal de trânsito, e neste caso deixa de ser símbolo; uma bandeira simboliza um país, um estado ou província, um clube esportivo. Os símbolos matemáticos ou os símbolos da lógica simbólica podem também ser classificados entre os símbolos convencionais ou steno-símbolos. O símbolo original pode tornar-se convencional se apelar diretamente para o objeto na sua concreção real a fim de apontar a coisa substituída, mas a expressão lingüística é mais adequada para lhe representar a multiplicidade semântica. Os poetas simbolistas apelaram para um e outro quando atribuíam significado às cores ou aos instrumentos musicais, dando origem aos símbolos

de arte (Hinderer, 1968: 95) ou quando buscavam exprimir os conteúdos difusos dos sonhos ou do inconsciente.

Uma vez que os símbolos convencionais tendem a anular a pluralidade semântica que caracteriza a linguagem simbólica, é no símbolo lingüístico que moram habitualmente as divergências entre os estudos voltados para a conceituação e interpretação do Símbolo, bem como a complexidade da estética vigente nas últimas décadas do século XIX, notadamente quando entrevista nos seus nexos com o Hermetismo. É certo que alguns dos simbolistas se arriscaram a conceituar o meio expressivo que se tornara dominante, a ponto de servir como fundamento para o designativo da estética fim-de-século, mas também é verdade que o problema reside menos no que pensavam a respeito do símbolo do que no esforço expressivo que faziam para dar forma aos sentimentos, emoções, idéias, sensações com os quais entraram em contacto íntimo depois que se deram conta dos conteúdos do seu inconsciente.

Poderiam até não ter plena consciência da tarefa a que se entregavam, mas não escondiam todo o empenho em comunicar as novidades que a sondagem nos intramundos do «eu» lhes revelava. A luta pela expressão, de que falava Fidelino de Figueiredo, nunca foi tão acirrada como então, visto que não possuíam paradigmas, à semelhança dos padrões lingüísticos e retóricos usuais entre clássicos, barrocos, românticos e realistas, em que se apoiassem: a descoberta do novo na sensibilidade e na imaginação obrigava-os à criação de correspondentes recursos de expressão. Por vezes, não lançaram mão de símbolos, quando se expressavam; entretanto, não teriam outra alternativa senão buscar expedientes originais quando ante um acontecimento inédito na sensibilidade ou na fantasia.

E ante a «teoria do símbolo», como reagiam? «In this case – observa um estudioso – admittedly, the symbolists themselves found a means of escape from their dilemma by playing on the ambiguity of the term» (Lehmann, 1950: 70). Alguns escritores empregavam a palavra «símbolo» «in connection with their art, as characterizing one or another of its features; and such writers have often though by no means always had a consistent idea in their mind of what they intend. ‘Symbol’ for them denotes one or several combined meanings out of at least half a dozen distinct possibilities» (ibid.: 249). A maioria, se não todas as tentativas, estavam destinadas ao malogro, por confundirem o símbolo com a metáfora, a alegoria, a imagem, ou por titubarem ante a impressão de que «la valeur expressive du symbole est dans une certaine mesure mystérieuse...», ou por considerá-lo «une figure, une image, qui exprime une chose purement morale...» (ibid.: 254; 278). Yeates, lúcido a tantos respeitos, aproximou-se do símbolo em voga no seu tempo ao defini-lo como «the only possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame» (ibid.: 283).

O mostruário quase não tem fim. Restringindo-nos ao essencial, a fim de equacionar as dificuldades cognitivas enfrentadas pelos simbolistas, podíamos acrescentar alguns

outros exemplos: «le symbole est une trope du genre de la métonymie», diz um dos que mais se demoraram nessa questão, acrescentando que «le mythe et l'allégorie ne sont que de symboles continués», com a diferença de que «le mythe est de nature religieuse; l'allégorie de nature morale, le symbole actuel de nature esthétique» (Michaud, 1947: IV, 48, 49). Para outro autor, «un symbole est, en effet, une comparaison et une identité de l'abstrait au concret, comparaison dont l'un des termes reste sous-entendu. Il y a là un rapport qui n'est que suggéré et dont in fault rétablir la liaison» (ibid.: 54-55). Vindo a público em 1900, este conceito parece apoiar-se na mais feliz das explicações do símbolo, dada por Mallarmé numa enquête datada de 1891. Argumentando contra a tendência parnasiana de, nas pegadas dos velhos filósofos e retores, apresentar os objetos diretamente, sem mistério algum, diz ele (Mallarmé, 1951: 869):

Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.

Para corroborar o seu ponto de vista, Mallarmé ainda acentua, com a mesma finura, que «il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature». O repúdio à mimese, ou ao símbolo convencional, é patente: o símbolo resulta da evocação de um objeto, embora nem toda evocação converge necessariamente para o símbolo, como é o caso das reconstituições autobiográficas ou históricas, das quais se espera um grau superior de verossimilhança com o objeto, factual ou não, lembrado. E a evocação (poética) é uma ocorrência mental, sujeita às mudanças operadas pela ação do tempo e da memória. Não é o objeto como tal que desencadeia o símbolo, é a sua evocação pelo poeta: o que está em causa não é o objeto em si, na sua concreção ou, digamos, na sua historicidade, mas a evocação que dele faz o poeta.

