

Odorico Leal de Carvalho Júnior

**Lírica impessoal e modernidade:  
T. S. Eliot e Fernando Pessoa**

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2010

Odorico Leal de Carvalho Júnior

## **Lírica impessoal e modernidade:**

### **T. S. Eliot e Fernando Pessoa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Sabrina Sedlmayer-Pinto

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2010

Dedicada à memória de Jimmy Brown, Ginger Brown, Polly May e Joanna Love. *They ain't got nothing at all.*

## **Agradecimentos:**

Aos meus pais.

À Sabrina, pela orientação e paciência.

Aos amigos espalhados por Picos, Fortaleza, Belo Horizonte e São Paulo.

**Resumo:**

Este trabalho constitui um estudo comparativo entre a teoria e a prática poética de Fernando Pessoa e de T. S. Eliot, tendo como ponto central de reflexão o tema da impessoalidade na poesia lírica moderna. Abordando as obras destes consagrados poetas modernistas, procura-se aqui contribuir para a compreensão dos impasses da poesia lírica após a exaustão da experiência do Romantismo, movendo-se em direção a uma poética que se distingue pela deliberada despersonalização.

**Abstract:**

This work constitutes a comparative study between the poetic theory and practice of Fernando Pessoa and T. S. Eliot, presenting as its central question of consideration the theme of impersonality in modern lyric poetry. Approaching the body of work of these consecrated modernist poets, it is intended to contribute to the comprehension of the impasses of lyric poetry after the collapse of the Romantic experience, moving towards a poetics distinguished by deliberated depersonalization.

# SUMÁRIO

## Capítulo 1 – Impessoalidade em Fernando Pessoa

1.1 – “Nada em lugar nenhum” _____	p. 9
1.2 – A poesia metaliterária de Fernando Pessoa _____	p. 16
1.3 – Pessoa e as escolas literárias _____	p. 18
1.4 – Pessoa e o modo lírico-dramático _____	p. 27
1.5 – Lírica e interrupção poética _____	p. 37

## Capítulo 2 – Impessoalidade em T. S. Eliot

2.1 – O primitivo civilizado _____	p.44
2.2 – Eliot entre classicismo e romantismo _____	p. 47
2.3 – Eliot e a tradição metafísica _____	p. 53
2.4 – Entre Dédalo e Ícaro _____	p. 56
2.5 – “Things fall apart” _____	p. 62
2.6 – A teoria eliotiana do correlato objetivo _____	p. 67

## Capítulo 3 – Impasses da poesia

3.1 – Romantismo e tradição moderna _____	p. 81
3.2 – A aura romântica _____	p. 85
3.3 – Poesia, desumanização e crise da linguagem _____	p. 91
3.4 – Impessoalidade e tradição moderna _____	p. 102

## Capítulo 4 – Browning, precursor comum: vereda que se bifurca

4.1 – Prufrock e Campos _____	p. 108
4.2 – O monólogo brownínguiano _____	p. 110
4.3 – Impessoalidade e anti-subjetivismo _____	p. 113
4.4 – Browning entre Pessoa e Eliot _____	p. 115
4.5 – Pessoa e Browning _____	p. 116
4.6 – Eliot e Browning _____	p. 121
4.7 – As muitas vozes da terra devastada _____	p. 122

Referências _____	p. 135
-------------------	--------

## **Capítulo 1**

### **Impessoalidade em Fernando Pessoa**



### 1.1 “Nada em lugar nenhum”

Em setembro de 1914, Ezra Pound, já então eficiente e incansável articulador do levante modernista no mundo anglo-americano, escreve uma carta ao editor de uma revista de poesia de Chicago, contando a sua mais recente descoberta: um rapaz de 26 anos, nascido em Saint Louis, Missouri, em 1888, que se chamava Thomas Stearn Eliot. Pound desejava que o editor publicasse alguns poemas do jovem poeta, entre eles “The love song of J. Alfred Prufrock”, escrito em 1911. De Eliot, Pound dizia que se tratava do único americano que ele havia encontrado que se preparara adequadamente para escrever: “ele, sozinho, treinou a si mesmo e modernizou a si mesmo” (CHACE, 1973, p.116). Simultaneamente, em Portugal, outro jovem poeta, contemporâneo exato de Eliot, isolado em Lisboa, havia, também sozinho, treinado e modernizado a si mesmo: 1914 é o ano em que, segundo testemunha a carta de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, o jovem lusitano Fernando Pessoa vive seu “dia triunfal”, 8 de março, data em que seu “mestre” lhe aparece, Alberto Caeiro — o dia em que se assinala, oficialmente, para a mitologia pessoana, o fenômeno da heteronímia.<sup>1</sup>

Mais importante do que a curiosa correspondência de datas é o duplo gesto de que fala Pound, de treinamento e modernização, que sugere alguns pontos fundamentais da teoria e da prática poética de T. S. Eliot e de Fernando Pessoa. Ambos inserem-se no rol de poetas-críticos, poetas que, na construção do próprio projeto literário, efetuam uma releitura ou, no dizer de Harold Bloom, uma desleitura<sup>2</sup> crítica da tradição. É nesse sentido, afinal, que deve ser compreendida a ideia de treinamento, não, naturalmente, no sentido de imitação servil de modelos.

Quanto à relação com a tradição, o percurso dos dois poetas mais uma vez se aproxima. Pessoa, tendo vivido anos fundamentais de sua formação na África do Sul,<sup>3</sup> em Durban, colônia inglesa, recebeu educação nos moldes vitorianos da época,

---

<sup>1</sup> Parte da crítica pessoana já fez questão de frisar o caráter ficcional do relato de Pessoa acerca da gênese dos heterônimos, a necessidade de não levá-lo ao pé da letra e de atentar para o que nele há de gesto irônico. Nesse sentido, ver, por exemplo, *Fernando Pessoa: um místico sem fé*, de Andrés Ordoñez. Ainda em 1912, nas páginas da revista *A Águia*, Pessoa, anunciando o *Supra-Camões*, já dera prova de sua tendência a mistificações, muitas vezes fundamentadas em lógica rigorosíssima, bem ao gosto de Edgar Allan Poe, uma das figuras de influência incontestada sobre sua obra.

<sup>2</sup> Sobre o conceito, ver BLOOM. *A angústia da influência*.

<sup>3</sup> Pessoa vive dos sete aos dezessete anos em Durban.

sendo, desde muito cedo, bilíngue. Seu contato com a tradição da poesia anglo-americana é precoce, natural e determinante<sup>4</sup> na sua escrita, bem como na sua compreensão da história da lírica ocidental, o que lhe põe íntimo das referências que percorrem a produção literária e teórica de T. S. Eliot.

Ademais, a trajetória de ambos os poetas, no que tange à relação com a tradição, é profundamente marcada por um sentido de deslocamento cultural. Quando retorna a Lisboa, em 1905, para estudar no Curso Superior de Letras, Pessoa, que, ainda em Durban, já se iniciara na escrita de versos em inglês, vê-se diante do dilema de ter de optar entre a língua inglesa<sup>5</sup> e a língua portuguesa como veículo de expressão. Nos seus escritos críticos, abundam referências à poesia de língua inglesa, basta observar o grande número de textos com menções a Shakespeare, Milton, Wordsworth, Keats, Shelley, Whitman, Browning, entre outros.<sup>6</sup> Em Portugal, Pessoa nunca deixará de produzir em inglês: seus sonetos na língua de Tennyson são a primeira amostra de sua produção literária a alcançar o formato de livro, em 1918. Nesse sentido, em seu famoso estudo sobre o poeta, *Fernando Pessoa & Cia Heterónima*, Jorge de Sena toca na questão do deslocamento cultural de Pessoa, sugerindo-a como essencial no conjunto de circunstâncias que favoreceram a gênese de seu peculiar projeto literário:

O inglês dá a Pessoa — dentro dele — uma distância defensiva que o preserva em relação a um mundo português diante do qual ele sente-se infinitamente superior (e de fato o era). Mas esse mundo inglês existe apenas para consumo ‘interno’ — no sentido duplo, primeiro, de um mundo privado e, segundo, de uma liberdade expressiva numa língua que não é a língua da tribo à qual ele pertence; e pertence com toda aquela verdadeira-falsidade (...) do estranho no meio da multidão...(tornando-se) essa coisa rara: um inglês fictício, sem base na realidade, criando em português (...) uma série de igualmente fictícios poetas. (*apud* MONTEIRO, 2000, p.10)

---

<sup>4</sup> Neste estudo, deter-nos-emos na relação de Pessoa com a tradição poética anglo-americana por conta da abordagem comparada com a obra de T. S. Eliot, tema menos explorado e de importância incontornável para a compreensão geral da lírica do poeta luso, o que não quer dizer, contudo, que haja qualquer preponderância dessa tradição sobre a influência da tradição lírica portuguesa.

<sup>5</sup> Numa carta a José Osório de Oliveira, Pessoa é bastante explícito quanto à influência geral da tradição de língua inglesa sobre a formação da sua sensibilidade: “Em minha infância e primeira adolescência, houve para mim, que vivi e era educado em terras inglesas, um livro supremo e envolvente — os *Pickwick Papers*, de Dickens (...) Em minha segunda adolescência, dominaram meu espírito Shakespeare e Milton, assim como, acessoriamente, aqueles poetas românticos ingleses que são sombras irregulares deles; entre estes foi talvez Shelley aquele com cuja inspiração mais convivi” (PESSOA. *Obra em prosa*, p.68).

<sup>6</sup> Sobre a influência especificamente da literatura anglo-americana sobre Pessoa, ver o livro de MONTEIRO. *Fernando Pessoa and the 19th century anglo-american tradition*.

Sena sugere, portanto, que o deslocamento de Pessoa contribuiu de maneira fundamental para a formação de seu caráter poético não apenas pelo contato íntimo com a tradição de língua inglesa, mas por lhe proporcionar uma perspectiva privilegiada sobre a cultura portuguesa e sobre sua própria condição de português — o lugar de um observador externo, tanto da cultura de seu país quanto de si mesmo. Nesse sair de si e observar-se de fora está, afinal, o germe do movimento da lírica dramática de Pessoa, que perturbará, no poema lírico, várias noções herdadas do período romântico, como o culto da personalidade e da sinceridade, culminando numa poesia cujo processo criativo é marcado pelo fenômeno da impessoalidade.

Malgrado essa relação íntima com a cultura de língua inglesa, Pessoa, contudo, muito cedo toma para si a missão de modernizar literariamente Portugal, que foi onde, afinal, viveu até a morte em 1935. Esse caráter de missão literária é nítido tanto nos escritos teóricos, quanto na produção literária; desde o ensaio na revista *A Águia*, de 1912, em que prevê para Portugal uma era de ouro da poesia, semelhante à do Renascimento em Inglaterra, passando pelo furioso e insubmisso “Ultimatum” de Álvaro de Campos, até a escrita de “Mensagem”, em que reinventa o gênero épico pela conjugação de peças lírico-dramáticas que dão voz aos atores da história portuguesa. O movimento cultural de Pessoa, portanto, dá-se no sentido de repatriar-se. Todavia, em um paradoxo bem ao seu gosto, precisa antes inventar a própria pátria, como o poeta que, afinal, só se inventa pela própria poesia. E, para inventar a pátria, precisa antes perder a si mesmo. Com humor britânico, Pessoa esboça sua circunstância: “Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de gênio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?” (PESSOA, 2005, p. 83).

A trajetória de T. S. Eliot, por sua vez, é também tocada pelo deslocamento cultural, embora não envolva o dilema linguístico vivenciado por Pessoa e caracterize-se, em relação à terra natal, por um movimento contrário ao do poeta português, muito mais no sentido de expatriar-se. O deslocamento, no seu caso, é duplo: dá-se, primeiro, em relação ao solo americano em que nasce, do qual procura se afastar a ponto de alcançar, mais tarde, cidadania britânica, em 1927; segundo, em relação ao próprio meio cultural inglês, que Eliot tentará reaproximar da tradição latina, a tradição de seu maior exemplo literário, Dante Alighieri.

As primeiras décadas de Eliot em Londres dão conta dessa dualidade. De início, ele adota o papel de *outsider* americano, irreverente, renovando a dicção da tradicionalíssima crítica escrita na Inglaterra, dotando-a do humor sutil e do senso de

ironia próprios de sua primeira colheita poética. Sua primeira coletânea de ensaios, “The sacred wood”, de 1919, injeta nova vida ao debate literário inglês, tanto pela nova perspectiva lançada sobre os temas, quanto pelo estilo urbano e peculiar, de modo que logo Eliot se torna uma referência incontornável no cenário literário de Londres.

Nesses primeiros anos, o contato de Eliot com a cultura popular é constante. “The waste land”, de 1922, um dos marcos do Alto Modernismo europeu, deve muito de sua polifonia musical à assiduidade com que o poeta freqüentava os célebres *music halls*.<sup>7</sup> Entretanto, por volta do final da década de 20, quando se declara “anglo-católico em religião, classicista em literatura e monarquista em política”, a concepção de Eliot acerca da cultura popular muda — a comédia musical e o *vaudeville* frenético da época deixam de entusiasma-lo, e o poeta, cada vez mais voltando-se para uma poesia meditativa, mais atemporal do que exatamente moderna, passa a preocupar-se antes com a “atenuação das marcas do pecado original” (BAUDELAIRE, 2002, p. 541) do que com o experimentalismo vanguardista em busca de novas formas que expressassem a sensibilidade moderna.

É neste ponto que seu deslocamento cultural mais se faz sentir — quando passa, deliberadamente, a buscar uma tradição. Por conservadora que a personalidade de Eliot hoje nos pareça, o fato é que ele vivenciou ao limite a turbulência moderna, a era do *jazz* e a mudança drástica nos costumes — vivenciou a pulsação da metrópole de um modo que Pessoa, na pacata Lisboa de começos do século passado, mal podia vislumbrar. Em Eliot, mesmo a aparentemente austera poesia dos “Four quartets” está povoada de cenas e cenários urbanos, apontando para o sentimento geral de desapontamento que pairava sobre a metrópole, no período entreguerras. Dessa experiência, o poeta emergiu com uma necessidade de centro espiritual, e é isso que buscará por toda a vida, busca sistematicamente sinalizada em seus poemas.

Convém, nesse ponto, porém, lembrar a lucidez de Wittgenstein: “tradição não é algo que um homem possa aprender; não é um fio que possa retomar quando lhe apetece; tal como uma pessoa não pode escolher seus antepassados. Quem não possui uma tradição e gosta de ter uma é como um apaixonado infeliz” (1996, p. 112). O passado cultural de Eliot era demasiado híbrido para que ele não fosse um apaixonado

---

<sup>7</sup> A respeito da imensa influência da cultura popular do período sobre a poesia de Eliot, muitas vezes considerada, injustamente, elitista, ver o excelente estudo de SCHUCHARD. *Eliot's Dark Angel — intersections of life and art*.

infeliz, como inúmeros outros artistas naquele conturbado início de século, que renunciava, de resto, a era globalizada e descentralizada em que vivemos. Mesmo na Inglaterra, empenhando-se para tornar-se inglês, ele estava em desacordo com a concepção tradicional da cultura inglesa: tinha tendências classicistas numa sociedade em que o romantismo florescera como em nenhum outro país, com exceção de Alemanha, e teve de reinventar a Inglaterra para si, provocando uma verdadeira reavaliação geral do cânone literário inglês.

Para além do hibridismo do seu passado, havia ainda sua bagagem cultural de estudante em Harvard, Sorbonne e Oxford, que o levava a escrever, ainda em 1920, um verso como “after such knowledge, what forgiveness?”<sup>8</sup>, em “Gerontion”, no qual um velho impotente, em um mês seco, à espera de chuva, ouve um garoto que lhe lê um livro. Aquela tripla convicção — anglo-catolicismo, classicismo e monarquismo — sinaliza mais precisamente para um ideal espiritual nunca definitivamente alcançado do que para uma experiência consagrada. Eis que o comentário do crítico David E. Chinitz, autor de *T. S. Eliot and the culture divide*, é bastante pertinente:

Ele trabalhará duro pelo restante de sua vida para ser um inglês; ele atuará tão bem nesse papel que, de fato, seu passado americano parecerá por muitos anos uma mera curiosidade, enquanto ele próprio assume a lenda da quintessência do homem de letras inglês — amargo, excêntrico, fastidioso, ligado à tradição, com um pé já no *Poets' Corner*, em Westminster. Mas essa máscara é para os outros. No momento em que a coloca, Eliot sabe que ele não pode realmente escapar à sua história. (CHINITZ, 2005, p. 51).

Numa carta ao eminente crítico britânico Herbert Read, datada de 1928, o exato ano de sua declaração supracitada, Eliot dá testemunho dessa circunstância conflituosa, apontando mesmo para a impossibilidade de superá-la:

Algum dia eu quero escrever um ensaio sobre o ponto de vista de um americano que não era americano, porque nascera no sul e fora para escola na Nova Inglaterra como um pequeno garoto com sotaque de negro, mas que não era um sulista no sul, porque sua gente era nortista num estado de fronteira e olhava com desprezo todos os sulistas e gente da Virgínia, e que assim nunca era nada em lugar nenhum e que, desse modo, sentia-se ser muito mais um francês do que um americano e muito mais um inglês do que um francês e que ainda assim sentia que todos os EUA, até cem anos atrás, era uma extensão de sua família. (CHINITZ, 2003, p.51)

---

<sup>8</sup> “Após tamanho conhecimento, que perdão?” As traduções, salvo menção, são de minha responsabilidade.

Essa experiência de não ser nada em lugar nenhum será decisiva no desenvolvimento de suas convicções literárias, especialmente na elaboração de sua teoria acerca da posição do poeta na criação poética, apresentada no seu clássico ensaio *Tradição e talento individual*, de 1919. Ao ler este texto bastante repisado, importa reconhecer nele um poeta ainda bastante jovem esforçando-se para criar uma teoria da poesia que dê conta de sua própria prática poética, caracterizada pela fragmentação, sempre à mercê do instintivo. De fato, embora a teoria de Eliot nos fale de objetividade, o seu processo criativo, como o próprio poeta revelou em algumas ocasiões, é marcado por processos inconscientes, ações e reações na mente intuitiva que o artista é pouco capaz de controlar em sua totalidade.<sup>9</sup> Tendo em vista isso e o complexo *background* exposto na carta acima, não nos parece de modo algum inusitado que Eliot resolva atacar a “teoria metafísica da unidade substancial da alma”, declarando que o poeta não possui uma personalidade para ser expressa, mas é uma espécie de médium em que “impressões e experiências se associam em peculiares e inesperados caminhos” (ELIOT, 1989, p. 45). O papel do poeta é organizar tais associações peculiares. Nota-se, aqui, que a poética impessoal de Eliot nasce de uma necessidade bastante própria e, diga-se desde já, consideravelmente distinta da de Pessoa.

Compreende-se, portanto, que, de modo a alcançar a modernização a que Pound se referiu como motivo de admiração, tanto Eliot quanto Pessoa precisaram passar por aquele treinamento que aqui se entende como relação crítica com a tradição. Alargamos, contudo, o espectro da tradição, para englobar, além do embate com a tradição literária, o embate com a própria trajetória pessoal dos poetas, suas tradições culturais mais amplas, híbridas, porque eles também leram seus próprios percursos criticamente: suas circunstâncias, suas potencialidades. Autoconsciência, ao fim e ao cabo, é, para Eliot, o modo de não sucumbir ao caos contemporâneo, o modo de manter-se sempre ciente do conflito entre aparência e essência, forma e função que é fundamental em Tirésias, o cego que tudo vê em “The waste land”. Este embate está sempre, simultaneamente, dentro e fora do poema; para Pessoa, por sua vez, o alargamento da autoconsciência é a própria função da arte.

---

<sup>9</sup> No terceiro capítulo, teremos oportunidade de refletir mais sobre essa sombra de suspeita e estranhamento que cai entre o poeta e seu substrato psíquico, que se relaciona decisivamente com a cisão entre o projeto romântico e o projeto propriamente moderno para a poesia.

Em ambos os poetas, o treinamento conduziu a uma concepção de lirismo fundada em um mesmo princípio: impessoalidade. Este princípio marca a modernização de que fala Pound. Impessoalidade e sua relação com o poema lírico, pelo prisma das obras de Eliot e de Pessoa, é o tema deste estudo, por cuja via refletiremos sobre a natureza do poema moderno. Nosso objetivo aqui é duplo: analisar o fenômeno da impessoalidade em cada autor, observando suas particularidades e paradoxos e, através disso, lançar luz sobre a condição tortuosa da expressão lírica na modernidade.

Embora impessoalidade, como observou Hugo Friedrich, em seu clássico *Estruturas da lírica moderna* (1976), seja uma característica que abrange o poema moderno de modo geral, desde Baudelaire, a escolha de Pessoa e de Eliot não é fortuita. Interessa-me aqui investigá-los comparativamente, primeiro, por terem se debruçado detidamente sobre o tema, fazendo dele parte mesmo de suas concepções centrais sobre poesia lírica; e, segundo, por conta do fato de que suas relações com o tema partem de abordagens bastante particulares. Por mais que se aproximem em diversos pontos a respeito da criação estética, Pessoa e Eliot afastam-se de modo irreconciliável quando se trata de suas visões de mundo. Por toda a vida, Eliot preocupou-se em refletir sobre o papel da religião na organização da sociedade e da cultura, fazendo de sua poética, por vezes, um flutuar caótico de palavras perdidas buscando a Palavra que as libertasse do fluxo constante da dissolução das formas e dos significados: “the Word without a Word, the Word within / the world and for the world”<sup>10</sup> (ELIOT, 2004, p. 200). Sua obra guarda, assim, uma profunda reflexão sobre a possibilidade ou impossibilidade de se experienciar o sentimento religioso na modernidade.

Para Pessoa, no entanto, “Deus tornou-se (...) uma palavra que pode ser convenientemente usada para sugerir o mistério, mas que não serve qualquer outro propósito, moral ou outro — um valor estético e nada mais” (PESSOA, 1999, p. 240). O sentimento do mistério aqui é uma conveniência a serviço de propósitos artísticos. Assim, “nenhum artista pode crer ou deixar de crer em Deus, tal como nenhum artista pode sentir ou não-sentir amor, alegria ou sofrimento” (PESSOA, 1999, p. 241). Dessas observações, extrai-se uma ideia do nível de despersonalização a partir do qual Pessoa desejava lidar com o lirismo: procura, de fato, separar por completo “o homem que sofre da mente que cria”, na expressão de Eliot, em *Tradição e talento individual*. Eliot,

---

<sup>10</sup> “A Palavra sem Palavra, a Palavra dentro / do mundo e pelo mundo”.

contudo, em certo sentido, não leva a cabo seu próprio programa de modo tão radical quanto Pessoa. A construção impessoal de sua obra é profundamente arraigada em insistentes questões pessoais — “these matters that with myself I too much discuss / too much explain”<sup>11</sup> (ELIOT, 2004, p. 186) —, o que levou, por vezes, parte da crítica a ler sua produção como uma expressão da evolução de sua trajetória espiritual.

Neste capítulo inicial, deter-me-ei sobre o pensamento teórico e crítico de Fernando Pessoa, procurando definir a especificidade do fenômeno da impessoalidade na sua obra. Se a tarefa da crítica é, como quer o pensador italiano Giorgio Agamben, tornar o objeto inacessível (2008, p. 9), a fim de não provocar o seu desaparecimento, vejo-me compelido a buscar essa especificidade, que é o modo de a crítica compartilhar com a arte a resistência à uniformização, sinônimo de acessibilidade máxima. No percurso, não me concentrarei apenas nos textos em que o poeta toca diretamente a questão da impessoalidade e da despersonalização, mas também nos que tangenciam a questão da tradição literária — tentarei, assim, lidar com atenção tanto com o treinamento quanto com a modernização de que fala Pound, tendo em vista que ambos os movimentos se implicam constantemente.

O segundo capítulo será dedicado ao mesmo processo, agora em relação à obra de T. S. Eliot. Discutidas as concepções de Pessoa e de Eliot quanto ao fenômeno da impessoalidade, no terceiro capítulo procurarei situá-los dentro do contexto da história da poesia na modernidade, o que nos levará a refletir acerca das relações de similaridade e dissimilaridade entre a poética romântica e a poética de uma tradição propriamente moderna, tanto no século XIX, com a poesia de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, entre outros, quanto com a poesia modernista de Pessoa e de Eliot, no século XX. O intuito, então, será o de fornecer um reflexo das muitas questões presentes no debate estético da época, o que situará a modernização que as obras de Pessoa e de Eliot representam. No quarto e último capítulo, por fim, à luz das reflexões anteriores, discutir-se-á a relação dos dois poetas com um precursor em comum, o vitoriano Robert Browning.

## 1.2 A poesia metaliterária de Fernando Pessoa

---

<sup>11</sup> “Estas questões que discuto demais comigo mesmo, racionalizo demais”.



Em um trecho em prosa sem data, mas certamente posterior a 1915, às voltas com sua teoria sensacionista, Pessoa reflete sobre a relação do artista com o pensamento subjacente à sua arte:

A arte é a intelectualização da sensação (sentimento) através da expressão. A intelectualização é dada na, pela e mediante a própria expressão. É por isso que os grandes artistas — mesmo os grandes artistas em literatura, que é a mais intelectual das artes — são bem freqüentemente pessoas sem inteligência. (PESSOA, 2005, p. 496)

O comentário é instigante segundo vários pontos de vista. De início, observamos que Pessoa, ao dar ênfase à expressão, aponta para uma perspectiva acerca do processo artístico de importância central ao longo do século passado: se o artista está, muitas vezes, não completamente consciente de todo o processo intelectual subjacente à expressão, torna-se infundado distinguir forma e conteúdo, uma vez que a expressão é o momento de exatidão em que forma e conteúdo se fundem indissociavelmente, porque nascem juntos. Seria, portanto, impreciso e inviável discutir acerca de um conteúdo prévio que o artista desejasse exprimir, compreendendo a forma como simplesmente a organização artística desse conteúdo. No século XX, essa distinção foi profundamente abalada, fato muito positivo para a reflexão séria sobre o processo artístico.

No momento, o que desejo destacar, entretanto, é a diferenciação do caso de Pessoa em relação a esses grandes artistas “sem inteligência”. Entre os artistas que geralmente integram o que se tem chamado de Alto Modernismo europeu, talvez apenas Paul Valéry tenha refletido mais sobre a própria arte do que o poeta português, uma vez que fez justamente dessa reflexão o tema de sua escrita durante toda a vida. Efetivamente, Valéry afirmava estar “muito mais preocupado com a formação ou a construção de obras de arte do que com as obras em si” (*apud* ELIOT, 1992, p. 158). Há, no poeta francês, como T. S. Eliot sugere em ensaio intitulado *De Poe a Valéry*, o interesse maior pela observação dos processos mentais durante o ato de criação do que pela criação em si. Em Pessoa, encontramos a mesma autoconsciência vigilante, conectada à impessoalidade de seu processo criativo. Pessoa fará dessa autoconsciência e do ceticismo dessa autoconsciência a respeito da possibilidade do próprio ato lírico a ideia central de sua poética heterônima. Esse ponto será desenvolvido adiante. Por enquanto, cumpre ressaltar que Pessoa, para alcançar a originalidade que caracteriza sua criação, precisou canalizar sua inteligência crítica para uma leitura da tradição, em especial, para este estudo, a tradição anglo-americana.

Para começar o trajeto, os caminhos são muitos e desordenados. Ao contrário de Eliot, que possui uma produção crítica constante e organizada, Pessoa não escrevia sistematicamente. Ideias críticas e teóricas estão espalhadas em inúmeros fragmentos, artigos, notas, cartas e breves ensaios, desde os textos escritos para a revista *A Águia*, em 1912 até sua teoria poética sensacionista. O estudioso que se proponha a abordá-la, na impossibilidade de desenvolver estudo exaustivo que pretendesse cobrir toda a produção do poeta nesse campo, precisa necessariamente delimitar um recorte de textos. Desse modo, para este estudo, me concentro principalmente nas reflexões de Pessoa acerca das escolas literárias, em que o poeta analisa o espírito do classicismo, do neoclassicismo, do romantismo e daquilo que chama de “literatura da decadência”. Tendo em mente esse âmbito do treinamento de Pessoa, passo à sua modernização, ao analisar o fenômeno da heteronímia, levando em conta as colocações do próprio poeta sobre o tema.

### 1.3 Pessoa e as escolas literárias

Ao escrever sobre o movimento da ode — estrofe, antístrofe, epodo —, Pessoa afirmava não se tratar de uma invenção dos gregos, mas antes de uma descoberta, e descoberta não de uma teoria artística, mas de uma lei da inteligência, a “lei orgânica da disciplina mental” (PESSOA, 2005, p. 289). Para confirmá-la enquanto lei, Pessoa frisa o seu reaparecimento constante ao longo da história intelectual da humanidade no triplo movimento da dialética de Platão, na doutrina cristã da Trindade divina e no pensamento de Hegel. É seguindo essa lei que Pessoa procede ao escrutínio da história da poesia na Idade Moderna, para prever, em um movimento lógico que tende para uma síntese, o período poético posterior, que, já nos artigos para a revista *A Águia*, o poeta associa a Portugal e, implicitamente, a si mesmo.<sup>12</sup>

O primeiro ponto a destacar na reflexão crítica de Pessoa acerca dos movimentos poéticos modernos é o modo como reavalía o neoclassicismo do século XVII, florescido em França, através de figuras como o poeta e crítico Boileau. O poeta o distingue do que considera o verdadeiro espírito do mundo helênico, enxergando o

---

<sup>12</sup> De início, Pessoa desponta no cenário literário lisboeta como crítico literário. Tempos depois, amigos ainda insistiam para que organizasse a publicação de um livro com seus poemas, para que se tornasse logo conhecido como poeta.

neoclassicismo, tal qual Keats fizera antes dele, como um período essencialmente limitador e mutilador da experiência que o artista grego abarcava em sua totalidade. Sobre essa distinção, Pessoa é bastante direto:

O grego aceitava, a mãos plenas, a experiência integral da vida da emoção; e a essa experiência plena impunha a disciplina da sua inteligência (abstrata). O francês castra, limita e arredonda primeiro a experiência da vida, depois é que disciplina essa experiência que castrou. O classicismo que resulta é tão natural como a castidade num eunuco. (PESSOA, 2005, p. 290).

Pessoa comete óbvia injustiça ao arrolar artistas como Racine e Corneille no mesmo patamar de Boileau, mas, de modo geral, sua distinção é bastante aguda. Na Inglaterra, mesmo Eliot, admirador de Pope, figura exemplar da encarnação inglesa do neoclassicismo, admite que as qualidades clássicas da obra de Pope foram conquistadas com o revés de excluir “algumas potencialidades maiores do verso inglês” (ELIOT, 1992, p. 136). Para Pessoa, que acreditava que “a poesia lírica gera sua própria forma” (2005, p. 324), é nociva qualquer expressão poética que abstraia regras formais de uma tradição literária passada e que só de posse dessas regras formais volte-se para a experiência da emoção.

A partir da observação dessas duas atitudes — a da imposição da inteligência abstrata sobre o material pleno da experiência e a imposição sobre um material mutilado — o escritor argentino Julio Cortázar, em magistral ensaio de 1946 sobre a afinidade de Keats com a cultura helênica, segue uma linha de raciocínio bastante próxima da de Pessoa para apontar dois caminhos por onde, na Idade Moderna, se procurou acessar a herança helênica.

Cortázar explica que um anseio de conhecimento impulsionou o mundo moderno a buscar na Antiguidade “um contato que lhe restituísse valores nem sempre preservados ao longo da evolução histórica europeia” (CORTÁZAR, 1999, p. 23). Aberta pela redescoberta renascentista do mundo clássico, a primeira via, sugere o escritor, encontra seu estágio mais avançado justamente no classicismo francês do século XVII e consiste em “incorporar racionalmente os valores clássicos (...), abstrair da literatura e da arte greco-latinas os módulos que os regeram e estruturaram, constituir (...) uma legislação estética definitiva que aproxime os valores clássicos (...) das ambições artísticas do mundo moderno” (CORTÁZAR, 1999, p. 24). O autor argentino frisa, contudo, que a abstração desses valores pelo neoclassicismo é tingida de parcialidade histórica, como a contraposição ao medievalismo e a ênfase deliberada

apenas nos aspectos apolíneos da cultura helênica. O neoclassicismo deixaria de lado, portanto, todo o substrato dionisíaco da arte grega, que os esforços de Nietzsche, em consonância com o Romantismo, irão fazer emergir para a cultura ocidental em plena modernidade. Essa ideia de uma abstração tendenciosa é bastante familiar à compreensão de Pessoa acerca da mutilação que o período neoclássico inflige à experiência.

Para além do anseio de conhecimento que Cortázar identifica, convém que se ressalte aqui a necessidade da cultura europeia em acelerada transformação de buscar a legitimação de si mesma a partir dos valores de uma cultura anterior. Nessa busca, não surpreende que se dê relevo a valores caricaturalmente apolíneos, que aspiram à imutabilidade, uma vez que a cultura neoclássica, especialmente em França, relaciona-se ao contexto aristocrático, que, como as leis estéticas neoclássicas, pretendia-se perene e indiscutível. No século XVIII, com a deflagração das grandes revoluções que inaugurariam o período a que se convencionou chamar de modernidade, a circunstância histórico-social ganha contornos inéditos, e essa modernidade procurará sua legitimação a partir de si mesma, não apelando para qualquer herança, antes, pelo contrário, afirmando-se como “o tempo mais recente” em contraposição à “época moderna”. É o que sugere o pensador alemão Jürgen Habermas, que, a partir de Hegel, escreve:

O presente como história contemporânea desfruta de uma posição de destaque dentro do horizonte da época moderna. Hegel também entende o ‘nosso tempo’ como o ‘tempo mais recente’. Ele data o tempo presente a partir da cesura que o Iluminismo e a Revolução Francesa significaram para os seus contemporâneos mais esclarecidos no final do século XVIII e começo do XIX. (...) Um presente que se compreende, a partir do horizonte dos novos tempos, como a atualidade da época mais recente, tem de reconstituir a ruptura com o passado como uma *renovação contínua*<sup>13</sup>. (HABERMAS, 2002, p.31).

Essa renovação contínua irrompe também na arte e na poesia, de sorte que, por esse viés, é possível entender a ênfase romântica na originalidade da expressão individual como contraparte artística da busca de autolegitimação da modernidade em si mesma, muito embora ela também aponte para uma postura artística em contraposição à mecanização da vida por essa mesma modernidade geradora de cultura de massa. O Romantismo é, assim, filho desse período de intensa transformação, sendo dele, ao mesmo tempo, profundo devedor e íntimo adversário, apresentando, ainda que por vias

---

<sup>13</sup> Grifo do autor.

tortuosas, como bem o compreendeu Baudelaire, uma “concepção análoga à moral do século” (2003, p. 675). É nesse contexto, afinal, que o elogio da expressão pessoal substitui a impessoalidade do processo artístico neoclássico, em que o temperamento individual tendia a ser filtrado pela legislação estética vigente, por suas regras e formas consagradas.

Posteriormente estudaremos como a tradição moderna pós-romântica precisou, a seu tempo, libertar-se da pessoalidade herdada do Romantismo, que, após as prematuras mortes de Keats e Shelley, se degradara em sentimentalismo convencional. Por ora, interessa-nos ainda observar que, conquanto a renovação contínua no cerne da experiência da modernidade instaure-se como o movimento próprio da arte (Octavio Paz falará em “tradição da ruptura”), isso não impede que os românticos olhem para o passado artístico. Olhar para o passado é, afinal, atitude romântica fundamental, característica da época que se compreende, como observado acima, como o tempo mais recente e que olha para a história não para abstrair valores, mas para preenchê-la de sentimento moderno; para, paradoxalmente, sentir-se a si mesmo no outro, sem, contudo, tornar o outro uma mera projeção de si, tratando, antes, de fazer com que o outro volte a viver para nós, ainda comunique. “O romantismo não está”, esclarece Baudelaire, “nem na escolha dos temas nem na verdade exata, mas na maneira de sentir” (2003, p. 675). É nesse sentido que Keats respirará a cultura clássica — sem limitá-la, uma vez que procurará senti-la sem abrir mão da complexa sensibilidade romântica, daí nela descobrir o campo de experiências que o neoclassicismo ignorara, justamente o que havia de primitivo e intratável naquela cultura, cuja inteligência abstrata de que fala Pessoa o inglês não rejeitava, mas englobava.

É o que encontramos, por exemplo, em “Ode on a Grecian Urn” (“Ode a uma urna grega”), na revoada de questionamentos que se faz o sujeito lírico ao rodear a urna grega, contemplando as ilustrações de uma perseguição:

What men or gods are these? What maidens loath?  
 What mad pursuit? What struggle to escape?  
 What pipes and timbrels? What wild ecstasy?<sup>14</sup> (KEATS, 1991, p.36)

Na urna grega keatsiana, sobrevivendo através dos séculos, encontramos o “êxtase selvagem”, que o neoclassicismo deixava de lado, integrado à manifestação da

---

<sup>14</sup> “Que homens ou deuses são estes? Que avessas donzelas? / Que insana caçada e que esforço para escapar? / Que flautas e tamborins? Que êxtase selvagem?”

inteligência artística grega, em um processo poético intuitivo que antecipa a teoria de Nietzsche sobre a relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia ática.