E como esta se apresenta multifacetada, não raro cercada duma névoa intemporal, a sua expressão somente pode ser o símbolo, o símbolo original, estético. Este, apesar de vago, nebuloso, de linhas incertas, identifica com nitidez a evocação do objeto, não importa que situado na realidade física ou na onírica. O resultado é sempre o símbolo. De tal modo que, ao voltar-se para a evocação que lhe flutua na mente, o poeta divisa-a como se visse um símbolo, no qual a evocação se transforma quando a luta pela expressão chega ao fim.

Como se sabe, é vasta, no século XX, a bibliografia referente à problemática do símbolo. Um estudo que pretendesse acompanhar todas as propostas teóricas nessa matéria, pesquisando-as nos múltiplos terrenos da investigação, desde a Linguística até a Semiótica, passando pela Filosofia, a Religião, a Antropologia, as Ciências, etc., – um estudo no gênero consumiria centenas de páginas sem esgotar o assunto. Acresce que

os estudiosos estão muito distantes de chegar a um consenso terminológico, não só por empregarem os vocábulos de modo pessoal e nem sempre unívoco, mas também por defenderem pontos de vista nem sempre compatíveis com os princípios lógicos. A tal ponto que a palavra «símbolo» pode significar, ou expressar qualquer coisa, conforme sejam a perspectiva e o terreno de eleição do estudioso. Daí que, para os objetivos que temos em mira, valia a pena que nos detivéssemos em um que outro especialista na questão, tendo em vista esclarecer os limites em que nos situamos.

Ernst Cassirer dedicou-lhe uma obra monumental, *Filosofia das Formas Simbólicas*, um repositório inesgotável de sugestões e de ensinamento, imprescindível a todos quantos lidam com o assunto em causa. Fundando-se numa visão larga, que se espraia pelos vários terrenos onde a noção de «símbolo» se tem mostrado necessária como ferramenta de expressão, postula que

le concept de symbole se trouve pour le coup transformé en *focus* spirituel, en authentique foyer du monde intellectuel. En lui convergent les lignes directrices de la métaphysique et de la théorie générale de la connaissance; en lui se noue le lien entre les problèmes de la logique générale et ceux de chaque science théorique.

Situado nesse cruzamento epistemológico, «le concept de symbole doit être considéré comme constructif du concept de connaissance exacte», e daí parecer reservado a formar, «dans l'épistémologie moderne le *vinculum substantiale* entre logique et mathématique» (Cassirer, 1972: III, 60, 60-61).

Fica patente a relevância do símbolo e a extensão abrangida, razão suficiente para se compreender os inumeráveis problemas levantados pela massa bibliográfica e os diversos enfoques analíticos postos em prática. Entrando mais a fundo nessa premissa metodológica, Cassirer observa que a teoria do reflexo, ou da representação, em qualquer dos prismas e sentidos possíveis, desde o ideológico (entender a consciência como determinada pela realidade concreta) até o estético (mimese), cede vez à teoria do símbolo. E a razão dessa mudança de foco hospeda-se no fato de que

le concept même d'image a subi une transformation interne. En effet, là où l'on exigeait de quelque manière qu'il y ait l'expression hautement complexe d'une relation logique posée comme condition intellectuelle générale, à laquelle devront satisfaire tous les grands concepts de la connaissance physique (ibid.: I, 16).

O filósofo pensa o seu objeto no plano das ciências exatas, de que a matemática é a mais «pura», porquanto lida com uma linguagem simbólica cujo rigor é tanto maior quanto mais convencional se mostra, sem perda, obviamente, da sua espessura cognitiva. Acrescentar-lhe a lógica como palco eletivo tão-somente amplia o espaço que a simbologia de tipo matemático ocupa, gerando a conhecida lógica matemática ou logística. Por outro lado, o rigor epistemológico que o filósofo germânico divisa no

símbolo matemático dissemina-se por outras esferas do conhecimento ou de atividade intelectual. Seja o símbolo convencional ou banal, presente nas ciências ou nos signos de trânsito, seja o símbolo estético, notadamente o literário, buscam uma exatidão expressiva semelhante, obviamente adaptada ao seu objeto.

A tal ponto que, pondera Cassirer, «non seulement notre pensée du monde mais encore et déjà la forme intuitive sous laquelle la réalité 'existe' pour nous est soumise à la loi et à l'empire de la *formation symbolique*» (ibid.: III, 237). Em face da magnitude semântica do vocábulo «símbolo», «simbólico» e cognatos, o filósofo entrega-se a uma tarefa analítica que o obriga a emprestar

au concept de symbole une signification différente et plus large, visant à recouvrir la totalité des phénomènes dans lesquels se présente, de façon ou d'autre, un 'remplissement par le sens' du sensible, c'est-à-dire dans lesquels un phénomène sensible, selon le mode de son existence et de son essence, se représente en même temps comme particularisation et comme concrétisation, comme manifestation et comme incarnation d'un sens (ibid.: III,121).