Se Pessoa rejeita a estética neoclássica, sua avaliação do movimento romântico está, não obstante, longe de ser completamente positiva. Em “Sobre o Romantismo”, o poeta dissecou o modo como o movimento contrapôs-se ao neoclassicismo da seguinte forma:

À estreiteza e segura dos processos clássicos substituiu o uso da imaginação liberta, quanto possível, de outras leis que não as suas próprias. À mesquinhez especulativa da arte clássica, onde a inteligência aparece apenas como elemento formativo, e nunca como elemento substancial, substituiu a literatura feita com ideias. À clássica subordinação da emoção à inteligência, substituiu, invertendo-a, a subordinação da inteligência à emoção, e do geral ao particular. (PESSOA, 2005, p. 283).

Pessoa entende que os dois primeiros gestos de contraposição representaram, de fato, uma inovação, com o cuidado de sugerir que, nessa atitude, reeditam o helenismo, seguindo o que o Renascimento já havia conquistado. Seu único aspecto completamente original seria a subordinação da inteligência à emoção, que considera “puramente mórbido”. O poeta, porém, não despacha o romantismo como despido completamente de teor intelectual, o que seria incorrer em erro crasso. Em outro texto, numa ambígua avaliação da relação da criação poética romântica com o intelecto, Pessoa escreve:

O que nossa época sente é um desejo de inteligência. O que a desgosta no romantismo é a escassez de elementos intelectuais, quer diretamente pela escassez, quer pela subordinação deles aos elementos emotivos. O único elemento intelectual notável no romantismo é o da especulação, da reflexão, aparecido naturalmente pela ruína progressiva da influência religiosa. Nisto o romantismo é forte, porque está na grande tradição civilizacional européia, que é a tradição helênica, do individualismo racionalista. (PESSOA, 2005, p. 283).

A obra de Wordsworth, que inaugura o movimento romântico em Inglaterra, é exemplar dessa reflexão que aparece com o desaparecimento da influência religiosa de que fala Pessoa. Se Homero tinha atrás de si a mitologia grega; se Dante tinha o sistema filosófico-religioso de Santo Tomás de Aquino e Shakespeare, inserido num período (maneirista, segundo Hauser) de profunda crise espiritual na Europa, tinha ainda atrás de si toda uma sustentação humanista (com uma abordagem da tradição clássica que, ao contrário do posterior neoclassicismo, abrangia tanto o sublime como o grotesco, que transparecem numa peça como *Rei Lear*), o poeta moderno é aquele que, por sua vez,

não possui tradição que o ampare; está desenraizado e deslocado, a ponto de, em alguns casos, construir uma mitologia própria que informe sua poética. O poeta mais exemplar, nesse sentido, parece ser Blake, que, estilizando a colossal empreitada judaico-cristã do *Paraíso perdido*, de Milton, constrói uma nova e exótica mitologia (lamentada por Eliot, que jamais abandona a perspectiva cristã, e saudada por Yeats, outro criador de uma mitologia profundamente individual).

É Wordsworth, entretanto, quem primeiro encarna por excelência esse dilema do poeta moderno destituído de mitos que precisa encontrar no mundo uma fonte de significado que sacie a necessidade humana por um sentido. É este, em última análise, o tema de sua obra.<sup>15</sup> Toda a produção de Wordsworth, desde “Tintern Abbey” até o “Prelude”, configura um longo esforço do poeta para resolver contradições eternas da experiência humana, mas agora dentro de um contexto completamente novo, informado pela Revolução Francesa, que alterara drasticamente todo o modo mental da Europa. Para isso, o poeta conta apenas com a própria mente e seu próprio poder imaginativo.

Para expor de modo mais contundente o lastro dessa transformação, basta pensarmos no oposto imediato, Homero, e em como seus poemas eram para os gregos a base da própria educação, como explica o crítico alemão Ernst Curtius, no seu monumental *Literatura européia e idade média latina*. Curtius, ao traçar a tradição que informa a literatura européia, através do estudo dos *topoi*, ressalta uma continuidade que parte da literatura clássica, atravessa toda a Idade Média e alcança a Idade Moderna. O filólogo, porém, ressalta que tal continuidade só pode ser verificada até Goethe. Com a instauração das reflexões e da autoconsciência da modernidade, há uma ruptura. Nesse ponto, encontramos Wordsworth. Sem um conjunto de valores, o que o autoriza enquanto poeta? A partir desse momento, a arte transforma-se em reflexão sobre a arte, implícita nos movimentos emocionais do poema romântico. Com Wordsworth, nos acercamos dos pensadores de Iena, sobre os quais Habermas explica:

Friedrich Schlegel e Friedrich Schiller, em seus trabalhos *Estudos de filosofia grega* (1797) e *Poesia Ingênua e Sentimental* (1796), atualizaram a questão da *querelle* francesa, destacaram a peculiaridade da poesia moderna e tomaram posição no dilema que se produzia quando era necessário conciliar o modelo da arte antiga, reconhecido pelos classicistas, com a superioridade da modernidade. Ambos

---

<sup>15</sup> Esta questão é discutida de modo brilhante, à luz da poesia modernista de Wallace Stevens, por BECKETT. *Wallace Stevens*.

descrevem de modo semelhante a diferença de estilo como uma oposição entre o objetivo e o interessante, a cultura natural e a artística, o ingênuo e o sentimental. Contrapõem à imitação da natureza dos clássicos, a arte moderna como um ato de liberdade e de reflexão. (...) Para o poeta reflexivo da modernidade, a perfeição da poesia ingênua tornou-se, de fato, inatingível; em vez disso, porém, a arte moderna aspira ao ideal de uma unidade mediada com a natureza, e isto é ‘infinitamente preferível’ à meta que a arte antiga atingiu com a beleza da natureza imitada. (HABERMAS, 2002)

Por conseguinte, a arte clássica, mesmo com a sua vitória estética, ao cristalizar-se em modelo, não apresenta o potencial de abordagem do absoluto da arte romântica. Habermas, citando Hegel, conclui:

‘A forma artística clássica atingiu com efeito o ponto mais alto a que a sensibilização da arte é capaz de conduzir’, falta, contudo, à sua ingenuidade a reflexão sobre a limitação da esfera artística enquanto tal, visivelmente saliente na tendência romântica à dissolução. (HABERMAS, 2002)

É essa “reflexão sobre a limitação da esfera artística enquanto tal” que transparece já na obra de Wordsworth e que informará toda a poesia moderna. Para Pessoa, todavia, embora a reflexão os conecte ao racionalismo individualista, os românticos falharam ao confiar excessivamente no substrato emocional, perdendo o sentido de construção e de coordenação fundamental nas teorias clássicas.<sup>16</sup>

Toda arte, para Pessoa, é o resultado de uma colaboração entre sentimento e pensamento tanto no sentido de que a razão opera sobre elementos fornecidos pelo sentimento, quanto no sentido de que o próprio sentimento sobre o qual trabalha a razão já possui dentro dele pensamento imiscuído. É a partir dessa premissa que Pessoa procede a uma avaliação das escolas literárias, considerando como sentimento e pensamento se relacionam na obra de arte:

Ora, o pensamento pode colaborar com o sentimento de três modos. Pode ser a base desse sentimento; pode interpretar esse sentimento; e pode misturar-se diretamente com esse sentimento, de modo a intensificá-lo pela complexidade. A primeira maneira de sentimento é a da arte clássica; a segunda a dos românticos; a terceira a que é

---

<sup>16</sup> Convém ressaltar, contudo, que o poeta escreve do ponto de vista de um período que se coloca contra as figurações decadentes do movimento romântico. Nas obras que se enquadram no Alto Romantismo, é bastante impreciso falar sobre precariedade de construção e de coordenação. A leitura das famosas odes de Keats ou do poema inacabado de Shelley, escrito na terza rima de Dante, “The triumph of life”, dão provas contundentes do contrário. Pessoa tem plena consciência disso, tanto que, no seu modo de compreensão do classicismo-helenismo, avalia “a grande Ode” de Wordsworth como um produto de um verdadeiro artista clássico.



peculiar àqueles artistas que têm sido descritos como decadentes. (PESSOA, 2005, p. 294).

Dito isso, o poeta trata de afirmar que a colaboração romântica entre pensamento e sentimento é que é verdadeiramente decadente, porque tem como ponto de partida não o pensamento, como na arte clássica, nem o sentimento interpenetrado de pensamento, como na arte decadente, justamente a arte moderna pós-romântica (Pessoa refere-se, por exemplo, a Dante Gabriel Rossetti e a Paul Verlaine, poetas associados, respectivamente, ao pré-rafaelismo e ao simbolismo, mas que transcendem os parâmetros de escola), mas o sentimento. Para Pessoa, “toda grande arte é clássica, mesmo liricamente; pois nenhuma arte é grande se não nos toca o pensamento em todos os pontos, tanto pelo sentimento, como pela razão.” (2005, p. 295).

Mediante essa leitura da tradição literária, o poeta compreende seu momento histórico como destinado a promover uma síntese entre as transformações inevitáveis da arte que o romantismo representou — a imaginação liberta de cânones pré-estabelecidos e a condição autorreflexiva do sujeito moderno e da obra — e sua concepção de toda grande arte como clássica, isto é, tendo por base o pensamento. Era uma ideia sobre a criação que, com efeito, fazia parte da atmosfera intelectual modernista, para além da poesia, abarcando também a prosa e as artes plásticas.

Em *Morte em Veneza*, novela de 1912, Thomas Mann escreve: “A felicidade do literato é o pensamento que é todo sentimento; é o sentimento que consegue tornar-se todo pensamento” (MANN, 1979, p.136). Era, então, o momento de devolver à poesia o seu caráter impessoal, que se degradara, no baixo romantismo, como se disse, em sentimentalismo convencional, em um desejo não-reflexivo de expressar-se *sinceramente*.<sup>17</sup>

Pessoa, então, expressamente reforça que o problema estético do século era o da “conciliação da Ordem, que é intelectual e impessoal, com as aquisições emotivas e imaginativas dos tempos recentes” (2005, p. 293). Essa é uma preocupação, aliás,

---

<sup>17</sup> Quanto à sinceridade, Pessoa dirá que o poeta superior diz o que efetivamente sente, ao passo que o poeta inferior diz o que julga que deve sentir. A sinceridade, para Pessoa, deve ser intelectual, o que está conectado com o esforço de escapar de expressões herdadas consciente ou inconscientemente. Na ocasião, gostaria de explicitar que me servirei, em todo o texto, de um recurso expressivo de destaque no uso do itálico (se estamos falando de poesia de caráter dramático isso certamente é pertinente). Acredito que a diferença entre os casos previstos pelas normas técnicas (palavras estrangeiras, nomes de obras) e a minha ênfase ficarão bem claros. Quando ocorre ênfase numa citação, aponto, igualmente, se o grifo é meu ou do autor. Aproveito para explicar que a ortografia obedece às novas normas, excetuadas as citações.

anterior ao século XX, comum a todos os poetas pós-românticos, desde Baudelaire, que, nesse espírito, agrega o grotesco e a metrópole à poesia, passando por Rimbaud e sua estadia no Inferno, chegando, afinal, a Ezra Pound, T. S. Eliot e Fernando Pessoa, entre outros. É nesse sentido, por exemplo, que, em 1912, Pound desenvolve sua estética imagista, contrapondo-se à então dominante na América *genteel poetry* (poesia educada, fina, delicada). Bem ao gosto modernista, o imagismo propõe um programa para a poesia (como Pessoa também fará com o sensacionismo) e, entre suas diretrizes, está a ideia de que a imagem é aquilo que apresenta um complexo intelectual e emocional em um instante do tempo: pensamento e sentimento, portanto, interpenetrados. A poesia imagista, com sua ojeriza ao abstrato e à linguagem poética adornada de adjetivos, contrária à expressão de sentimentos vagos que contaminava toda a *genteel poetry*, conduzirá a uma poética impessoal, influenciada pelos *haikais* japoneses. O poema mais célebre que encapsula as ideias imagistas é de Pound, constando de apenas dois versos, “In a station of the metro”:

The apparition of these faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough.<sup>18</sup>

É por essa trilha que a poética modernista mais se afastará, em construção, de toda a poesia romântica e neoclássica: nada resta nesses versos da discursividade excessiva que contaminava tanto o neoclassicismo quanto o romantismo, que, para a sensibilidade moderna, soava como palavrório obsoleto; nem há mais pistas daquela inflamação do eu-lírico que caracterizava parte da poética romântica. A poesia aqui é impessoal, buscando não discursar sobre coisas, mas antes *apresentá-las*, sem consistir tampouco em descrição. Pound diz, por exemplo, que, quando Shakespeare, em *Hamlet*, escreve “Dawn in russet mantle clad” (a madrugada vestida em manto marrom-dourado), não descreve algo que um pintor poderia descrever, antes cria uma imagem que, em vez de descrever, apresenta.

Se, pois, havia um problema comum para a poesia — libertar-se da estagnação criativa da poética romântica —, as soluções foram, naturalmente, as mais variadas. Em Pessoa e, como veremos adiante, em Eliot, a impessoalidade seguirá caminho bastante distinto do imagismo minimalista de Ezra Pound e Amy Lowell. Pessoa frisara que uma das conquistas românticas fora o impulso reflexivo,

---

<sup>18</sup> “A aparição dessas faces na turba: / Pétalas num galho negro e úmido.”

especulativo. Na estética imagista, preocupada com a concretude das imagens, avessa ao prolongamento da discursividade, não há espaço para a especulação e reflexão metafísica que caracterizam tanto a poesia de Wordsworth quanto a de Pessoa e de Eliot. Os dois últimos procurarão efetuar uma síntese que agregue o que no romantismo correspondia ainda à sensibilidade moderna.

#### 1.4 Pessoa e o modo lírico-dramático

A relação modernista com a herança romântica é, em geral, permeada de ambivalências, as quais se podem pressentir nos versos musicais da célebre “Hora absurda”, de Pessoa: “Minha idéia de ti é um cadáver que o mar traz à praia... e entanto/ Tu és a tela irreal em que erro em cor à minha arte...” (PESSOA, 1997, p.46).

Esse poema, escrito em agosto de 1913, captura à perfeição as “decisões e revisões”<sup>19</sup> de uma sensibilidade artística prestes a descobrir plenamente seu modo de expressão: o seu movimento é como o movimento ondulatório de um barco que flutua em um porto, prestes a partir. E, quando finalmente partir, seguirá em todas as direções. A metáfora náutica, aliás, abre o poema: “O teu silêncio é uma nau com todas as velas pandas.../ Brandas as brisas brincam nas flâmulas, teu sorriso...” (PESSOA, 1997, p.46).

O jogo sonoro e rítmico das assonâncias e aliterações é bem sugestivo das ondulações desse navio metafórico: a recuperação da tônica de “pandas” logo no início do verso seguinte, em “brandas”, soa imprevista, e fornece uma agilidade na passagem de um verso a outro que simula a agilidade da água do mar se movendo, embora a estrofe e o poema como um todo retenham a harmonia calma de um barco visto a distância no horizonte. Pessoa, aos 25 anos, sabe que “chove ouro baço, mas não no láfora... É em mim, sou a Hora...”.

Significativamente, essa Hora é feita de escombros — da arte e da cultura, remodelados, porque “a verdadeira novidade que permanece”, diz Pessoa, “é a que tomou todos os fios da tradição e os teceu de novo num modelo que a tradição não podia tecer” (PESSOA, 2005, p. 493). É esta também a atitude de Eliot, que, servindo-se da mesma metáfora, considera que “o grande poeta é, sem dúvida, entre outras coisas,

---

<sup>19</sup> “In a minute there is time / for decisions and revisions which a minute will reverse” (Em um minuto há tempo / para decisões e revisões que um minuto reverterá), ELIOT, 2004. *The love song of J. Alfred Prufrock*, p. 50.

alguém que não restabelece meramente uma tradição que foi interrompida, mas alguém que na sua poesia volta a entrelaçar tantos fios soltos da tradição quanto é possível entrelaçar” (1992, p. 88). Para Pessoa e Eliot, são os fios da tradição ocidental que importam para compor a tessitura da poesia moderna. Com essa concepção a respeito de arte e tradição, era impossível para ambos romper completamente com a herança romântica, mesmo na construção formal do texto (por onde o imagismo de Pound ou, mesmo antes, o lance de dados ao acaso de Mallarmé tanto se afastam da poética do Romantismo). Contudo, já não podiam confiar plenamente, como os românticos fortes, na superação do próprio isolamento pela transcendência, já não podiam conceber-se como Shelley concebe Keats em “Adonais”, sua dolorosa elegia para o jovem poeta morto:

He is made one with Nature: there is heard  
His voice in all her music, from the moan  
Of thunder, to the song of night's sweet bird;  
He is a presence to be felt and known  
In darkness and in light, from herb and stone,  
Spreading itself where'er that Power may move  
Which has withdrawn his being to its own;  
Which wields the world with never-wearied love,  
Sustains it from beneath, and kindles it above.<sup>20</sup>

(SHELLEY, 2009, p. 75)

No terceiro capítulo, abordaremos mais longamente a transição de uma poética romântica, ainda comprometida com uma visão aurática do mundo, para uma poética propriamente moderna, que se esforçará, em alguns casos, para *desmistificar* a poesia. O poema moderno é extremamente autoconsciente a respeito da tradição: “não mais uma poesia de leitura”, como a da poética clássica, repleta de erudição greco-latina; é antes “uma leitura incrustada *na* poesia” (grifo do autor). É também autoconsciente a respeito da circunstância: poder-se-ia dizer que é mesmo um poema acossado por neuroses, pela ansiedade de influência de que fala Harold Bloom (2002), reprimindo todos os aspectos que, no poema romântico, vinham à página com naturalidade — a exaltação da natureza, a expressão confiante dos sentimentos, a esperança ou, pelo menos, o desejo de esperança no progresso e na democracia (patente,

---

<sup>20</sup> “Está feito um só com a Natureza: ouve-se / Sua voz na música do mundo — desde a canção / Do doce pássaro noturno ao lamento do trovão; / É presença que se sente e se reconhece / Desde as ervas e pedras, claridade ou escuridão, / Espalhando-se por onde se mova o Poder / Que tragou para dentro de si o seu ser, / Que modela o mundo com amor nunca fatigado — / Sustenta-lhe a base, e do alto lhe faz iluminado.”

embora de modo tortuoso, em Shelley e em Whitman) e, claro, a presença do *eu* como centro do poema, de onde tudo irradia, presença que informava a personalidade da poesia romântica, entrelaçando, em alguns casos, vida e arte. Todos esses aspectos serão ora reprimidos, ora trabalhados ironicamente, ora utilizados para fins dramáticos, desaparecendo qualquer inocência em relação ao gesto da criação, como escreve Eliot em “The hollow men”:

Between the conception  
And the creation  
Between the emotion  
And the response  
Falls the shadow.<sup>21</sup> (2005, p. 180)

Para a poesia moderna, vale o que defende Valéry: “É poeta aquele a quem a dificuldade inerente à sua arte concede ideias, e não é aquele a quem ela retira” (2006, p. 251). Tanto a obra de Pessoa quanto a de Eliot formam-se justamente da dificuldade inerente ao gesto de escrever poesia numa época que, marcada pela mecanização acelerada da vida, era, por um lado, a mais anti-poética das épocas e, por outro, estava saturada de poesia, além da dificuldade do embate com a tradição e seus muitos fios soltos.<sup>22</sup> A obra de ambos os escritores é tributária e expõe essas dificuldades. Eliot, em 1919, nesse sentido, avalia:

Os poetas na nossa civilização, como existe actualmente, têm de ser difíceis. A nossa civilização engloba grande variedade e complexidade, e esta variedade e complexidade, incidindo sobre uma sensibilidade requintada, tem de produzir resultados complexos e vários. O poeta deve tornar-se cada vez mais englobante, mais alusivo, mais indirecto, para forçar, para deslocar se necessário, a linguagem para o significado que lhe quer atribuir. (ELIOT, 1992, p. 88).