Mas tal amplitude impede, claramente, que se distinga de forma inequívoca o que lhe parece ser o símbolo: em vez de o conceituar em poucas linhas, como de hábito em tais casos, prefere fazê-lo na totalidade do seu esforço analítico ao longo dos três compactos volumes publicados entre 1923 e 1929. O filósofo retomará a questão em outros livros seus, como em *Language and Myth* (1946), no qual apresentará, sem perder de vista a pesquisa anterior, novas reflexões, acrescentando-lhe uma dose maior de transparência, numa linguagem mais nítida e mais concisa: «Only symbolic expression can yield the possibility of prospect and retrospect, because it is only by symbols that distinctions are not merely *made*, but *fixed* in consciousness» (Cassirer, 1946: 38).

Essa prevalência da forma simbólica segue na linha da *Filosofia das Formas Simbólicas*: «a 'sign' or symbol, the object of which is not a substantial entity but lies rather in the relations it establishes» (ibid.: 56). A exatidão na estrutura do símbolo, já assinalada pelo filósofo nos anos vinte do século passado, decorre de ser uma relação estabelecida, uma relação única entre dois objetos. Uma bandeira desenhada de certo modo é símbolo de um país e somente daquele país; o símbolo estético organiza-se na mesma direção, ainda quando não convencional, como, por exemplo, a cor ou o instrumento musical. E o símbolo como expressão da idéia ou percepção interna do sentimento não menos obedece ao ditame da relação unívoca. O mesmo símbolo não pode recobrir duas percepções diversas, pois estas pedem relações específicas, expressas em símbolos específicos, ou seja, «whatever has been fixed by a name, henceforth is not only real, but it is Reality. The potential between 'symbol' and 'meaning' is resolved; in place of a more or less adequate 'expression', we find a relation of identity, of

complete congruence between 'image' and 'object', between the name and the thing» (ibid.: 58).

Tirante a ressurreição da imagem e o emprego de «nome» em vez de «expressão», o pensamento acerca-se ainda mais do seu objeto, livre, quem sabe, das amarras que o prendiam com exclusividade ou preferência à matemática e à lógica. Em suma: o símbolo é uma relação entre um dado de percepção ou ideação e uma expressão, entre um conteúdo e uma forma, que não se confunde com a imagem, com a metáfora ou com outra figura de linguagem. Um número, um farol de trânsito, por exemplo, distinguem-se de uma solução poética ou a narração de um sonho, em razão de que os integrantes da parêntese inicial se definem como signos caracterizados pela univocidade de sentido, ao passo que os outros dois constituem signos carregados de «mistério», de hermetismo, de polissemia, próprios de uma autêntica linguagem de iniciados. Ali, temos símbolos convencionais; aqui, símbolos expressivos.

Filiada ao neokantismo de Cassirer, Susanne K. Langer também se ocupou da questão do símbolo, destacadamente no setor das artes. Em *Problems of Art* (1957), mais de uma vez se detém no conceito de símbolo, cõnsncia de representar o fulcro da sua perspectiva filosófica e dos problemas estéticos focalizados. Com base no pressuposto de que «an expressive form is any perceptible or imaginable whole that exhibits relationships of parts, or points, or even qualities or aspects within the whole, so that it may be taken to represent some other whole whose elements have analogous relationships», conclui ela que «the reason for using such a forme as a symbol is usually that the thing it represents is not perceivable or readily imaginable». E acrescenta que «the understanding of one thing trough another seems to be a deeply intuitive process in the human brain», de modo que «the symbol seems to be the thing itself, or contain it, or be contained in it» (Langer, 1957: 20-21).

Embora tais reflexões remontem a Cassirer, não há dúvida que apresentam clareza e achados novos, expressos numa linguagem mais direta. A seu ver, «form, in the sense in which artists speak of 'significant form' or 'expressive form', is not an abstract structure, but an apparition; and the vital processes of sense and emotion that a good work of art expresses seem to the beholder to be directly contained in it, not symbolized but really presented. The congruence is so striking that symbol and meaning appear as one reality» (ibid.: 26). Ressaltem-se as idéias de «aparição» e de «congruência», e teremos dois achados, sobretudo o primeiro, que faz jus à parcela de imprevisito que cerca o emprego do símbolo em determinadas situações, notadamente as situações da esfera artística, nela incluídas as literárias. Quanto à congruência, Philip Wheelwright já lhe emprestara a devida importância.

Afirma a filósofa, no entanto, que «language is a *symbolism*: that is, a system of symbols governed by conventions of use, separately or in combination» (ibid.: 67). Deixa, porém, margem a acreditar-se que o vocábulo «signo» poderia substituir «sím-

bolo» com vantagem. Do contrário, como distinguir a linguagem dos poetas simbolistas de todos os outros escritores que faziam e fazem uso do sistema lingüístico? Ademais, a autora admite que uma convenção de uso governa o sistema: qual convenção seria, a do usuário comum ou a do escritor, poeta ou ficcionista?

Naturalmente percebendo as armadilhas em que poderia tombar, a ensaísta observa, quase sem transição, que «a work of art, though it may be called a symbol (perhaps for want of a more accurate word), is not a product of *symbolism*, or conventional system of symbols» (ibid.: 68). Abre ela, deste modo, espaço para negar a afirmativa anterior, talvez por empregar o vocábulo «símbolo» de forma demasiado flexível. Outros passos há em que o embaraço se torna recorrente, como ao dizer que «as soon as you make as assertion you are symbolizing some sort of relation between concepts of things, or maybe things and properties, such as: 'The grapes are sour'», seguida pela segunda grande tarefa dos símbolos, «which is not to refer to things and communicate facts, but to express ideas»; «symbols articulate ideas» (ibid.: 130, 131, 132).

Ao concluir os raciocínios nesse particular, Susanne Langer está longe de ser coerente e de convencer o leitor. Parece, na verdade, um retrocesso: «The symbol in art is a metaphor, an image with overt or covert literal signification; the art symbol is the absolute image – the image of what otherwise would be irrational, as it is literally ineffable: direct awareness, emotion, vitality, personal identity – life lived and felt, the matrix of mentality» (ibid.: 139).

Em 1964, Susanne Langer insere em *Philosophical Sketches* uma conferência proferida em 1956, intitulada «On a New Definition of 'Symbol'». O título não poderia ser mais significativo da importância do assunto. Tomando o signo, o símbolo, a denotação, a significação, a comunicação como o seu material de trabalho, reconhece ela a filiação à herança kantiana e a Cassirer, mas a seguir apresenta uma ressalva ao conceito de símbolo herdado por considerar que «cannot be defined in terms of denotation, signification, formal assignment or reference» (Langer, 1964: 56). Mais adiante, porventura absorva no processo de construir a nova concepção de símbolo, parece esquecida do que havia dito e propõe as «two properties of symbols that are usually taken as essential characteristics: the function of *reference*, or direction of the user's interest to something apart from the symbol, and the *conventional* nature of the connection between the symbol and the object to which it refers, by virtue of which connection the reference occurs» (ibid.: 57-58). E adiciona-lhe uma terceira propriedade: «the *formulation* of experience by the process of symbolization» (ibid.: 59).

Apoiada nesses fundamentos contraditórios ou discutíveis, enuncia a sua proposta de conceito ou definição de símbolo: «Any advice whereby we make an abstraction is a symbolic element, and all abstraction involves symbolization». À estranheza do leitor perante tal conceito soma-se a perplexidade ante o comentário que se lhe segue: «Whatever the precise wording should finally be, the reasons for trying some such

new definition are easy enough to present» (ibid.: 60). Razões fáceis de enumerar, sem dúvida, mas nem por isso mais satisfatórias ou mais persuasivas. Mesmo porque não consegue evitar que o pensamento de Cassirer seja de novo convocado, ao lado de Freud e da Ciência, e novamente seja enfatizada a abstração, não sem suscitar dúvidas na mente do leitor: «the element common to symbol and ‘meaning’ is a formal one – an abstract element» (ibid.: 61). Como o elemento do símbolo pode ser ao mesmo tempo formal e abstrato? Se assim se passassem as coisas, o que deixaria de ser formal e abstrato no campo do conhecimento?

A dúvida cresce de vulto com as palavras iniciais do parágrafo seguinte: «the abstract character of symbols is what gives them their scientific value». Por que o privilégio dado à Ciência? Susanne Langer responde: «Scientific symbolization is, I think, always genuine *language*, in the strictest sense, and the symbolism of mathematics the greatest possible refinement of language; and language as such is the paradigm of symbolism, as its content – discursive thought – is of conception» (Langer, 1957: 61).

Discutir tal confusão seria demasiado longo, além de conduzir-nos para fora dos objetivos destas considerações, mas não se pode deixar de estranhar que a autora do «novo conceito de símbolo», ao preconizar para a linguagem matemática o caráter genuíno do símbolo, deixava em aberto um vastíssimo campo em que o emprego do símbolo, sendo tão generalizado, dá origem a indagações sem conta. Poderíamos até estar de acordo com a genuidade do símbolo matemático, mas seria preciso que, ao menos, se discutisse o símbolo no terreno da arte, onde se situava o foco analítico da ensaísta e onde nos encontramos ao examinar o hermetismo em face do simbolismo.

Finalmente, seria conveniente recorrer a outro estudo de Susanne Langer, também vinculado às suas fontes de investigação, a fim de chegarmos aos princípios que governam o símbolo: 1) «todo símbolo representa algo», 2) «todo símbolo tiene una referencia dual; por una parte al objeto original y por la otra al objeto que ahora representa», 3) «todo símbolo contiene una parte de verdad y una de ficción», 4) «adecuación dual»: «Un símbolo puede ser adecuado desde el punto de vista de la representación del objeto *qua* objeto, o puede ser adecuado desde el punto de vista de la expresión del objeto para nuestro tipo especial de conciencia» (Urban, 1952: 349-351).

Tudo bem ponderado, uma evidência ou um truísmo vem de novo à baila como conclusão: o vocábulo «simbolismo» designa as várias correntes estéticas dos fins do século XIX que gravitavam ao redor do *símbolo* ou que o empregaram como o seu fundamental meio de expressão. Mutuamente relacionados, a referência a um dos pólos implica necessariamente o outro.