Se ser poeta é procurar “com pena e furor por toda a terra, as rochas em que, por obra do acaso, se figura um semblante humano” (VALÉRY, 2006, p. 251), para o poeta nascido nessa civilização de “grande variedade e complexidade”, essa procura

---

<sup>21</sup> “Entre a concepção / E a criação / Entre a emoção / E a reação / Tomba a sombra.” Tradução de Ivan Junqueira.

<sup>22</sup> Cabe comentar aqui que as dificuldades *inerentes* a um fazer artístico não se limitam às dificuldades do processo de organização de seu material nem ao seu entorno. Questões relativas à tradição, à recepção da obra, às expectativas sociais e culturais que essa arte provoca e como se vê obrigada a reagir a essas expectativas, que mudam de época para época, todas essas questões e muitas outras se internalizam à arte. Se são problemas que aparecem exteriormente, logo se tornam inerentes: o fazer artístico passa a ter de levá-los em conta. As dificuldades *inerentes*, portanto, por mais paradoxal que soe, são variáveis.

torna-se mais problemática.<sup>23</sup> Nessa direção, em 1912, nos ensaios para a *A Águia*, Pessoa já caracterizava a nascente “nova poesia portuguesa”, em termos próximos ao de Eliot, como vaga, sutil e complexa.<sup>24</sup> Assim, necessitaria configurar-se, nos casos de Pessoa e Eliot, pelo imperativo de abarcar a complexidade dessa civilização e, simultaneamente, efetuar aquela síntese entre sensibilidade e intelecto.

No caso de Pessoa, essa síntese desejada, cujo percurso a ela conducente temos aqui abordado, chega pela aproximação entre o modo lírico e o dramático. Pessoa divisa sua solução pessoal ao “levar a personalidade do artista ao abstrato, para que contenha em si mesma a disciplina e a ordem” (PESSOA, 2005, p. 493), dramatizando a emoção, em um processo que o poeta apresenta como o “despir a emoção de tudo quanto é acidental e pessoal, tornando-a abstrata — humana” (PESSOA, 2005, p. 493). Por essa via, buscando a conjugação entre a ordem impessoal, que tem por base o pensamento agindo sobre a vida da emoção em toda sua complexidade, sem limitá-la, e as aquisições românticas da reflexão e da imaginação liberta, Pessoa caminha, então, para sua poética da heteronímia, enxergando-se como poeta essencialmente dramático. Para os críticos por vir, em célebre carta datada de 1931, sugere que a essência dramática é a chave para sua obra:

---

<sup>23</sup> Rilke, em carta de 1912, ao explicar as suas “Elegias de Duíno”, testemunha o afastamento das coisas da esfera humana: “Para os pais de nossos pais, uma casa, uma fonte, uma torre desconhecida, até mesmo seu próprio vestido, seu manto, ainda eram infinitamente mais, infinitamente mais familiares; quase cada coisa um vaso, no qual já encontravam o humano e acumulavam ainda mais do humano. Agora chegam da América coisas vazias e indiferentes, aparências de coisas, simulacros de vida...”. Nesse contexto, encontrar a “face humana” nas rochas torna-se tarefa muito mais complexa, à qual a poesia não pode esquivar-se. O mundo, os objetos ao redor dos homens, tornando-se cada vez mais, seguindo a sugestão de Rilke, simulacros, tornam difícil o diálogo da poesia com a memória, os vincos do tempo e do lugar, da qual a poesia se alimenta. A linguagem, então, precisa ser “deslocada”, como diz Eliot, rearranjada para alcançar significação, para comunicar. Sobre a relação entre poesia e significado, discutiremos mais adiante, no segundo capítulo.

<sup>24</sup> Quanto à vaguidão, o poeta tem, no entanto, o cuidado de explicar que “ideação vaga não implica necessariamente ideação confusa (...). Implica simplesmente uma ideação que tem o que é vago e indefinido por constante objeto ou assunto, ainda que nitidamente o exprima ou definidamente o trate”. (PESSOA, 2005, p. 382). Nesse ponto, ao aceitar o vago, mas através de uma abordagem objetiva, Pessoa aproxima-se do imagismo de Pound. Nesses artigos de 1912, aliás, Pessoa aproxima-se ainda mais das ideias do movimento anglo-americano ao defender o que chama de poesia objetiva, explicando que uma de suas características é a nitidez, que se revelaria na forma epigramática, caracterizada pela frase “sintética, vidente, concisa”. Sintética, vidente e concisa é como se desejava a poesia imagista. Um dos conselhos de Pound para poetas aspirantes ao imagismo era efetivamente justeza e concisão: não usar palavras supérfluas ou adjetivos que não revelem algo. É bastante indicativo das diferenças entre Pessoa e Pound (e também entre Eliot e Pound) que, buscando o mesmo ponto — uma poesia objetiva, sintética, concisa —, Pessoa volte-se para a tradição ocidental (o epigrama que floresceu na França, no século XVII), ao passo que Pound vá recuperar em uma outra tradição o seu modelo epigramático (os haicais da poesia japonesa).

Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto-me despegando-me de mim; que como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir. (PESSOA, 2005, p. 66).

Sabe-se que, desde a infância, Pessoa apresentava a tendência a criar companhias imaginárias. Dos muitos poetas que inventou em sua juventude, destaca-se, por exemplo, Alexander Search, que produzia em inglês. Chegou a escrever cartas para especialistas e a conversar com familiares acerca do fenômeno de mediunidade. É impossível, entretanto, determinar até que ponto o fenômeno se trata de uma circunstância psicológica ou de uma atitude literária. É mesmo impossível confiar nas pistas sobre o assunto do próprio Pessoa, que, ao escrever, estava sempre atento à compreensão futura de sua obra, nem sempre disposto a lançar luz sobre ela, antes interessado em transformá-la em enigma paradoxal. O depoimento citado acima, por exemplo, é cercado de ambivalência. Todo o processo da despersonalização da emoção é descrito por Pessoa como automático, e o fato de que, desde muito cedo, invente poetas, parece corroborar a naturalidade do processo na psicologia do poeta, quase como se fosse ele incapaz de qualquer emoção que se lhe apegasse ao espírito. Por outro lado, e este é o que pesa mais para este trabalho, o percurso do pensamento crítico do poeta aponta claramente para uma deliberação de ordem artística.

Como espero conseguir mostrar, o processo de dramatização da emoção, que resulta no fenômeno da heteronímia, nasce de dentro do pensamento de Pessoa, da síntese que divisava a partir da leitura da tradição. “O verdadeiro artista clássico”, reflete, “pensa primeiro seu poema, e depois sente sobre a base desse pensamento” (2005, p. 294). É preciso não esquecer, contudo, o que diz Pessoa sobre quanto da inteligência de um poema dá-se na formulação da expressão. O pensamento é a base, mas o ato poético depende daquela dificuldade inerente a ele de que fala Valéry, dificuldade que move o verdadeiro o poeta em vez de limitá-lo, de modo que é no gesto de criação, na própria formulação da expressão que parte essencial da inteligência se dá, porque é justamente nesse momento que se enfrenta na prática aquela dificuldade da qual surgem as soluções. Não por acaso a prática poética de um poeta costuma configurar-se como crítica reflexiva das próprias teorias do poeta e, não raro, como testemunha do fracasso dessas teorias.

O pensamento, porém, está, de fato, no cerne da poética de Pessoa. É este, afinal, o seu modo de criação. O que resta da noção comum acerca do poeta lírico, confessional, herdado da popularização do Romantismo, é sua grande capacidade de sentir. A base, contudo, já não é a emoção em si, mas o pensamento: o poeta escreve visionando uma ideia, aproximando-se e afastando-se dela, procurando realizá-la e, ao mesmo tempo, testemunhando sua impossibilidade, tornando-a complexa e multifacetada, inspirado tanto pelo pensamento quanto pela emoção que o pensamento desperta, pois “nenhuma arte é grande se não nos toca o pensamento em todos os pontos, tanto pelo sentimento quanto pela razão” (PESSOA, 2005, p. 295): é o caso de Caeiro, o poeta dos campos, pastor de pensamentos que são sensações. Como a inteligência também se dá na expressão, esse pensamento desdobra-se por caminhos inesperados, o que é próprio da criação artística.

Nesse pensar o poema e sentir dentro de uma ideia, Pessoa aproxima-se da impessoalidade dos processos artísticos clássicos. Mas a capacidade de sentir e, mais ainda, sua consciência reflexiva acerca desses sentimentos, é tão fundamental quanto no Romantismo. Quando Pessoa propõe-se, por exemplo, inventar um poeta capturado pela sensação da metrópole, da vida moderna agitada, pensa-o dramaticamente, predispõe nuances, avalia sutilezas, concebe desdobramentos eufóricos e neuróticos.<sup>25</sup> Parece-lhe impossível expressar-se diretamente, na primeira pessoa. Cria, portanto, “um tipo universal”, através do qual poderá se aproximar de todo o material intratável que a vida na cidade lhe oferece.

É, afinal, em Álvaro de Campos que aquela metrópole “de grande variedade e complexidade” adentrará a poesia de Pessoa: podemos ler os poemas atribuídos a Campos como façanha indicativa da capacidade de Pessoa de sentir o presente, de abarcá-lo sem simplificá-lo. Nele Pessoa adentra um modo mental da cidade que é, a um só tempo, coletivo e individual: coletivo, porque sintoma da época, cuja beleza, como diz no quarto verso da “Ode Triunfal”, é “totalmente desconhecida dos antigos”, recortando o “tempo mais recente” em relação a todo o passado, um mundo cuja organização político-social sobrepõe-se sobre todos os cidadãos, que a vivenciam em diferentes graus de autoconsciência; e é individual, porque é filtrado por uma *persona* moderna que possui, inclusive, as especificidades de um ofício oficial e de um ofício

---

<sup>25</sup> O poema “Tabacaria”, de Campos, nasce a princípio de um fragmento em prosa de Pessoa, em que o poeta rascunha as ideias essenciais.



marginal: é engenheiro e é poeta. Nesse sentido, não flagramos o imaginado Álvaro de Campos em meio a um monólogo em voz alta, pois não se trata aqui de um personagem que encarna todo e qualquer cidadão da cidade: é um poeta que deixa claro que tem febre e que *escreve*. Através de Álvaro, Pessoa cria o seu poeta simultaneamente marginal e dândi, na tradição de Baudelaire, o poeta sem lugar na cidade, que perambula de um lado a outro, que anda em comboios e vê com fascinação a “gente ordinária e suja”, “para quem nenhuma religião foi feita” e a “fauna maravilhosa do fundo do mar da vida” (PESSOA, 1997, p.142), que é outro subproduto próprio desse tempo mais recente. O modo como Pessoa se lança a essa proeza, todavia, já traz em si a ordem impessoal, porque parte do pensamento, da reflexão deliberada de voltar-se, dramaticamente, para a vida da sensação da cidade moderna.

Por oportuna, nos permitimos uma digressão que não se afasta, contrariamente ao que pode parecer, desse “sentir a urbe”. É que a dialética entre o individual e o coletivo sugerida acima está no centro da impessoalidade de Pessoa, para quem o poeta “exprime, das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens. Falando paradoxalmente, exprime apenas aquelas suas emoções que são dos outros” (PESSOA, 2005, p.219). Quando Pessoa escreve através de Campos “à dolorosa luz das lâmpadas elétricas”, não é necessária uma explicação quanto ao que o poeta pretende dizer com uma luz elétrica dolorosa. Todo cidadão conhece a experiência de estar sob uma lâmpada, em momentos de exaustão, presentindo a luz amarela agindo sobre si, como uma força opressora. Talvez sequer tivesse se apercebido de que sentia isso, mas, ao ler o poema, o reconhece. A função de um poeta, afinal, é também nos ensinar a falar, nos ajudar a nos dizer para nós mesmos. Por outras vezes, a imagem pode ser mais audaciosa, como no verso de abertura de “The love song of J. Alfred Prufrock”, de Eliot: “When the evening is spread out against the Sky / Like a patient etherized upon a table” (2005, p.48).<sup>26</sup>

A imagem do entardecer como um paciente anestesiado, de início, dá clara amostra da modernização da poesia de língua inglesa que Eliot efetuou. Tal símile dificilmente ocorreria a Tennyson ou a Browning, mas vem mais natural a um poeta de 23 anos (Eliot escreve-o em 1911), leitor assíduo de Baudelaire e Laforgue. E, no entanto, mesmo nascendo de uma sensibilidade tão particular, a imagem alcança

---

<sup>26</sup> “Quando a tarde estende-se no céu / Como um paciente anestesiado sobre a mesa”.

universalidade. Lemos o verso, e ele nos apresenta algo: age sobre nossas experiências de mundo e de linguagem, organiza-as, conecta-as para que intelectualizemos a sensação que a imagem nos provoca, invade o campo semântico-cultural da tarde caída, da contemplação, da sensação etérea, do esvaecimento — o grotesco interrompe o sublime, mas, consubstanciados, inauguram uma nova percepção de um evento: algo se apresenta, algo exclusivamente poético, que, como dizia Pound, nenhum pintor pode descrever. Os formalistas russos falavam acerca da desautomatização da sensibilidade a propósito da experiência artística. É isso, e é mais: traz à tona o que em nós era sensação disforme, e lhe dá expressão. Não se trata apenas de uma experiência estética, mas cognitiva, necessidade vital do ser humano, ainda mais vital numa organização social em que se vive constantemente exposto a influências sensoriais simultâneas e complexas acumulando-se na mente a um nível inconsciente. Emil Cioran, em um de seus primeiros livros, percebe o que está em jogo:

Há experiências e obsessões com as quais não se pode viver. A salvação está em confessá-las. A aterrorizante experiência da morte, quando preservada na consciência, torna-se ruínosa. Se você fala sobre a morte, você salva parte do seu ser. Mas, ao mesmo tempo, algo do seu ser real morre, pois significados objetivados perdem a atualidade que eles possuem na consciência. (CIORAN, 1992, p. 4)

A experiência artística envolve, assim, sobrevivência e morte, ao mesmo tempo: algo que em nós pulsava inexpresso encontra forma, é objetivado, e conseguimos então lidar com ele e convocá-lo para que se apresente, porque agora possui um nome. Porém, o gesto artístico traz inerente em si a consciência de que não corresponde àquele “ser real”, e a arte está justamente no esforço vão para capturá-lo. Há um conflito inerente aos próprios meios artísticos — entre o dito e o não-dito — que é a contraparte do conflito que há em nós mesmos — entre o que expressamos e o que sentimos. A linguagem não só nos possibilita conhecer o mundo, mas nos afasta dele, por abstrá-lo. “A arte, portanto, tendo sempre por base uma abstração da realidade, tenta reaver a realidade idealizando”, escreve Pessoa (2005, p.230), e por idealização, neste caso, não se pode compreender algo como qualquer visão romantizada da realidade, mas antes todos os meios de que um poema dispõe para conjugar realidade e irrealidade, o que em nossa mente refere-se ao mundo e o que é pura abertura e possibilidade, as mãos e o gesto do quarto soneto de “Passos da Cruz”: “Ó tocadora de harpa, se eu beijasse / Teu gesto, sem beijar as tuas mãos!” (PESSOA, 1997, P.56). É por esse beijo impossível toda a invenção investida na arte.

O processo de Pessoa, retomando o que mencionávamos há algumas páginas, é marcado pela impessoalidade que se investe no próprio ato da criação. A tradição e, principalmente, a herança romântica são essenciais para o projeto da obra de Pessoa, porque sua poesia heteronímica, mais do que dramática, é essencialmente *metaliterária*: é uma crítica irônica do próprio conceito de poeta lírico — uma desconstrução por via da ficção dessa concepção de poeta. Assemelha-se, em certo sentido, ao que efetuou Cervantes, em relação às novelas de cavalaria, com o seu *Dom Quixote*: desmistificou uma forma literária específica, que se rebaixara à caricatura e à paródia. Mas ser metaliterária não significa que se trate apenas de um jogo criativo, como a metaliteratura por vezes veio a ser compreendida, mais recentemente, na produção que se pretende pós-moderna. O próprio poeta, por carta, insiste na seriedade dessa parte de sua obra com os seguintes termos:

Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque sentida (...) O que eu chamo de literatura insincera não é análogo à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis, ou do Álvaro de Campos (...) Isso é sentido na *pessoa de outro*; é escrito *dramaticamente*, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele. Chamo insinceras às coisas feitas para fazer pasmar, e às coisas, também (...) que não contêm uma fundamental idéia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da vida. (PESSOA, 2005, p. 55)

Em inícios do século XX, o que afeta a sensibilidade de Pessoa é a pluralidade de ideias metafísicas. Sua postura diante dessa pluralidade é bastante distinta da de Jorge Luis Borges, por exemplo, que passeia eruditamente por sistemas filosóficos como quem passeia entre estranhas relíquias da civilização. Pessoa, na impossibilidade de comprometer-se com uma perspectiva fixa de apreensão da realidade ou pelo menos seguir uma direção privilegiada para a apreensão da realidade, lança-se à tarefa de *sentir tudo de todas as maneiras*, no rastro de Keats<sup>27</sup> e de Rimbaud<sup>28</sup>: “Um

---

<sup>27</sup> Um curiosíssimo trecho de correspondência dá ideia precisa de quão próximos o poeta romântico e o modernista estavam um do outro: “Parece mesquinho confessar, mas é fato que nenhuma das palavras que pronuncio pode ser aceita e acreditada como uma opinião nascida da minha própria natureza. Como poderia ser assim se não tenho natureza? Quando me encontro num salão com as outras pessoas, e se não estou meditando as criações do meu cérebro, ocorre que não sou eu mesmo quem se abriga no meu ser, é a identidade de todos que se encontram no salão que começa a pressionar sobre mim, (de maneira que) em pouco tempo fico aniquilado; e não apenas entre homens, o mesmo me aconteceria num quarto de crianças”. . Keats passa, assim, pela experiência da despersonalização que é tão marcada em Pessoa. Pode-se mesmo dizer que, mais do que pela poesia, Pessoa foi influenciado por algumas cartas de Keats. Em termos de leitura da tradição literária, pode-se pensar a heteronímia de Pessoa como uma conjugação

homem pode percorrer todos os sistemas religiosos do mundo em um dia, com perfeita sinceridade e trágica experiência de alma”, desfere Pessoa (2005, p. 446), e a ideia de trágica experiência de alma não é gratuita.