3. Porque lendário o Hermes Trismegistos e porque os seus ensinamentos oscilavam entre a filosofia e a religião, constituindo uma filosofia religiosa ou uma religião filosófica (Yates, 1987: 16), a doutrina hermética estava, desde o seu início, muito

mais próxima da arte, ou melhor, da ficção, do que da ciência. Aí certamente residirá a razão fundamental para que viesse a tornar-se tão apreciada e difundida no século XIX, notadamente no último quartel. É sabido que uma onda de hermetismo permeia o século XVI depois da sua proscrição durante os séculos medievais, em que as seitas herméticas eram consideradas heréticas, mas sem conseguir empanar o brilho do classicismo greco-latino irrompido com a Renascença. Após um momento de fascínio, que durou algumas décadas, a doutrina hermética entrou no ostracismo, até que o cenário mudasse com a revoada de idealismo inaugurada com o ocaso da cultura clássica e a ascensão da estética romântica.

Assim como no *Velho Testamento*, no Hermetismo o Verbo está no começo de tudo: «All things in the cosmos are parts of the cosmos, but specially mankind, the living thing that reasons», ou seja, o ser humano, que é o animal possuidor do *lógos*. É que «the understanding [comes] by the agency of mind. Understanding is the sister of reasoned speech, or each is the other's instrument»: fruto do intelecto, a intelecção é irmã do *lógos*. A intelecção ou o entendimento e o *lógos* constituem instrumentos um do outro. O *lógos* (*reasoned discourse*) não consegue alcançar a verdade, mas o intelecto é poderoso, e quando tiver sido guiado até certo ponto pelo *lógos*, terá meios de progredir até a verdade. Ao longo do «discurso perfeito», emerge a chave para sua interpretação: o conhecimento é «a virtude da alma», de forma que o ser vivente possuidor do conhecimento «é bom, reverente e já divino». E «o vício da alma é a ignorância»: «nada há de mais divino e mais ativo que o intelecto, nada mais capaz de unir os homens aos deuses e os deuses aos homens; o intelecto é o bom demônio» (Copenhaver, 2000: VIII [1]; IX [1], 10; X [10], [9], [8], [23]).

O percurso fecha-se com a certeza de que «Deus está no intelecto, mas o intelecto está na alma, e a alma está na matéria». É que «o intelecto e o *lógos*, dons divinos do ser humano, têm o mesmo valor que a imortalidade», a tal ponto que, graças ao intelecto, «todo ser vivente é imortal». No capítulo das definições, Asclepius lembra que Hermes, seu mestre, «costumava dizer que era obscuro e oculto o significado das palavras» dos seus livros, «e que será ainda mais obscuro quando os gregos resolverem traduzi-los para a sua língua» (ibid.: XI [4]; XII [12], [19]; XVI [1]).

Seria despropositado vislumbrar, nesta síntese dos fundamentos do Hermetismo, o Simbolismo colocado em frente ao espelho? Ou divisar no Hermetismo a prefiguração do Simbolismo, assim como de outros momentos históricos em que o símbolo se tornou moeda de troca corrente nas várias formas de intercâmbio cultural? A ênfase no *lógos*, na palavra, para trazer à luz do dia o ensinamento que o intelecto destila, parece indicá-lo: «la estructura de lo incorpóreo es como la estructura de la palabra» (*Corpus Hermeticum*, XI [17]). O movimento nas duas direções parece indicar a palavra como o lugar exclusivo e privilegiado, onde a *gnose*, o conhecimento, se manifesta. Caminho para Deus, a *gnose* é, antes de tudo, caminho para o autoconhecimento: conhecer, deter

a posse do conhecimento, é conhecer a si próprio, condição essencial, na Hermética, para assomar ao extremo conhecimento, o Ser Supremo: «Há llegado a nosotros el conocimiento de Dios y, por esa venida, hijo, la ignorancia há sido expulsada» (ibid.: XIII [8]), – a ignorância, mãe de todos os vícios.

Repasada de gnosticismo, a filosofia hermética visa a um «conhecimento secreto» (Pagels, 1990: 46), desenvolvido e mantido em silêncio monacal, em que o ser vivente busca o mais alto conhecimento, o conhecimento do sobrenatural. Se os simbolistas não ansiavam a tanto, ao menos buscavam os segredos das paragens desvendadas pela introspecção, pela visão interior profunda, nos arcanos do inconsciente, até então percorrido episodicamente no curso da história das artes. Introversão, conhecimento do incorpóreo, expresso por meio do símbolo: auto-análise (do ponto de vista psicanalítico), autognose, auto-conhecimento (do prisma gnóstico, hermético): o auto-conhecimento gnóstico encontrou correspondência no auto-conhecimento freudiano (ibid.: 146-154). A tal ponto chegou essa inclinação simbolista que, «for Valéry, the aesthetic problem *par excellence* is that of poetic knowledge [...]; *creation is poetice knowledge, therefore self-knowledge*» (Lehmann, 1950: 78).

Gnósticos, adeptos do Hermetismo, – os simbolistas? Yeats, como se sabe, não escondia o lugar que a via mística ocupava na sua visão do mundo. Pertenceu à Sociedade Teosófica, da qual se desligou em 1890, para ingressar na Aurora Dourada, sociedade hermética que lhe permitiu o contacto com o simbolismo mágico. Não foi tão intensa como a do poeta das máscaras poéticas a adesão dos outros simbolistas, mas todos se deixaram contagiar, ainda que superficialmente, pela forte onda de esoterismo que varre o fim do século XIX. Camille Mauclair, ao estudar a estética de Mallarmé, chega mesmo a sublinhar que «cette théorie (du symbole) fait de l'art une manifestation mystique». E o próprio autor de «Un Coup de Dés» acreditava que «l'Oeuvre d'art devenait une sorte de fête religieuse» (Lehmann, 1950: 105 n. 2; 240 n. 4). Em suma, «the poet is, in fact, a specialist in a difficult technique, and his art thus become a rite, almost an esoteric practice» (Lehmann, 1990: 64).

Afinal, como se sabe, o misticismo, nas suas várias formas, é recorrente no movimento simbolista, ainda que por vezes em fusão com outras tendências da época, como o dandismo, a excentricidade, o aristocratismo estético. Os simbolistas não abraçaram a crença gnóstica, que pregava o repúdio da matéria em favor do espírito, considerando que o mundo é o domínio do mal, e o espírito, a morada do bem: «o gnóstico é alguém que alcançou ou busca um conhecimento secreto» e, seja ele de que tipo for, «sempre se pode dizer que rejeita o mundo, e não pode haver mais conhecimento secreto do que um sistema filosófico que ensina que o mundo é falsidade e é ilusão, e que a virtude está em rejeitá-lo». Mais ainda, um sistema que acreditava na missão de salvar o mundo (Webb, *apud* Cavendish, 1993: 205).

Se o gnóstico rejeita o mundo por motivos religiosos, não se pode dizer que os simbolistas compartilhavam da mesma crença, mesmo porque a sua cosmovisão é antes, e acima de tudo, estética. Em vez de recusar o mundo, refutam a teoria que situa nele o objeto e o nascedouro da arte, ou seja, reagem contra a mimese aristotélica. Fernando Pessoa, herdeiro da estética simbolista, vazará essa faceta num ensaio intitulado «Para uma Estética Não-Aristotélica». Se fé gnóstica transparece nessa idéia, trata-se de um gnosticismo pagão e «puramente» estético. Pode-se admitir que este aspecto estava implícito no gnosticismo originário, mas foi preciso chegar a uma concepção estética do «símbolo» para que os seus múltiplos sentidos e virtualidades cedessem vez ao aspecto posto secularmente à margem. Não se dispunham à recriação mimética de um *mythos*, um *ethos* e um *pathos*, mas ao autoconhecimento, que percorre inusitados espetáculos interiores, gerando beleza imprevista, inédita e secreta.

Com os olhos voltados para o cenário interior, nem por isso renegavam a realidade do mundo quando espelhasse a outra dimensão ou suscitasse o conceito de «correspondências». Posto em voga, como se sabe, por Baudelaire, dentro dos quadros românticos, – «la Nature est un temple [...]; l'homme y passe à travers des forêts de symboles [...]; les parfums, les couleurs et les sons se répondent» (Baudelaire, 1951: 85) – fundava-se na existência de um sistema de analogias universais, «bound up with a theosophical view of the universe» (Lehmann, 1950: 260). Ainda que marcado indelevelmente pela visão romântica da realidade, este conceito, porque sustentado em dois recursos seminais («analogia» e «símbolo»), evoluirá para o Simbolismo ao receber o impacto transfigurador de Swedenborg, como evidencia o *Livre Mystique*, de Balzac (Balakian, 1969: 30, *passim*).

Ora, as «correspondências» remontam aos primitivos textos herméticos: entendidas como «simpatias ocultas», «estão por baixo da tradição e pretendem revelar secretas conexões entre várias partes do Universo praticamente dissociadas», uma vez que «leis secretas governam o Universo e há ligações ocultas entre coisas que não parecem relacionadas na superfície» (Webb, 1993: 109, 224). O símbolo constitui, desde sempre, a forma expressiva dessa analogia universal: «the Egyptians utilized symbol extensively in their art, architecture, writing, and science. [...] This is because the symbol in Egyptian thinking stands for more than an idea: it also represents a state of being. [...] Hieroglyphic writing is an outstanding example of this» (Clark, 2000: 13). Com a Renascença, trazendo no seu bojo o renascimento do espírito anunciado desde Hermes, colocará em vigência uma visão da realidade como um sistema de símbolos, fundada na antiga visão especular que distinguia uma correspondência entre o de cima e o de baixo, entre o céu e a terra (Garin, 2001: 39, 85).

Não surpreende que, na quadra simbolista, a magia seja chamada ao palco («gnosticismo e magia andam juntos», Yates, 1987: 57), que se mencionem com frequência o *hieroglífico* e a *decifração* dos segredos da obscuridade, e que se chame atenção para

tudo quanto reverbera o misticismo hermético, subjacente ou à flor das palavras. Com o tempo, a linguagem cifrada dos símbolos, bem como o entendimento que os simbolistas tinham deles, converte-se numa espécie de língua exclusiva de iniciados: o símbolo recusa qualquer tentativa de «tradução», pois «in each case that which is referred to by the symbol is so vague as hardly to be definable in positive terms» (Lehmann, 1950: 311), notadamente o símbolo literário, que é a expressão própria, única, insubstituível, de uma realidade ou situação. Daí que o Simbolismo, ultrapassando as fronteiras nacionais, «se ha convertido en la forma artística más difícil de traducir en una moneda de intercambio espiritual generosamente compartida» (Balakian, 1969: 234). Mesmo porque, desde Baudelaire, a atividade poética convertera-se «en una actividad intelectual más que emocional, y bajo este aspecto el poeta asume el carácter de sabio o vidente en lugar del de bardo» (ibid.: 65).