Diante disso, a estratégia metaliterária, na obra de Pessoa, revela-se como o modo mais contundente de expressar a complexidade da consciência do sujeito moderno, que, pela cética autorreflexividade, descobre o vazio:

Havendo-me acostumado a não ter crenças nem opiniões, no receio de que meu sentimento estético pudesse ser enfraquecido, em breve passei a não ter personalidade nenhuma, exceto uma personalidade expressiva, passei a ser uma mera máquina capaz de exprimir estados de espírito tão intensos que se transformaram em personalidades. (PESSOA, 2005, p. 446).

É preciso desconfiar, contudo, da ideia de uma mera máquina de expressão, e compreender tais colocações como parte da ficcionalização que o poeta operou sobre sua arte e mesmo sobre sua vida. Esta, aliás, é uma das ironias paradoxais de Pessoa: o poeta que desmistifica a poesia pessoalista do baixo romantismo rompe continuamente com a separação entre arte e vida, conectando ambas ao construir para a posteridade a imagem de um poeta que está ininterruptamente vivenciando as experiências da vida através do mesmo processo pelo qual vivencia a criação literária. A este paradoxo, soma-se outro: conecta arte e vida, mas não para que a arte desapareça na vida, mas para que a vida desapareça na arte, de modo que apenas traz aquela à baila para que esta se

entre o “conter multitudes” de Whitman, com a fórmula de poeta como ser vazio de Keats, conectados ainda aos monólogos dramáticos de Browning.

<sup>28</sup> O desregramento de todos os sentidos que, em Rimbaud, se expressa numa poética fundada no jogo livre de imagens, é a representação literária de uma mente moderna extremamente sensível à linguagem e à incapacidade da linguagem de nos ligar ao mundo exterior em uma época esvaziada de valor transcendente. Houvera Deus para Dante, a Palavra no centro de todo discurso humano, que tudo ordenava, possibilitando uma orquestração apolínea da mente, orquestração essa ainda possível mesmo para os românticos, cuja viva crença na comunhão do homem com o Todo lhes estruturava a experiência. À época de Rimbaud, essa grande visão romântica já fora completamente descartada: resta-lhe a experiência dionisíaca — não a original, descrita por Nietzsche, conectada ao corpo e ao primitivo, impossível para a mente cética moderna, mas a experiência dionisíaca no âmbito do pensamento e da criação poética de uma consciência que busca desfazer-se no redemoinho das livres associações. O poeta quer, assim, tornar-se *voyant*, visionário, não no sentido de enxergar o futuro, mas no de enxergar as possibilidades infinitas da percepção do presente, que se deseja apreender por esse impulso de desestruturação da consciência e do *eu*. Em outras palavras: não há capitão no barco bêbado. Contudo, na medida em que esse desregramento é *raisonné*, ou seja, deliberado, há, durante toda essa viagem experimental pelas águas do *Inconnu* de que falou Baudelaire, uma contraparte lúcida, a contemplar a própria impossibilidade desse desregramento, que é sempre presa de uma interrupção que restaura a consciência para si mesma. Há, assim, no desregramento debilitado de Rimbaud o movimento de um processo psíquico muito próximo da heteronímia, pela qual Pessoa outra-se, mas, no próprio ato de outrar-se, decreta a ficcionalidade, logo, a impossibilidade e o caráter lúdico-filosófico da voz lírica que nasce.

sobressaia. Vê-se que, continuamente, Pessoa joga com a caricatura de poeta lírico que a degradação do Romantismo lhe deixara de herança.

### 1.5 Lírica e a interrupção poética

Há ainda algo mais sutil por trás do projeto metaliterário de Fernando Pessoa, que é preciso frisar. Em *Atlantic poets*, obra que procura ler Pessoa pelos olhos da tradição anglo-americana, Irene Ramalho Santos propõe uma chave de leitura para a poesia moderna, através do conceito de interrupção poética, conceito que elabora a partir de um fragmento de Pessoa sobre a construção de “Kubla Khan”, o poema “inacabado” de Coleridge. Para a autora, o poema moderno se organiza por uma tensão entre a visão poética e o político, compreendendo político como “a estrutura naturalizada da sociedade ocidental tal como ela molda e condiciona a vida das pessoas” (SANTOS, 2003, p. 222). A interrupção poética caracteriza-se pelo adentrar dos fatos políticos da vida no poema, que interrompem a visão poética,<sup>29</sup> mas que, ao interrompê-la, instauram o poema em sua materialidade, sendo todo poema, nesse sentido, um fragmento, que é a intuição primordial que Pessoa extrai de sua reflexão sobre o poema de Coleridge. Essa tensão entre o político e o poético seria da própria natureza da poesia. A autora chama atenção, assim, para a capacidade da linguagem poética de mover-se impondo-se interrupções autorreflexivas, uma vez que “nenhum poema merece esse título se não inclui ansiedade acerca dos buracos entre o dizer, o dito e o não-dito” (SANTOS, 2003, p. 230). Retoma, embora não o cite, Valéry, que escreveu que “o homem possui apenas um modo de dar unidade a uma obra: interrompê-la e retornar a ela” (2006, p. 251). Retoma também Eduardo Lourenço, com quem Ramalho mantém diálogo constante e, que, em seu clássico *Fernando Pessoa revisitado*, assim concebe a figura do poeta:

(...) é aquele que escolheu ter um ser através de sua linguagem. Isso pressupõe que a Linguagem possa dizer o ser. Por essência a poesia nunca duvidou disso, ou duvidou afirmando-se através dessa dúvida. (1973, p. 18).

---

<sup>29</sup> No romantismo, visão poética aponta para a visão da totalidade sugerida pelo fragmento. Na poética pós-romântica, a visão poética relacionar-se-á àquilo que Hugo Friedrich chama de *idealidade vazia*. Trataremos disso no terceiro capítulo.

A dúvida, que Lourenço destaca, é o que está na raiz da interrupção de que fala Irene Ramalho. O duvidar afirmando-se é justamente o mecanismo dessa interrupção criadora, em que a visão poética, ou visão do ser fora do político, só se afirma, só se instaura, materialmente, no poema, pela dúvida.<sup>30</sup> Mesmo no Romantismo, o último momento da cultura ocidental em que se busca observar a Natureza dotando-a de uma aura, como discutiremos no terceiro capítulo, essa dúvida é motivo impulsionador do poema. Encontramos belo exemplo na obra de Wordsworth, em sua “Ode: intimations of immortality from recollections of early childhood” (Ode: intimações de imortalidade a partir de lembranças da primeira infância), o poema romântico por excelência, contra o qual se debaterão Shelley e Keats, e, para Pessoa, exemplo de obra clássica, no sentido de que é, a princípio, pensada, tendo sempre por base esse pensamento.<sup>31</sup> Convém citar um trecho, para observarmos na prática a ideia de que se está tratando aqui:

Ye blessed Creatures, I have heard the call  
 Ye to each other make; I see  
 The heavens laugh with you in your jubilee;  
 My heart is at your festival,  
 My head hath its coronal,  
 The fullness of your bliss, I feel — I feel it all.  
 Oh evil day! If I were sullen  
 While the Earth herself is adorning,  
 This sweet May-morning,  
 And the Children are pulling,  
 On every side,  
 In a thousand valleys far and wide,  
 Fresh flowers; while the sun shines warm,  
 And the Babe leaps up on his mother's arm: —  
 I hear, I hear, with joy I hear!  
 — But there's a Tree, of many one,  
 A single Field which I have looked upon,  
 Both of them speak of something that is gone:  
 The Pansy at my feet  
 Doth the same tale repeat:  
 Whither is fled the visionary gleam?  
 Where is it now, the glory and the dream?<sup>32</sup> (WORDSWORTH, 2008, p.201)

---

<sup>30</sup> Na poesia brasileira, exemplo desse movimento de expansão da visão poética seguido de interrupção e retorno ao político encontramos no nunca suficientemente saudado poema de Carlos Drummond de Andrade “A Máquina do Mundo”.

<sup>31</sup> Soa paradoxal que o poema romântico por excelência seja considerado obra clássica por Pessoa, mas é preciso ter em mente a ideia do poeta acerca do classicismo helênico, da qual tratei há pouco.

<sup>32</sup> “Abençoadas criaturas, eu ouvi o chamado / Que fazeis umas às outras; vejo / Os céus a sorrir convosco em júbilo; / Meu coração está em tua festa, / Minha cabeça tem tua coroa, / A completude de tua alegria:

Embora a autora não lide diretamente com o poema citado de Wordsworth, ele é bastante exemplar desse movimento de pausa e continuidade, movimento e interrupção, poesia e política que caracteriza, na sua concepção, o poema moderno. Ao sentimento do mundo natural adornado de beleza em um conjunto harmonioso (“os céus a sorrir convosco em júbilo”), que é característico da visão poética romântica, e à percepção do poeta disso (“a completude de tua alegria: eu sinto tudo”), segue a consciência reflexiva mais aguda da separação (“Ó dia maldito! Estar eu entristecido enquanto a Terra se adorna”). A interrupção, aqui, dá-se em mais de um nível: a benção das “blessed creatures” é substituída pela maldição do “evil day”; o tom laudatório desaparece, emergindo o lamentoso; o poeta continuará a enumerar imagens da natureza, contudo, em vez do sentimento de posse anterior, se sobressai o de perda (“...falam de algo que se foi”). Mais importante ainda, o poeta compreende a si mesmo como o elemento de interrupção: ele é o vazio de onde nasce a ansiedade entre o dizer, o dito e o não-dito. No mundo natural, flui a comunicação: as abençoadas criaturas se comunicam, chamam “umas às outras”<sup>33</sup>, mas não a ele, porque é ele quem está separado da cintilância visionária — ele próprio é a interrupção da visão poética.<sup>34</sup>

É este movimento em direção ao ser, para além do político, o “desejo demoníaco ou celeste de uma total autotransparência” (LOURENÇO, 1973, p. 19), seguindo os vestígios de imortalidade, desenvolvendo-se por interrupções e recomeços, que conforma a história da lírica moderna. Quando Mallarmé propõe a impessoalidade pela estruturação espacial do texto e o apagamento da presença oratória do poeta, para dar a iniciativa às palavras e fazer do poema um lugar onde “a imaginação *floresce e desaparece*, ligeiramente, seguindo o fluir da escrita” (grifo nosso), ele transfere, de modo radical, para a estruturação formal do texto poético esse embate entre visão e

---

eu sinto tudo. / Ó Dia maldito! Estar eu entristecido, / Enquanto a Terra se adorna: / Doce manhã de maio, / Crianças brincando em derredor, / Em milhares de vales vastos e distantes, / Flores frescas; enquanto brilha o sol / E salta o bebê para o braço da mãe — /Eu escuto, escuto com prazer! / Mas há uma árvore, uma de muitas, / Há um único campo que miro, / E ambos me falam de algo que se foi, / E a tamareira aos meus pés / Conta a mesma estória: / Para onde voou a cintilação visionária? / Onde agora, o sonho e a glória?”

<sup>33</sup> Em “The love song of J. Alfred Prufrock”, Eliot parodia o verso de Wordsworth, quando, na praia, o autoiludido pela própria desilusão Prufrock diz às sereias: “I have heard the mermaids singing, each to each. I do not think that they will sing to me”. Estas sereias do desejo estão já bem distantes das abençoadas criaturas de Wordsworth. O que se ressalta aqui é que a nostalgia do poeta romântico referia-se ao mundo real; a nostalgia do personagem de Eliot dá-se pela fantasia das sereias — Prufrock perde-se entre real e irreal.

<sup>34</sup> No segundo capítulo, lidaremos com a “Ode to a Nightingale” de Keats, que é, em muitos sentidos, uma leitura crítica da ode de Wordsworth.

obscurcimento, pressupondo como princípio a impossibilidade de qualquer dizer absoluto. “A arte é auto-expressão lutando para ser absoluta” (2005, p. 219), diz Pessoa, ciente da impossibilidade disso, sendo a poesia justamente essa luta vã, segundo Carlos Drummond de Andrade.

Há em Pessoa o mesmo ceticismo de Mallarmé. Porém, ao passo que Mallarmé caminha para uma forma renovada, constelar (passagem espacial por onde seguirão, no século XX, poetas como William Carlos Williams, e.e.cummings e Octavio Paz), fazendo da hesitação entre som e sentido,<sup>35</sup> da tensão entre interrupção e recomeço o próprio júbilo da palavra, Pessoa envereda pelo metaliterário: é um olhar autoconsciente, irônico e não-nostálgico sobre as ilusões da poesia.

Diante disso, convém seguir Lourenço na sua convicção de que “a compreensão da poesia do autor de *Tabacaria* e a do jogo heteronímico vão de par” (LOURENÇO, 1973, p. 20). Em Pessoa, é essencial para a leitura global dos poemas dos heterônimos a noção de que há, por trás deles, uma consciência moderna extremamente autocrítica que, no ato mesmo de outrar-se, está sempre a negá-lo como possibilidade, como lírica efetiva — o pacto entre arte e artista rompe-se, embora seja esse rompimento mesmo que permita a aparição do outro e do poema.

Essa *presença negativa* é parte fundamental do horizonte em que o poema pessoano se inscreve — é parte de sua substância, sendo reveladora de uma *dramatização de um movimento da mente poética que, ao mesmo tempo em que se aproxima de uma visão de mundo autofundadora, simultaneamente, a ironiza e rejeita*. Desse modo, Pessoa aproxima-se de Valéry mais que de qualquer outro poeta moderno, por estar continuamente observando-se no ato de criação, e essa observação resulta em despersonalização, em heteronímia, em uma impessoalidade tão radical quanto a de Mallarmé, embora o luso trabalhe com a presença oratória do poeta, que, contudo, é agora ficcional.

Por isso, não cabe indagar se as emoções e pensamentos expressos pelos heterônimos pertencem ao sujeito Pessoa não apenas porque é uma poesia de cunho dramático, mas, mais do que isso, *porque a ideia de que não são é parte essencial de seu projeto poético, estando, de fato, na substância do seu sentido*. Ironicamente, o autor impõe a imposição de não existir.

---

<sup>35</sup> Valéry: “O poema — esta hesitação prolongada entre som e sentido”.



Entretanto, se o poema de Pessoa é uma reflexão sobre a consciência criadora no ato de criar, se constitui uma dramatização do movimento de despersonalização, como afirmo, então ler um poema de sua poesia heteronímica por completo é lê-lo tendo em vista no quadro da leitura, como no célebre quadro de Velásquez, a presença do autor no ato da criação: o autor, e eis o paradoxo central de sua ironia, retorna à cena. É por esse ângulo que Pessoa aproxima-se de Valéry, cujo tema da vida toda fora justamente o processo da consciência criadora. O que os diferencia crucialmente é que Valéry tende a abordar o tema de modo abstrato (principalmente na prosa infinita de seus cadernos); Pessoa escolhe *dramatizá-lo* (mesmo na prosa infinita de Bernardo Soares).

Essa dramatização dá-se, primeiro, em um nível textual, como em Caeiro despedindo-se de seus versos, no poema XLVIII:

Da mais alta janela da minha casa  
Com um lenço branco digo adeus  
Aos meus versos que partem para a humanidade.  
E não estou alegre nem triste.  
Esse é o destino dos versos. (PESSOA, 1997, p.119)

Ou mesmo entre os momentos mais excitados de Álvaro de Campos, em que a dúvida e a interrupção se imiscuem na sua “Ode Marítima”:

Mas a canção é uma linha reta mal traçada dentro de mim...  
Esforço-me e consigo chamar outra vez ante os meus olhos na alma  
Outra vez, mas através duma imaginação quase literária,  
A fúria da pirataria, da chacina, do apetite, quase do paladar, do saque,  
Da chacina inútil de mulheres e de crianças,  
Da tortura útil, e só para nos distrairmos, dos passageiros pobres,  
E a sensualidade de escangalhar e partir as cousas mais queridas dos  
outros,  
Mas sonho isto tudo com um medo de qualquer coisa a respirar-me  
sobre a nuca. (PESSOA, 1997, p.168)

Essa dramatização, contudo, dá-se também, e é para isto essencialmente que desejamos chamar a atenção, no horizonte da leitura, no olhar do leitor sobre a obra de Pessoa, que o convida para acompanhá-lo na viagem da despersonalização. Ao atravessarmos o poema, acompanhamos a autofundação de uma voz e de um ser; ao final, somos interrompidos pela presença negativa de Pessoa, pela consciência da ficcionalidade dessa lírica, indicando o caráter de viagem experimental em direção ao outro, instaurando, nas palavras de Lourenço, “o fabuloso fracasso de que os poemas são o lugar e o signo de uma redenção sem redentor” (1973, p. 19). Não falaria, no entanto, de fracasso, porque só é possível aceitar essa conotação, mesmo que nada

pejorativa, se julgamos a obra de Pessoa de acordo com uma concepção mística da lírica, que acreditaria na possibilidade de alcançar o absoluto pela linguagem: noção que Pessoa vem justamente desmistificar.