Salta aos olhos o que isto tem de hermético, seja pela ênfase no aspecto intelectual, seja pelo caráter de sábio ou vidente assumido pelo poeta. Análoga característica, talvez mais intensa, graças aos traços paradoxais, pode ser observada no teatro simbolista: entendido este como «un nuevo templo de meditación», e a peça encenada «como el texto de una nueva liturgia», «son los ancianos y los ciegos los que tienen más capacidad de percepción, los que más fácilmente captan el vínculo de la dualidad universal en la correspondencia entre materia y espíritu, entre lo visible y lo oculto, entre el sonido y el silencio, entre la presencia y la ausencia» (ibid.: 184, 190). Os simbolistas não escondiam que seguiam à risca, provavelmente sem o saber, os postulados herméticos que lhes presidiam a opção estética: «to keep the doctrine secret is a matter of self-protection as well as of piety: the circle of adepts must be small, and its members will certainly all be well-known to one another» (Fowden, 1993: 158).

Os simbolistas também se reuniam em pequenos grupos, tangidos pela crença num mundo expresso por meio de símbolos de complexo e múltiplo sentido, e pela antevisão de espaços para além dos sentidos, produzindo textos para grupos de eleitos, assim como, na origem, os seguidores de Hermes se dirigiam «a *group* of people, apparently [...] a circle of Christian gnostics» (ibid.: 172). A essa luz, compreende-se por que o Simbolismo pressupõe iniciados: talvez a isso se deva a sua pouca duração como atividade doutrinária e prática (cerca de 20 anos, se tanto), assim como a sua profunda e extensa ressonância, berço que é da modernidade do século XX. A sua linguagem, de espessa densidade emocional e intelectual, afastava o leitor «realista» ou infenso à necessidade de lidar com símbolos carregados de múltiplos e ocultos sentidos.

Pela linguagem e pela doutrina que por meio dela se veiculava, o movimento simbolista parece composto de uma ou mais sociedades secretas, «para os raros apenas», como proclamava Eugénio de Castro no prefácio a *Oaristos* (1890). O fruto intelectual desses círculos reclama do leitor poderes de inteligência e de sensibilidade muito acima da média, como se lhe fosse exigida uma senha para aceder aos arcanos dos mistérios. O

Simbolismo lembra, dessa perspectiva, o «trobar clus» medieval: um lirismo próprio de uma seita secreta, com a sua aura filosófica e mística, vazado em cantigas de enigma, cujo objetivo cingia-se não apenas ao culto da beleza, mas também a transmitir, com requintes aristocráticos, um conhecimento sutil e transcendental.

4. Influência da filosofia hermética sobre a prática simbolista? Ou coincidência entre o saber disseminado por Hermes Trismegistos e a arte simbolista? Não parece fácil discernir até que ponto as duas alternativas corresponderam aos fatos. Mesmo nos casos como o de Yeats ou de Fernando Pessoa, que oferecem indícios de abraçar com fervor as doutrinas esotéricas então em curso, é difícil afirmar que a sua poesia seja fruto da crença esotérica, e não o produto de uma inclinação do intelecto e da sensibilidade que encontrava no hermetismo a atmosfera mais adequada para a sua eclosão. À distância de mais de uma centúria, tem-se a impressão de que o progresso na arte poética desde o Romantismo se encaminhava, de algum modo, para o que logo mais se converteria na arte simbolista. Esta aconteceria, cedo ou tarde, por uma espécie de imperativo histórico que substituiu a ordem clássica pela aventura romântica. Guillermo de Torre não só o observara, como refutara o absoluto inerente à arte filiada aos clássicos greco-latinos, preconizando o individualismo decorrente da ascensão da burguesia na pirâmide social, em consequência do declínio das velhas monarquias.

O quadro dessa mudança revolucionária, que vem até os nossos dias, ainda reclamaria o concurso de outras manifestações culturais para se mostrar na sua totalidade. Todas elas, no entanto, como a psicanálise freudiana ou a psicologia profunda de Jung, a filosofia de Nietzsche, os avanços na pesquisa do átomo, levando à sua desintegração, a sedução pelo onírico e a superação da perspectiva linear renascentista, convergindo para as formas vanguardistas de arte, como a arte cubista ou a arte abstrata, – tudo isso, que obviamente deixa de lado muitos outros sinais na mesma direção, evidenciava o surgimento de uma nova visão das coisas, fundada no gosto da rebeldia sem limite, da anarquia nas várias formas de interação social, e da liberdade extrema. Liberdade que invade esferas até então apenas suspeitadas e cujo conteúdo requeria, para vir à luz do dia, o emprego intenso e constante do símbolo. Estava aberto o caminho para a irrupção, conscientemente ou não, da velha doutrina hermética.

Embora não tenha ela saído completamente de cena, esperava há séculos o momento de ressurgir com toda a força, como se gerasse a renascença que constituía a promessa feita no *Corpus Hermeticum* a quem se dispusesse a imergir no seu *self* para alcançar o conhecimento libertador. E esse momento lhe foi dado com o Simbolismo que, por sua vez, amadurecera ao longo dos séculos, enquanto as doutrinas clássicas iam aos poucos esgotando o seu cabedal de persuasão e domínio. Tanto um como outro não mais deixariam a cena, como atesta a imensa bibliografia que o Hermetismo propiciou no curso do século XX e os vários desdobramentos que a arte, nas suas numerosas formas de

expressão, experimentou no mesmo período. Pode-se até supor que a permanência do espírito moderno durante esses anos seja, de algum modo, resultante da convergência, há muito tempo prenunciada, dessas forças históricas.

Bibliografia

- BAUDELAIRE, Charles (1951). *Oeuvres*, Paris: Gallimard.
- BURKE, Kenneth (1973). *Language as Symbolic Action*. Los Angeles & London: U of California.
- CASSIRER, Ernst (s. d.). *Language and Myth*. Trad. de Susanne K. Langer. New York: Dover.
- (1972). *La Philosophie des Formes Symboliques*. 3 vols. Trad. de Ole Hansen Love & Jean Lacoste. Paris: Minuit.
- CAVENDISH, Richard (ed.) (1993). *Enciclopédia Sobrenatural*. Trad. de Marcos Santarrita & Alda Porto. Porto Alegre: L&PM.
- CLARK, Rosemary (2000). *The Sacred Tradition in Ancient Egypt*. Saint Paul, Minnesota: Llewellyn.
- COPENHAVER, Brian P. (ed.) (2000). *Hermetica*. Cambridge: Cambridge UP.
- CORPUS HERMETICUM (1999). In *Textos Herméticos*. Trad., ed. e notas de Xavier Renau Nebot. Madrid: Gredos.
- DRURY, Nevill (2004). *Dicionário de Magia e Esoterismo*. Trad. de Denise de C. Rocha Delela. S. Paulo: Pensamento.
- FOWDEN, Garth (1993). *The Egyptian Hermes: A Historical Approach to the Late Pagan Mind*. Princeton, New Jersey: Princeton UP.
- GARIN, Eugenio (2001). *Hermétisme et Renaissance*. Trad. de Bertrand Schefer, Paris: Allia.
- HINDERER, Walter (1968). «Theory, Conception, and Interpretation of the Symbol». In STRELKA, Joseph (ed.). *Perspectives in Literary Symbolism*. University Park & London: The Pennsylvania State UP, 83-127.
- HINNELLS, John R. (1989). *Dicionário das Religiões*. Trad. de Octavio Mendes Cajado. S. Paulo: Cultrix.
- LANGER, K. Langer (1957). *Problems of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.
- (1964). *Philosophical Sketches*. New York: New American Library.
- LEHMANN, A. G. (1950). *The Symbolist Aesthetics in France. 1885-1895*. Oxford: Basil Blackwell.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945). *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- MICHAUD, Guy (1947). *Message Poétique du Symbolisme*. 4 vols. Paris.
- PAGELS, Elaine (1990). *Os Evangelhos Gnósticos*. Trad. de Carlos Afonso Malferrari. S. Paulo: Cultrix.
- RIMBAUD, Arthur (1951). *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.

- STRELKA, Joseph, ed. (1968). *Perspectives in Literary Symbolism*. University Park & London: The Pennsylvania State UP.
- URBAN, Wilbur Marshall (1952). *Lenguaje y Realidad: la Filosofía del Lenguaje y los Principios del Simbolismo*. Trad. de Carlos Villegas y Jorge Portilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- WEBB, James (1993). «Cabala» e «Gnosticismo». In CAVENDISH, Richard (ed.). *Enciclopédia Sobre-natural*. Trad. de Marcos Santarrita e Alda Porto. Porto Alegre: L&PM.
- WHEELWRIGHT, Philip (1968). «The Archeotypal Symbol». In STRELKA, Joseph (ed.). *Perspectivas in Literary Symbolism*. University Park & London: The Pennsylvania State UP, 214-243.
- YATES, Frances A. (1987). *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*. Trad. Yolanda Steidel de Toledo. S. Paulo: Cultrix.

Resumo: Este ensaio visa a examinar as relações entre a doutrina hermética e a atividade literária do Simbolismo. Para tanto, parte do significado de cada um dos vocábulos a fim de surpreender as analogias entre ambos. E a seguir, concentra-se na época em que vigorou a estética simbolista, a ver em que medida pressupunha algumas das características do hermetismo original ou que veio assumindo no curso do tempo.

Abstract: This essay aims to discuss the connections between the hermetic doctrine and the literary trend of Symbolism. Its first section examines the semantic level of each one of the above terms, in order to give relevance to the substantial analogies between them. The second section concentrates on the period of aesthetic rule of the symbolist aesthetic, the last decades of the 19th century, aiming to disclose its fundamental analogies with the original hermetic doctrine or the aspects adopted since its initial manifestations.