O tema por excelência da crítica sobre Fernando Pessoa é, assim, *não os poemas, mas a problematização da relação entre poeta e poema*, porque este, afinal, era o seu tema — tema que é índice e sintoma da crise da cultura e da civilização com a qual o século XX nasceu, que não se restringe a uma reflexão estética, daí a atenção que Pessoa dá à gravidade e ao mistério da vida, afirmando mesmo que o “espantoso fato — o único fato real — de existirem as coisas, de que algo existe, de que o ser existe, é a própria alma de todas as artes” (2005, p. 502).

A obra de Pessoa, por essa perspectiva, se torna ainda mais fascinante, uma vez que, mesmo tão marcada pela reflexão crítico-teórica sobre a poesia, carregando inscrita na própria poesia essa leitura, consegue, sem nunca abrir mão dela, construir uma das obras mais bem sucedidas poeticamente, em qualquer sentido tradicional de “poético”, por conseguir efetuar com êxito aquela síntese entre o intelectual e o emotivo, aquela aliança singular entre procedimentos de construção clássicos e todo o substrato emocional que o Romantismo legara.

O leitor que não é crítico ou teórico, despreocupado de empreender uma leitura dialético-estética, mas antes afetiva — o leitor, enfim, que procura apenas o prazer da poesia, prazer que nasce de fazer com que ultrapassemos a nós mesmos, encontra nos poemas de Caeiro, Reis, Campos e de Pessoa ele-mesmo uma profusão de versos inesquecíveis; versos que, como ele afirmou, tornam mais belo o mistério de haver gente e estrelas; versos, enfim, para guardar vida afora.

Passo, agora, a abordar o pensamento teórico de T. S. Eliot, em que a discussão exposta acima acerca da relação da lírica moderna entre visão e interrupção terá relevância fundamental, bem como a relação entre pensamento e emoção no processo artístico.

## **Capítulo 2**

### **Impessoalidade em T. S. Eliot**

## 2.1 O primitivo civilizado

Em ensaio de 1948 acerca da influência de Edgar Allan Poe sobre três gerações da poesia moderna francesa, T. S. Eliot reflete acerca da relação entre o discurso teórico de um autor e sua própria poesia de modo bastante revelador. Considera Eliot:

Nenhum poeta quando escreve a sua própria *art poétique*, devia ter esperança de fazer muito mais do que explicar, racionalizar, defender ou preparar o caminho para sua própria prática: isto é, para escrever o seu próprio gênero de poesia. Pode pensar que está a estabelecer regras para toda a poesia; mas o que tem a dizer que vale a pena dizer tem a sua relação imediata com o modo como ele próprio escreve, ou quer escrever. (ELIOT, 1992, p. 153)

Com esta reflexão em mente, podemos ler os ensaios do próprio Eliot menos enquanto projeto de reavaliação da tradição literária, nos moldes das grandes expressões críticas da tradição inglesa, como Samuel Johnson, no século XVIII, e Matthew Arnold, no século XIX, e mais enquanto a maneira como o poeta explicava, raciocinava e defendia para si mesmo e para o público a aparição de sua poesia. O próprio Eliot confessava, em seus últimos anos, que, se sua crítica literária tinha algum valor, este se encontrava nos ensaios acerca de poetas específicos, não naqueles em que ele se propõe teorizar de modo geral acerca da natureza da poesia.

Por outro lado, é também para esses ensaios ou passagens de caráter mais teórico e geral que podemos nos voltar para compreender o caso específico da poesia eliotiana e, em particular, sua concepção de impessoalidade. Podemos desconfiar, por exemplo, quando o poeta, ainda bastante jovem, escreve, no notável *Tradição e talento individual*, de 1919, que o poeta não tem uma personalidade para expressar; essa constatação reflete, mais do que qualquer outra coisa, uma condição pessoal bastante decisiva para a obra poética de Eliot.

Como se observará mais adiante, essa poesia é marcada por um profundo paradoxo, bastante diferente em natureza dos paradoxos milimetricamente inventados por Pessoa: se, na sua produção crítico-teórica, Eliot empenhou-se em reavivar para a poesia ideais clássicos de objetividade e antisentimentalismo, enaltecendo, na tradição literária, aqueles poetas nos quais a dissociação entre pensamento e emoção não era demasiado sensível, sua produção poética, por outro lado, é marcada por arraigado irracionalismo, que impulsiona sua poética calcada na justaposição de fragmentos. Por trás de uma poesia arquitetada através de alusões e referências à tradição literária,

presente-se uma força rítmica primitiva, “sullen, untamed and intractable” (ELIOT, 2004, p.358 ), como o rio de “The dry salvages”, o terceiro dos “Four quartets”, força que ameaça constantemente a frágil ordem cultural, à espreita, por toda parte:

His rhythm was present in the nursery bedroom,  
In the rank ailanthus of the April dooryard,  
In the smell of grapes on the autumn table,  
And the evening circle in the winter gaslight.<sup>36</sup> (ELIOT, 2004, p.358 )

A poesia de Eliot apresenta-se, assim, como complicada rede de tensões entre a expressão desse impulso primitivo, conduzindo a níveis de consciência mais profundos, em que a concepção corriqueira de personalidade se estilhaça, e um desejo nostálgico, por uma ordem embasada na tradição — uma tradição, de todo modo, viva, que, em vez de reprimir os materiais primitivos, antes lhes forneça modos de expressão ou correlatos objetivos —, uma tradição, portanto, que harmonize o que há de primitivo e o que há de civilizacional na experiência humana. Por esse viés, sua poesia se aproxima da discussão desenvolvida anteriormente neste estudo, a propósito das ideias de Pessoa e de Cortázar sobre a arte clássica. É neste sentido que Eliot se afastará da crença romântica na espontaneidade sugerida na expressão da personalidade, convencido, como Proust, de que o significado de cada experiência humana só se revela no padrão que se forma na memória, ao longo dos anos, padrão que, sem embargo, é,

new in every moment  
and every moment is a new and shocking  
valuation of all we have been.<sup>37</sup> (ELIOT, 2004, p.348)

Nesse contexto, a impessoalidade será fator decisivo. Por um lado, seu percurso em direção a uma poética impessoal segue um itinerário próximo ao de Pessoa. Como vimos, a impessoalidade no poeta português está intimamente relacionada à conexão entre pensamento e sentimento, e este será um dos temas essenciais da crítica de Eliot ao longo dos anos, inaugurado no célebre ensaio sobre os poetas metafísicos. Essa convicção teórica acerca da necessidade de tornar o processo criativo mais objetivo e, por conseguinte, mais autoconsciente, está fortemente presente na concepção poética de Eliot, e será observada a seguir neste estudo. Por outro lado, contudo, a impessoalidade de sua poesia relaciona-se também, como sugerido acima, a uma prática

---

<sup>36</sup> “Seu ritmo presente no quarto das crianças, / Na álea de ailantos dos quintais de abril, / No cheiro das uvas sobre a mesa de outono / E no halo vespertino dos lampiões de inverno.”

<sup>37</sup> “novo a cada momento / e cada momento é uma nova e aterradora / valoração de tudo o que temos sido.”

poética que se vale constantemente do intuitivo e do associativo. A impessoalidade de seus poemas, em especial “The waste land”, aponta, assim, para uma convergência entre essas duas instâncias de sua mente criativa. Eliot, a propósito, era bastante autoconsciente a respeito disso. Numa resenha de 1918, ele escreve:

O artista, eu acredito, é mais primitivo, assim como mais civilizado, do que seus contemporâneos; sua experiência é mais profunda que a civilização, e ele apenas utiliza os fenômenos da civilização para expressá-la. (ELIOT *apud* BERGONZI, 1972, p. 74).<sup>38</sup>

À parte qualquer retórica a favor de uma concepção aurática do artista, ainda bastante presente, de modo geral, no Alto Modernismo (a despeito da emergência da desidealização da arte como muitas vezes o tema próprio da arte modernista), a reflexão é bastante indicativa do modo como estrutura-se a obra de Eliot, oscilando entre o “civilizado” e o “primitivo”, principalmente em um poema como “The waste land”. É justamente essa experiência mais profunda que a civilização que abala a concepção tradicional de personalidade, a qual, conectada à revisão da tradição literária, desencadeará sua poética impessoal.

Procurar-se-á, a seguir, observar mais detidamente como se dá a síntese entre esses dois impulsos presentes na mente criativa deste “apaixonado infeliz”. É preciso notar, porém, que, em Eliot, é impossível separar o desenvolvimento estético de sua poética do desenvolvimento espiritual, relacionado à sua conversão ao anglo-catolicismo e à importância fundamental da religião na sua trajetória pessoal. Como já sugerimos, a impessoalidade dessa poesia resulta a um só tempo de sua leitura crítica da tradição literária, próxima da que Pessoa efetuou, e de sua relação crítica com a cultura, mediada, em parte, pela perspectiva cristã. Portanto, embora o interesse essencial deste estudo seja estético e literário, não se furtará aqui a abrir-se para as orientações pessoalíssimas que informavam o processo criativo de Eliot.

Uma vez que se sabe que a produção ensaística de Eliot é bastante vasta, será preciso, como ocorreu ao se tratar de Pessoa, restringir a abordagem sobre seus textos. Concentrar-se-á, portanto, nos ensaios de “The sacred wood”, nos seus *Selected essays*, organizados pelo próprio autor, em 1955, e em seu *The use of poetry and the use of criticism*, obra que compila as palestras de Eliot apresentadas na Universidade de

---

38 Diante dessa reflexão, é bastante natural que venham à mente as obras de artistas canônicos do Alto Modernismo como Pablo Picasso e Igor Stravinski.

Oxford, entre 1932 e 1933.<sup>39</sup> Não fugiremos, naturalmente, à pesquisa em outras fontes, quando necessário.

## 2.2 Eliot entre classicismo e romantismo

Quando T. S. Eliot chegou a Londres em setembro de 1914 e lá decidiu viver, envolveu-se em inúmeros compromissos: casara-se recentemente, trabalhava como editor assistente, escrevia sua dissertação sobre a filosofia de F. H. Bradley. Entre essas e ainda outras atividades, parte da módica renda de Eliot vinha de um emprego como professor de literatura em cursos de extensão para trabalhadores. Durante três anos seguidos, Eliot ocupou-se dessas palestras, para as quais escreveu planos de estudo e listas de indicações bibliográficas, que fornecem boa noção da abrangência das leituras acumuladas do poeta.

Nestes planos de leitura, encontram-se, por vezes, germes do pensamento que Eliot, não tarde, desenvolveria em ensaios que se tornariam clássicos. Em livro de 1999, dedicado ao poeta, *Eliot's Dark Angel: intersections of life and art*, Donald Schuchard, um dos mais reputados editores e estudiosos recentes da obra de Eliot, publicou os planos de estudos, em que, sob a aparência de leitura consensual e simplificada acerca dos tópicos listados, reconhecem-se as tendências críticas particulares do poeta. Uma breve reflexão sobre um trecho dessas notas nos apontará o caminho que Eliot já trilhava para sua leitura da tradição.

Nas notas para uma palestra de 1916, a propósito do Romantismo, Eliot nota que o movimento manifestara tendências diversas, que, em última instância, poderiam ser rastreadas em direção a uma única fonte, a filosofia de Jean-Jacques Rousseau.<sup>40</sup> Sobre Rousseau, tendo o movimento romântico em mente, Eliot escreveu o seguinte, no didático plano de estudo para seus *working students*:

Suas principais tendências eram

---

<sup>39</sup> São as célebres *Charles Eliot Norton Lectures*. Ao longo do século XX, críticos e artistas dos mais variados interesses e aptidões foram encarregados das palestras, como o compositor Igor Stravinski, os poetas e.e.cummings, Jorge Guillén e John Ashbery, bem como os ficcionistas Jorge Luis Borges e Italo Calvino.

<sup>40</sup> A percepção eliotiana de Rousseau é deveras esquemática, ignorando a complexa relação entre o *eu* e a escrita, presente nas *Confissões*. Contudo, é certo que, para afirmar-se, uma época literária tende a construir uma caricatura da época anterior, contra a qual se posiciona. É nesse sentido de articulação entre estética e política que a leitura esquemática de Eliot tem relevância e é por isso que a analisaremos, acreditando que ela ilumina em parte o projeto do poeta.

- (I) Exaltação do *pessoal* e do *individual* em detrimento do *típico*.
- (II) Ênfase sobre o *sentimento*, em vez do *pensamento*.
- (III) Humanitarismo: crença na bondade fundamental da natureza humana.
- (IV) Depreciação da *forma* em arte, e glorificação da *espontaneidade*. (ELIOT *apud* SCHUCHARD, 1999, p. 27)

Eliot cedo se posicionará contra essas quatro tendências. A ênfase romântica na expressão pessoal e espontânea instaura o resistente mito do artista genial, fênix nascendo e renascendo sempre apenas das próprias cinzas, flutuando acima da tradição. Refinando a ideia baudelairiana de que “o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859), Eliot, mais tarde, em *Tradição e Talento Individual*, insistirá na importância fundamental da posse pelo poeta de um *sentido histórico*, que é, a um só tempo, “um sentido do atemporal bem como do temporal, e do temporal e do atemporal juntos”, envolvendo “não apenas uma percepção da qualidade de passado do passado, mas também de sua presença”, e é justamente esse sentido que proporciona ao poeta uma compreensão mais fina de sua própria contemporaneidade.

Aqui, sinto-me inclinado a observar que Eliot não se encontra muito distante da concepção de história de Walter Benjamin. O filósofo alemão, muitos anos depois, escreveria sobre “o agora, que como modelo do messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade” (BENJAMIN, 1996, p. 232); este *agora*, a conjugação entre o sofrimento do passado e o presente, é algo bem próximo do sentido histórico de que fala Eliot, a propósito da relação entre o talento individual e a tradição. Impossível não captar intuições sobre as quais Benjamin refletiria mais tarde a propósito do materialista histórico quando lemos:

O sentido histórico compele um homem a escrever não apenas com sua própria geração nos ossos, mas com um sentimento de que o todo da literatura da Europa desde Homero e, dentro disso, o todo da literatura de seu próprio país possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea.

É esse sentimento de simultaneidade, tão forte em um poema como “The waste land”, que faz do passado “a experiência única” de que fala Benjamin, para quem, “em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (BENJAMIN, 1996, p. 224). É essa, enfim, a abordagem de Eliot da tradição — uma abordagem essencialmente revolucionária, pois que salva a tradição da rigidez silenciosa: assim como um fato histórico, para Benjamin, só o é verdadeiramente



quando em relação viva, não de causa e consequência, mas de simultaneidade, com “acontecimentos que podem estar dele separados por milênios” (BENJAMIN, 1996, p. 232), para Eliot, a tradição literária engaja-se na mesma espécie de relação com a nova obra de arte, sendo afetada e transfigurada pelo seu aparecimento. Na concepção eliotiana, a nova obra de arte, o novo poema reagrupa toda a ordenação da tradição, ativando uma relação entre obras afim à relação *constelar* de que fala Benjamin a propósito.

Na poética de Eliot, esse sentido de simultaneidade figura-se na justaposição de estilos literários, épocas da civilização e referências literárias, que, em “The waste land”, compõem um mosaico de cenas e personagens. O seu procedimento de alusões e referências guarda, por sua vez, algo do sentido do que Michael Löwy chama de “citação revolucionária”, a propósito da relação que Benjamin percebe em Robespierre, entre a revolução francesa e a antiga Roma, na tese XIV:

A revolução presente se alimenta do passado, como o tigre do que encontra no mato. Mas trata-se de uma ligação fugaz, de um momento frágil, de uma constelação momentânea, que é preciso saber apreender. (LÖWY, 2005, p. 120).

É essa constelação momentânea que se encontra em “The waste land”. Nessa obra, permeada de ligações fugazes, há instantes em que o passado renasce, por vezes através de personagens históricas, como a breve imagem da rainha Elizabeth e Leicester no barco, na parte III, e, por outras, através de referências à tradição literária. É importante perceber que o que há no poema não é uma contraposição moralista entre passado e presente, muito pelo contrário: o tempo do poema é este *tempo-de-agora* (*Jetztzeit*) de que fala Benjamin, encarnado na figura de Tirésias. Sobre o personagem, Eliot, nas notas ao poema, escreve:

Assim como o mercador zarolho, vendedor de passas, confunde-se com o Marinheiro Fenício, e este último não é inteiramente distinto de Ferdinando, o Príncipe de Nápoles, assim também todas as mulheres são mais do que uma única mulher, e os dois sexos se fundem em Tirésias. (ELIOT, 2004, p. 170).

O cego que tudo vê é justamente o personagem que lança uma visão constelar sobre os eventos que testemunha: por sua visão, todos os personagens se conjugam neste tempo-de-agora, encaminhando-se juntos para o momento messiânico, a parte V do poema, em que se ouvem as lições do trovão, o momento da catástrofe, em que vozes de todos os tempos falam, na caótica estrofe final do poema. Em Benjamin,

essa concepção constelar do tempo serve ao propósito propriamente revolucionário, afinal, como observa Michael Löwy, “é preciso reconhecer, no Messias, a classe proletária e no Anticristo as classes dominantes” (2005, p. 68). Em Eliot, embora não alheio ao sofrimento das classes baixas (como na cena do estupro da datilógrafa, na parte III), ultrapassa-se o conflito entre oprimidos e opressores, lançando-os todos na mesma experiência da terra devastada, incluindo o leitor, pela referência ao verso de Baudelaire, ao final da primeira parte, “Tu! Hypocrite Lecteur! — mon semblable, — mon frère!” (ELIOT, 2004, p.142).

Embora não haja em Eliot a mesma atitude revolucionária-messiânica de Benjamin, tais afinidades entre a concepção de tempo dos dois autores tornam-se mais pertinentes quando se compreende que, em Eliot, tais ideias não se encerram em uma atitude estética, mas implicam também uma política. Nos planos de estudos citados acima, o poeta comenta de passagem que “nenhuma teoria permanece meramente uma teoria de arte, ou uma teoria de religião, ou uma teoria de política” (ELIOT *apud* SCHUCHARD, 1999, p. 28), tendendo, naturalmente, a misturar-se. O próprio anglo-catolicismo de Eliot, dessa perspectiva, possui um caráter revolucionário, ao contrapor-se à concepção burguesa de progresso, tal como, antes dele, Baudelaire se contrapusera. Como Benjamin, Eliot, em seu ensaio sobre o poeta francês, é bastante sensível ao deslocamento de Baudelaire no século XIX, embora sublinhe a aguda consciência do poeta em relação ao pecado e à redenção, que não é o ponto central da leitura de Benjamin. Esta perspectiva cristã, entretanto, na leitura que faz de Baudelaire bem como na própria poesia de Eliot, está intimamente relacionada a uma crítica cultural e social, não alheia a Benjamin, o que transparece, por exemplo, em um comentário que sintetiza a afinidade de Eliot com o Baudelaire que afirmava que a verdadeira civilização “não está no gás, nem no vapor, nem nas mesas giratórias, mas na atenuação das marcas do pecado original” (2002, p. 541):

Nos meados do século XIX, (...) uma época de agitação, programas, plataformas políticas, progresso científico, humanitarismo e revoluções que nada melhoram, uma época de degradação progressiva, Baudelaire compreendeu que o que realmente importa é o Pecado e a Redenção (...) O reconhecimento do Pecado é uma Nova Vida; e a possibilidade de danação é um alívio tão imenso num mundo de reforma eleitoral, plebiscitos, reforma sexual e reforma do vestuário que a própria danação é uma forma imediata de salvação — de salvação do *ennui* da vida moderna, porque, por fim, dá algum significado à vida. (ELIOT, 1992, p. 60).

Percebe-se bem, neste passo, que qualquer teoria de arte, em Eliot, de fato não se restringe apenas a uma teoria de arte. É o caso com a sua concepção de sentido histórico, que Baudelaire possuía como nenhum outro poeta de sua época. Não seria distanciar-se demais da verdade afirmar que a leitura de Benjamin acerca de Baudelaire tem como grande mérito potencializar a intensidade com que o sentido histórico, na concepção eliotiana, ressoa por toda a obra do poeta francês.

Não por acaso é Baudelaire comumente considerado o poeta que inaugura a tradição moderna, contrapondo-se, frontalmente, como Eliot e Pessoa mais tarde, ao pessoal e ao espontâneo, acreditando ser necessário “desconfiar sempre do povo, do bom senso, do sentimento, da inspiração e das coisas evidentes” (BAUDELAIRE, 2002, p. 538). No próximo capítulo, ao refletir sobre a impessoalidade como um fenômeno mais abrangente, relacionado à crítica da cultura, observar-se-á como essa desconfiança de que fala Baudelaire será determinante para a arte pós-romântica de modo geral. Por ora, interessa notar que a insistência de Eliot na posse, pelo poeta, de um sentido histórico implica uma contraposição a uma expressão puramente pessoal e espontânea. Contudo, a própria ideia de sentido histórico é condizente com a mentalidade que o Romantismo instaura da consciência do tempo presente, como comentado anteriormente.<sup>41</sup>

A ênfase romântica, contudo, dá-se, a princípio, de fato, sobre a expressão pessoal, e contra este ponto a poética de Eliot se colocará ao destacar a questão da forma e renovar o eterno debate entre classicismo e romantismo. O poeta, mais do que isso, notará um retorno ao classicismo como tendência em toda a arte no início do século XX, como escreve:

O começo do século vinte testemunhou um retorno aos ideais do classicismo. Estes podem ser grosseiramente caracterizados como forma e comedimento na arte, disciplina e autoridade na religião, centralização no governo (tanto como socialismo ou como monarquia). (ELIOT *apud* SCHUCHARD, 1999, p. 28).

Em seguida, Eliot é mais explícito sobre essa reação contra o Romantismo no que concerne à literatura:

---

<sup>41</sup> Em um poema como “The triumph of life”, de Shelley, encontramos muitas das técnicas de justaposição de mitos e épocas históricas da estética modernista. Ali, o poeta é conduzido por Rousseau, como antes Dante por Virgílio, e observa um desfile onírico, com cenas que reúnem o sublime e o grotesco. Neste poema inacabado (o poeta morre antes de completá-lo), o romântico inglês paga tributo à *Divina comédia*. Não por acaso Eliot o considerava a obra mais madura e valiosa de Shelley.

Literatura: move-se para longe tanto do realismo quanto da expressão de emoção puramente pessoal. *Crescente devoção à forma, encontrando expressão em novas formas.* Desaprovação do diletantismo e do esteticismo. (*apud* SCHUCHARD, 1999, p. 28; grifo meu),

A princípio, identificar um retorno ao classicismo no início do século XX, justamente o período das ferozes vanguardas européias, parece bastante tendencioso, mas é fato que poetas como Pound, Yeats, Valéry e Pessoa, de um modo ou de outro, apresentam diversos procedimentos antiromânticos. Além disso, o retorno ao classicismo no século XX de que fala Eliot, naturalmente, não representa uma imitação de qualquer cânone clássico, indicando mais exatamente uma inquieta autoconsciência a propósito do fazer artístico. Em certo sentido, essa autoconsciência diante do fazer artístico é característica essencial da poética clássica, de cujos paradigmas todo poeta necessitava estar ciente, porque se sabia, enquanto poeta, parte de uma tradição que não podia ignorar, e um dos pontos centrais dessa tradição era justamente a questão da forma. No início do século XX, por sua vez, a grande questão da arte é, mais uma vez, a forma — a arte volta-se sobre si mesma, de sorte que mesmo um movimento de desconstrução radical como o Dadaísmo tem como preocupação essencial a questão formal.

O classicismo, portanto, de que fala Eliot, por volta de 1916, exige uma reflexão sobre o fazer artístico e se abre para uma busca de novas formas de expressão, em contraposição à confiança romântica na expressão pessoal, características, de resto, relacionadas, em retrospecto, ao que se convencionou chamar de Modernismo, período tão variado em tendências quanto o próprio movimento romântico. Em certo sentido, arrisco afirmar que o Modernismo, em geral, é a expressão de uma perplexidade que nasce do desejo de superar o diletantismo romântico, sem, contudo, poder retornar confortavelmente para uma noção de arte como trabalho artístico, uma vez que, dentro do contexto da modernidade, a arte tende a transcender a esfera estética, avançando para o campo político. Assim como Eliot, que se refere a um “diletantismo” do Romantismo no último trecho citado, Pessoa também se opunha, quanto a isso, ao mesmo movimento. Em texto intitulado “O perigo do Romantismo”, Pessoa frisa que o verdadeiro perigo advém do fato de que “os princípios por quais se rege ou diz reger, são de natureza a que os possa invocar qualquer, para conferir a si-próprio a categoria de artista”, ao mesmo tempo em que acentua que na teoria clássica tal fato não ocorria, uma vez que “o discípulo dos antigos apoiava sua crença em que era poeta em

faculdades de construção e de coordenação, em uma disciplina interior que não é tão fácil a qualquer presumir, para si mesmo, que possui” (PESSOA, 2005, p. 292). Essa disciplina interior relaciona-se intimamente com o processo de despersonalização, tanto na heteronímia de Pessoa, quanto no uso por Eliot do monólogo dramático, estratégias pelas quais os poetas buscam justamente impor uma disciplina artística à vida da emoção e do pensamento, à subjetividade<sup>42</sup>.

No primeiro trecho citado dos planos de estudo, Eliot nota também a ênfase no sentimento, em contraposição ao pensamento. Discutiu-se aqui esse ponto ao tratar de Pessoa e é preciso lidar com ele a propósito de Eliot. É o que faremos a seguir.

### 2.3 Eliot e a tradição metafísica

O feito basilar de Eliot sobre o tema da relação entre pensamento, sentimento e poesia é o ensaio sobre os poetas metafísicos, de 1919. Nele encontra-se uma das ideias mais polêmicas de Eliot, que a crítica ressaltou ao longo de décadas de estudo, que é a questão da dissociação da sensibilidade. No texto, a propósito da antologia *Metaphysical lyrics & poems of the seventeenth century*, organizada por H. J. C. Grierson, Eliot constrói, implicitamente e, pode-se dizer, de modo “demasiado breve, talvez, para ser convincente”, como diz o próprio autor sobre sua teoria explícita, uma espécie de história da poesia a partir de Dante, seu modelo literário por toda a vida. Embora o foco recaia sobre os metafísicos ingleses do século XVII, tais poetas são apenas um dos últimos episódios sólidos de uma tradição poética que possuía por característica essencial um equilíbrio entre o pensamento e o sentimento. As origens desta tradição estariam em poetas do *trecento*, como Dante e Guido Cavalcanti, passando pelos dramaturgos do século dezesseis, como Shakespeare e Webster, e

---

<sup>42</sup> Em um ensaio presente em *Selected essays*, intitulado “Crítico o crítico”, datado de 1961, portanto, poucos anos antes de sua morte, Eliot faz um balanço de sua carreira como crítico e mostra-se bastante lúcido em relação à sua contribuição. Refletindo sobre suas expressões que se tornaram célebres — o correlato objetivo e a dissociação da sensibilidade —, o poeta escreve: “(...) seja qual for o futuro destas expressões, e mesmo se for incapaz de defendê-las agora com alguma plausibilidade forense, penso que foram úteis no seu tempo. Foram aceites, foram rejeitadas, podem em breve passar completamente de moda: mas cumpriram o seu objetivo como estímulos do pensamento crítico de outros. E a crítica literária, como dei a entender no início, é uma atividade instintiva do espírito civilizado. Profetiza, contudo, que se as minhas expressões forem tidas em consideração daqui a um século, sê-lo-ão apenas no seu contexto histórico, por eruditos interessados no pensamento da minha geração”. É com esse intuito, de compreender o pensamento de sua geração, que revisito aqui o conceito de dissociação da sensibilidade.

alcançando, finalmente, os poetas metafísicos, inseridos entre o renascimento e o barroco, “quando então a ordem renascentista se esfacela, insulando e debilitando as verdades absolutas e as concepções de mundo privilegiadoras da integração espiritual e plena do indivíduo”, como anota Ricardo Daunt no seu recente *T. S. Eliot e Fernando Pessoa: diálogos de New Haven* (2004, p. 88). Eliot estende ainda esta tradição a figuras centrais da poesia do século XIX, como Baudelaire, e figuras menores, mas posteriormente revalorizadas, muito graças à influência de Eliot, como Jules Laforgue. Como a observação citada de Daunt sugere, os poetas metafísicos inserem-se em um período de profunda crise cultural e a tese de Eliot sustenta que, nesse momento, operou-se uma dissociação da sensibilidade, “de que nunca nos recuperamos”. O poeta prossegue:

Podemos exprimir a diferença por meio da segunda teoria: os poetas do século dezessete, os sucessores dos dramaturgos do século dezesseis, possuíam um mecanismo de sensibilidade que podia devorar qualquer gênero de experiência. (...) A época sentimental começou no início do século dezoito, e continuou. Os poetas revoltaram-se contra o raciocinativo, o descritivo; pensavam e sentiam por impulsos, desequilibrados; refletiam. (ELIOT, 1992, p. 29).

O ponto central, portanto, para Eliot, trata da dissociação, no ato criativo, da cooperação entre o pensamento e o sentimento. Os poetas anteriores à dissociação da sensibilidade que enceta a “época sentimental” seriam capazes de lidar com qualquer gênero de experiência, ou seja, lidariam com algo mais próximo daquela “experiência integral da vida da emoção”, de que fala Pessoa a respeito da cultura helênica (ANO, p.). “Para Donne”, afirma Eliot, “o pensamento era uma experiência; modificava a sensibilidade” (ELIOT, 1992, p. 29). A mentalidade da época sentimental, isto é, a época instaurada pelo Romantismo, reduziria tanto a amplitude do escopo poético, quanto tenderia a uma atrofia da própria faculdade poética, caracterizada, segundo Eliot, no poeta maduro, pela capacidade de amalgamar experiências díspares. Vale citar mais uma vez o ensaio em questão:

A experiência do homem vulgar é caótica, irregular, fragmentária. Apaixona-se ou lê Espinosa e estas duas experiências nada têm a ver uma com a outra, ou com o ruído da máquina de escrever, ou com o cheiro dos cozinhados; no espírito do poeta, estas experiências estão sempre a formar novos todos. (ELIOT, 1992, p.88)

A poesia implica um processo de agregação. Já se observara aqui esse aspecto no nível da relação com a tradição literária, para Eliot e Pessoa, que acreditavam na expressão poética como tessitura dos vários fios soltos da herança

literária. Agora, ressalta-se a funcionalidade da poesia como atividade unificadora da experiência, agregando no poema o que na psicologia do homem está disperso e fragmentado. Essa tarefa, seguindo a teoria de Eliot, é comprometida quando o poeta passa a escrever por impulsos, entregando-se ao fluxo de emoções e negligenciando a construção intelectual. Por essa via, a própria qualidade do sentimento se degradaria, tornando-se mais “grosseira”, para utilizar o termo do próprio autor.

No referido texto, Eliot apresenta alguns exemplos de poemas que se movem ao redor de uma ideia, que impulsiona o poema, desenvolvendo-se pela cooperação entre o intelectual e o emotivo, ao mesmo tempo em que unem dados da experiência bastante distanciados em uma concepção sentimental de poesia. A propósito deste último aspecto, Eliot cita o célebre verso de Donne, extraído do poema “The relique”: A bracelet of bright hair about the bone<sup>43</sup>.

Essa espécie de contraste entre a imagem bela do bracelete e a crueza da referência ao esqueleto será constante, por exemplo, na poética de Baudelaire, e indica a linhagem por trás dos versos de abertura de “The love song of J. Alfred Prufrock”, que inaugurava a primeira coleção de poemas de Eliot, rompendo drasticamente com a conservadora e palavrosa retórica vitoriana, ao modernizar e ampliar o alcance do vocabulário poético anglo-americano, aproximando-se da poesia moderna francesa, pela lírica irônica de Laforgue:

Let us go then, you and I,  
When the evening is spread out against the sky  
Like a patient etherized upon a table<sup>44</sup> (ELIOT, 2004, p.48).

É preciso notar, no entanto, que, mais do que uma exclusiva redescoberta de Eliot em sua suposta cruzada contra o emocionalismo romântico, os pressupostos dessa linhagem de poetas intelectuais<sup>45</sup> são agentes de uma modificação mais geral na sensibilidade poética durante a segunda metade do século XIX e, principalmente, século XX adiante.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> “Um bracelete de cabelo brilhante em torno do osso”.

<sup>44</sup> “Sigamos então, tu e eu, / Enquanto o poente no céu se estende / Como um paciente anestesiado sobre a mesa.”

<sup>45</sup> Eliot, no ensaio, diferencia os poetas intelectuais, da linhagem metafísica, e os poetas contemplativos, da época sentimental.

<sup>46</sup> Para o leitor brasileiro desfamiliarizado com os metafísicos ingleses ou os modernos franceses, as características da linhagem de poetas de que Eliot trata podem ser mais confortavelmente assimiladas recorrendo à figura que, no contexto da poesia moderna brasileira, rompe de modo mais drástico com a

De um modo geral, é um período caracterizado justamente pelo afastamento em relação à pessoalidade e à espontaneidade, pelo mover-se para outra esfera que não a dos grandes sentimentos românticos, conectados à centralidade da presença do *eu* no poema. Adiante, observaremos como essa tendência rumo a uma poética impessoal pressupõe implicações sócio-culturais fundamentais para a compreensão da arte moderna. No momento, frisa-se aqui o fato de que poetas dos mais variados voltaram-se, cada um ao seu próprio modo, para essa abordagem mais indireta e alusiva, aberta ao pensamento e mesmo ao descritivo. É o caso do imagismo, do qual se tratou anteriormente, e de um Stevens ou de um Montale. É característica essencial mesmo em um poeta tão distante de Eliot, o norte-americano William Carlos Williams. Todos estes poetas responderam, a seu modo, a um problema estético que Eliot relacionara à dissociação da sensibilidade, à incapacidade de lidar com sentimentos intelectualmente potencializados, ou com pensamentos emocionalmente cultivados, com o que Pessoa, afinal, compreendia como pensamento imiscuído no sentimento e sentimento imiscuído no pensamento.

Antes de avançarmos na análise do pensamento eliotiano, e desde que se está frisando, nesse caso particular, o caráter de sintoma de um movimento amplo da estética do período, convém refletir sobre alguns aspectos que caracterizam a figuração impessoal da poesia moderna, a fim de localizar e compreender melhor o lugar da criação e da reflexão crítica de Eliot e Pessoa.

## 2.4 Entre Dédalo e Ícaro

---

concepção sentimental de poesia, buscando, pela articulação intelectual, instaurar uma poética que abole qualquer hierarquia quanto a temas e vocabulário, aproximando-se, desse modo, da tradição que aqui temos tratado, que é, sem dúvida, João Cabral de Melo Neto. Boa parte da poética de Cabral é caracterizada por poesia concebida intelectualmente, em que o poema, centrado em uma ideia, move-se a contemplá-la por várias perspectivas que se complementam. É o caso do belíssimo “Estudos para uma bailadora andaluza”, um dos grandes momentos da poesia brasileira do século XX, bem como de sua perfeitamente executada ode à aspirina. Cito a primeira estrofe dessa última: “Claramente: o mais prático dos sóis,/ o sol de um comprimido de aspirina:/ de emprego fácil, portátil e barato, /compacto de sol na lápide sucinta./Principalmente porque, sol artificial,/ que nada limita a funcionar de dia,/ que a noite não expulsa, cada noite,/sol imune às leis de meteorologia,/ a toda hora em que se necessita dele/ levanta e vem (sempre num claro dia):/ acende, para secar a aniagem da alma,/ quará-la, em linhos de um meio-dia.” Aqui, temos a ideia da inusitada símile entre a aspirina e o sol. O poeta parte dela para desenvolver o poema que, entre referências à praticidade e mesmo ao preço de seu objeto, nunca perde de vista a ideia central da símile.



Como se sugeriu anteriormente, observa-se, na poesia moderna, uma tendência geral para um distanciamento em relação a diversos aspectos da poética romântica, em particular as estratégias de tratamento do objeto. Um poema de William Carlos Williams é exemplar da abordagem anti-romântica, o magistral “Landscape with the fall of Icarus”, inspirado por um quadro de Brueghel:

According to Brueghel  
when Icarus fell  
it was spring

a farmer was ploughing  
his field  
the whole pageantry

of the year was  
awake tingling  
near

the edge of the sea  
concerned  
with itself

sweating in the sun  
that melted  
the wings' wax

insignificantly  
off the coast  
there was

a splash quite unnoticed  
this was  
Icarus drowning<sup>47</sup>

(WILLIAMS, 1991, p.385)

Neste poema, não por acaso Williams escolhe o tema da queda de Ícaro, mito caro ao Romantismo. Não é novidade que Dédalo, pai de Ícaro, instrui o filho a não voar nem alto demais, nem muito baixo, porque dos dois modos suas asas seriam deterioradas, pelo sol ou pelo mar. O ensinamento paterno trata, portanto, do equilíbrio, da medida exata entre extremos, e tornou-se símbolo da arte clássica. Ícaro, por sua vez, pelo seu desejo de alcançar o céu e o Paraíso, cai mortalmente — voou mais alto do que qualquer outro, todavia, perdeu-se. É o protótipo, afinal, do artista romântico — na sua

---

<sup>47</sup> “De acordo com Brueghel / quando caiu Ícaro do céu / era primavera / um fazendeiro arava / o campo / e todo o esplendor / do ano / desperto tinha / muito perto / da borda do mar / imerso / em si / suando ao sol / que derreteria / as asas de cera / insignificamente / lá / para a costa / um "splash" quase despercebido / era / Ícaro afogando-se.” A tradução é minha.

queda, expõe justamente os limites da arte de que se falou aqui anteriormente, a respeito de Wordsworth<sup>48</sup>. O poema de Williams, contudo, como o quadro, concentra-se menos sobre a queda de Ícaro que sobre o esplendor do mundo indiferente à morte trágica do jovem. A Natureza, aqui, encontra-se absorta em si mesma, fechada para a comunhão transcendente com o poeta. O modo indireto e impessoal com que se refere à queda de Ícaro é bastante indicativo da atitude pós-romântica em relação ao *pathos* romântico.

A princípio, o poema distancia-se bastante da linhagem caracteristicamente metafísica — é, quase todo ele, descritivo: não encontramos, por exemplo, o desenvolvimento raciocinativo, a exploração da símile, próprio do *conceit* da poesia metafísica. Não obstante, a descrição aqui é de espécie bastante distinta das descrições românticas, em que a Natureza correlaciona-se espiritualmente ao eu-lírico, bem como distinta da descrição meramente decorativa. A descrição aqui está a serviço de uma oculta ironia que comunica mais do que a paisagem — comunica a representação que move o poema: em outras palavras, ela *dramatiza* a ideia, ao invés de referir-se a ela. Não se evoca a imagem do fazendeiro por seu valor nela mesma, mas apenas em relação à ideia, que, neste caso, é o próprio quadro e o poema que o “imita”: uma peça sobre uma paisagem com a queda de Ícaro, em que o desastre é “quase despercebido”. Contudo, ao enfatizar o alheamento do mundo nele mesmo, o poeta, indiretamente, nos torna mais sensíveis à tragédia de Ícaro, sem, no entanto, implicar qualquer tomada de partido, qualquer disposição sentimental prévia em relação ao objeto.

O texto de Williams, assim, aproxima-se muito da convicção de Eliot, citada anteriormente, de que “o poeta deve tornar-se cada vez mais englobante, mais alusivo, mais indirecto, para forçar, para deslocar se necessário, a linguagem para o significado que lhe quer atribuir”. Julgo que esta estratégia englobante, alusiva, indireta, determina a impessoalidade de boa parte da poesia propriamente moderna, marcando sua diferenciação em relação à poesia romântica. Nesse sentido, parece já não ser possível ao poeta moderno aproximar-se e tocar seu tema diretamente, como faz, por exemplo, Wordsworth, em sua grande ode sobre as intimações da imortalidade:

There was a time when meadow, grove, and stream,  
The earth, and every common sight,

---

48 O tema é tratado por James Joyce em seu *A portrait of the artist as a young man*, em que o protagonista reflete sobre o próprio nome, Daedalus, e enxerga nele uma profecia: “do fim que ele nascera para servir e que viera perseguindo através das névoas da infância e da meninice, um símbolo do artista forjando de novo em sua oficina a partir da matéria informe da terra um novo ser, impalpável e imperecível, a planar nas alturas?”

To me did seem  
 Apparelled in celestial light,  
 The glory and the freshness of a dream.  
 It is not now as it hath been of yore;--  
 Turn wheresoe'er I may,  
 By night or day,  
 The things which I have seen I now can see no more.<sup>49</sup>  
 (WORDSWORTH, 2008, p.201)

Mesmo Shelley, uma geração adiante, ainda clamava por inspiração ao vento, em sua “Ode to the west wind”, em um tom que pouco prevê a neutralidade impessoal da poesia que se seguiria:

O uncontrollable! if even  
 I were as in my boyhood, and could be  
 The comrade of thy wanderings over heaven<sup>50</sup>  
 (SHELLEY, 2006, p.162)

A perda e a queda (o poeta não mais companheiro das viagens celestiais do vento) são, aqui, pronunciadas — são musas, evocadas pessoalmente. Em Baudelaire, serão fantasmas, o assombro que o assalta e que determina sua condição de deslocamento. O poema romântico parece ser um grande esforço para manter o discurso poético numa posição central em relação a todos os outros: em sua *Defesa da Poesia*, Shelley proclama os poetas como os legisladores não-reconhecidos do mundo. Mas uma geração depois de Shelley e Keats (neste, a técnica alusiva já se fazia notar), a poesia marginalizara-se. O poema romântico guarda ainda um sonoro lamento pela perda. Em Baudelaire, ela aflora em disfarces — mas deliberadamente: a construção, afinal, não se dá aqui por impulso, mas pela visualização intelectual. Além disso, para Baudelaire e os poetas modernos seguintes, abordar o tema diretamente, nomeá-lo, pronunciá-lo, parece implicar barateá-lo.<sup>51</sup> Torna-se, então, alegoria. Em “O cisne”, abundam tais figuras do assombro, marcando perda e queda como a condição própria do poeta: aos nossos olhos,

---

<sup>49</sup> “Houve um tempo em que os prados, bosques e riachos, / A Terra, e toda comum paisagem, / Pareciam para mim / Adornada em luz celestial, / A glória e o frescor de um sonho. / Agora já não é como antes - / Para onde me viro, / Pela noite ou pelo dia, / As coisas que eu via já não posso ver.”

<sup>50</sup> “Ó incontrolável! Se ao menos / Eu fosse como em minha meninice, e pudesse ser / Companheiro de tuas viagens pelos céus”

<sup>51</sup> Há, sobretudo, uma ansiosa autoconsciência em relação a todo o processo de produção e recepção da arte. Como escreve Eliot: “Quando falo da poesia moderna como sendo extremamente crítica, eu quero dizer que o poeta moderno, que não é um mero compositor de versos graciosos, é forçado a perguntar a si mesmo questões como ‘para que serve a poesia?’; não simplesmente ‘o que devo dizer?’, mas ‘como e para quem devo eu dizê-lo?’” (ELIOT, 1975, p. 30).

passa um desfile de desterrados: Andrômaca, o exilado, “ridículo e sublime”, a negra, “enferma e emagrecida”, os órfãos, os marujos esquecidos numa praia, os párias, o cisne e, fantasma maior e englobante, a velha Paris perdida.

Em Eliot e em Pessoa, essa alusividade, esse contínuo desvio em relação à centralidade, essa *interrupção* da visão poética também se ressaltará na impessoalidade do monólogo dramático, da polifonia ou da heteronímia. Em Pessoa, basta lembrar Álvaro de Campos, em “Tabacaria”, *tour de force* pessoano, englobando a mansarda e o universo inteiro, o Álvaro de Campos que, interrompendo seu ajuste de contas com a menina dos chocolates, com o Esteves e com o dono da tabacaria, semiergue-se da cadeira, “enérgico, convencido, humano”, apenas para sentar-se de novo e acender um cigarro: “Depois deito-me para trás na cadeira / E continuo fumando. / Enquanto o destino mo conceder, continuarei fumando.”

Porque a névoa do fumo lhe esclarece que a metafísica é uma consequência de estar indisposto. A realidade, a máquina do mundo, ou o *político*, seguindo Irene Ramalho Santos, cai plausível sobre o poeta. “Tabacaria” é composto dramaticamente, expondo os mil pensamentos de uma mente que olha para um mundo que lhe sorri de volta, “sem ideal, nem esperança” — é composto dramaticamente como o desespero de Lear é composto dramaticamente por Shakespeare, exemplo que Pessoa utiliza para ilustrar a explicação que dá para sua própria poesia. E o que Pessoa dramatiza aqui é justamente a incapacidade de tal mente sustentar diante dos olhos, permanentemente, as implicações de sua reflexão sobre si e sobre o universo: Álvaro desaba exausto na cadeira.

Em Eliot, por sua vez, basta lembrarmos mais uma vez de Prufrock, andando por ruas quase desertas, por entre hotéis baratos e botequins — o cenário urbano marginal por excelência –, esforçando-se sempre para *evitar* a devastadora questão:

Streets that follow like a tedious argument  
Of insidious intent  
To lead you to an overwhelming question:  
Oh do not ask, ‘what is it?’  
Let us go and make our visit.<sup>52</sup> (ELIOT, 2004, 48)

---

<sup>52</sup> Ruas que se alongam como um tedioso argumento / Cujo insidioso intento / É lhe conduzir a uma devastadora questão... / Oh, não pergunte, não: “Qual a questão maldita?” / Sigamos cumprindo nossa visita.”

Fora do âmbito do monólogo dramático de um personagem a um só tempo irônico e ironizado como Prufrock, pode-se evocar o breve e magistral “Morning at the window”, também da primeira coletânea de poemas de Eliot:

They are rattling breakfast plates in basement kitchens,  
And along the trampled edges of the street  
I am aware of the damp souls of housemaids  
Sprouting despondently at area gates.

The brown waves of fog toss up to me  
Twisted faces from the bottom of the street  
And tear from a passer-by with muddy skirts  
An aimless smile that hovers in the air  
And vanish along the level of the roofs.<sup>53</sup>(ELIOT, 2004, 77)

Neste inventário de uma manhã vista da janela, há uma justaposição entre aspectos concretos da realidade — o tinir da louça, as áreas de serviço, a saia enlameada — e visões algo oníricas, notadamente na segunda estrofe, toda ela imersa em neblina, com a presença de faces fantasmagóricas, e de um sorriso sem direção que flutua, como o sorriso do gato de Cheshire de *Alice no País das Maravilhas*. As imagens movem-se do porão para a área de serviço, para a rua e, finalmente, para o ar, ao nível dos telhados — segue o percurso do olhar deste *eu* que é o meio pelo qual todos os elementos se agrupam, mas que nunca se confessa. Eliot diria mais tarde que um poeta não possui uma personalidade para expressar, sendo sua mente apenas um meio em que emoções e sentimentos se agrupam de modo imprevisto: este *eu* universaliza-se no poema. “Morning at the window” é um belo exemplo desta técnica.

Até aqui, tracei um percurso que partia da relação de Eliot com uma linhagem de poetas, de Dante a Baudelaire, passando pelos poetas metafísicos ingleses, que o tocaram pelo modo como integravam o pensamento à vida da emoção; por meio dessa relação, aponte a ênfase sobre a deliberação intelectual na construção do poema, implicando renúncia à pessoalidade e ao espontâneo, de modo que a noção de confessionalismo em poesia desaparece para dar lugar à ideia de poema enquanto espaço de agregação de experiências díspares. A este impulso sintético da poesia, conectou-se o afastamento em relação à centralidade temático-retórica da poética

---

<sup>53</sup> “Estão chacoalhando a louça do café em cozinhas de porão, / E ao longo das bordas repisadas da rua / Eu sei das almas úmidas de domésticas / Brotando deprimidas nos portões das áreas de serviço. / As ondas castanhas da neblina me lançam / Do fim da rua tortuosas faces / E arrancam de uma passante de saias enlameadas / Um sorriso que flutua, sem direção, no ar / E se dissipa ao nível dos telhados.”

romântica, culminando numa poesia alusiva e notadamente impessoal. Quanto ao ponto de partida deste percurso, é preciso, porém, olhá-lo por outro ângulo, que nos conduzirá justamente para o aspecto menos intelectual e mais instintivo da poética eliotiana, sua contraparte primitiva.

## 2.5 “Things fall apart”

Eliot enfatizava, sobre os poetas metafísicos, a capacidade de “amalgamar constantemente experiências díspares”. O contexto da modernidade, contudo, desta “civilização que engloba grande variedade e complexidade”, que exige, portanto, poetas “difíceis”, é marcado pela fratura, e esta experiência da fratura, da fragmentação é parte da experiência do sujeito moderno, da qual o Romantismo nasceu, a um só tempo, como sintoma e ambíguo remédio — *phármakon*. Yeats immortalizou esta condição na imagem do falcão perdendo-se do falcoeiro:

Turning and turning in the widening gyre  
The falcon cannot hear the falconer;  
Things fall apart; the centre cannot hold;  
Mere anarchy is loosed upon the world.<sup>54</sup>

Nesse contexto, a impossibilidade da síntese, a consciência do fracasso do esforço do poeta para agrupar a realidade, envolvendo-a em uma forma, é em si uma das condições da poesia moderna, é justamente a *falta* da qual ela nasce, e será necessariamente material seu. Nesse sentido, a poética de Eliot não deixará de ser, em inúmeros momentos, expressão dessa falta, dessa impossibilidade de agregação. Em meio à perversão da terra devastada, uma voz lírica levanta-se sofregamente para dizer:

‘On Margate Sands.  
I can connect  
Nothing with nothing.  
The broken finger nails of dirty hands.  
My people humble people who expect  
Nothing’

la la

To Carthage then I came.<sup>55</sup> (ELIOT, 2004, p.156)

---

<sup>54</sup> “Girando e girando no furacão que se alarga, / O falcão já não pode ouvir o falcoeiro — / Tudo despenca; o centro não sustenta, / Vã anarquia lança-se sobre o mundo inteiro.”

<sup>55</sup> “‘Nas areias de Margate. / Não posso conectar / Nada a nada. / As unhas quebradas de mãos sujas. / Meu povo humilde que não espera / Nada.’ / la la / Para Cartago então eu vim.”

A experiência da desorientação é bastante própria e intensa na arte moderna, e muito frequentemente o efeito artístico desejado era este: pôr a prova o senso de direção do leitor em relação ao significado. Embora Marjorie Perloff escreva sobre uma poética da indeterminação, cuja linhagem partiria de Rimbaud e alcançaria, nos nossos dias, um poeta como o norte-americano John Ashbery, separando tal linhagem do Alto Modernismo de Eliot e Stevens (por acreditar que, neste último caso, uma suposta ênfase no simbólico prenderia o poema ao mundo, ao passo que nos poemas de indeterminação não haveria referentes definíveis), o que a autora diz sobre Ashbery pode ser, sem deslocamento de sentido, aplicado a boa parte da poesia de Eliot: ler seu texto, pelo menos nos poemas até “The waste land”, anteriores à guinada meditativa de sua poesia, é, por vezes, como “ouvir ao acaso uma conversa na qual você agarra uma palavra ou frase ocasional, mas não pode desvendar sobre o que os falantes estão conversando”, e, ainda assim, continuamos lendo, pois o prazer especial da leitura de seus textos nasce do fato de que “a revelação de algum significado especial parece perpetuamente eminente”<sup>56</sup> (PERLOFF, 1993, p. 10). “Prufrock” e “Morning at the window” nos dá boa amostra disso. No trecho citado acima de “The waste land”, por sua vez, das areias de Margate, cidade portuária inglesa, vamos a Cartago, e o que as une é um fragmento de canção incompreensível: somos lançados ao mar do poema, agarrando-nos, como Robinson Crusóe, a despojos de um mundo perdido.

Por esse aspecto, a poesia de Eliot, bem como, vale dizer, a de Pessoa, mais do que uma nova encarnação da poesia metafísica, constitui-se como expressão de sua problematização, instaurando-se entre sua poética e a daquela linhagem uma relação irônica e paradoxal: ao mesmo tempo em que a produção poética eliotiana refere-se àquela tradição (por vezes, literalmente, como nos versos citados de Dante, Webster, Marvell e Baudelaire — quatro gerações de poetas intelectuais — em “The waste land”), também dramatiza o fracasso de não ser possível a sua poesia alcançar os mesmos efeitos dessa tradição. Sua poesia é, afinal, marcada também ela pela “dissociação da sensibilidade”, e o poeta bem o sabia: é essa autoconsciência que lhe permite retomar um fio perdido da tradição esquecido pelo Romantismo, mas sem

---

<sup>56</sup> O caso que Perloff constrói é a favor de uma concepção de poesia em que a linguagem está liberta de qualquer referente exato, as palavras servindo para a construção de expectativas e imagens internas ao texto. Segundo essa concepção, a conversa que ouvimos ao acaso dá-se, aparentemente, fora de qualquer localização histórica, esvaziada de qualquer ethos, o que me parece insuficiente, seja a respeito de Rimbaud, Ashbery ou de qualquer artista.

declinar de sua condição de pós-romântico, no sentido não de quem superou os problemas do Romantismo, mas no sentido de Baudelaire, que, em 1859, escrevia que “o romantismo é nossa benção celeste — ou diabólica — à qual devemos nossos estigmas eternos” (*apud* FRIEDRICH, 1976, p. 31).

Um poema como “The waste land” tem, assim, um duplo motivo: *a autoconsciência sobre a precariedade das sínteses que o poético pode operar*, e isto se deve à sua relação irônica com a tradição metafísica; e, por outro lado, *a autoconsciência sobre a também precária estabilidade que a centralidade de um eu, de uma figuração pessoal, concede à expressão poética* (Tirésias, a figura que diz *eu* no poema, engloba, como espectador, todos os personagens do poema), e isto se deve à sua relação também irônica com o Romantismo. Eliot efetua, assim, uma *síntese duplamente negativa* entre sua condição de herdeiro da poesia do pensamento e da poesia da “época sentimental”. Nisto aproxima-se muito de Pessoa: sua poesia, para alcançar plenamente o efeito de dissociação em poemas como “Prufrock” ou “The waste land” pressupõe a concepção de poesia como força gregária, assim como a poesia heteronímica de Pessoa, em certo nível, pressupõe uma concepção de poesia confessional.

Por esse ângulo, é possível ler o ensaio sobre os poetas metafísicos como o momento em que Eliot inventa, ao gosto borgiano, seus precursores, contra os quais sua poesia dialogará, *passiva-agressivamente*: nem apenas para afirmá-los, nem apenas para negá-los — retoma essa tradição antes para criar a especificidade de seu talento individual. Este é um dos sentidos pelos quais sua poesia é tão marcada pelas alusões literárias, citações e referências a outros textos: é seu modo de convocar para o horizonte de leitura uma tradição com a qual estabelece uma relação a um só tempo elegíaca e paródica.

O ensaio sobre os poetas metafísicos adentra, assim, a obra de Eliot como uma perspectiva de leitura da própria obra, e assim foi recebido: *Modern poetry and the tradition*, obra outrora influente de Kenneth Brooks, é uma leitura da tradição poética anglo-americana à luz da poesia e do ensaio de Eliot, bem como é, recentemente, com o acréscimo eliotiano de uma visita ao *trecento* de Dante e Guido, o livro supracitado do escritor Ricardo Daunt. A relação de Eliot, portanto, com a linhagem literária à qual ele se filiou deliberadamente implica fins não apenas teóricos, como um plano de reorganização do cânone anglo-americano, mas práticos, pois que com vistas a contaminar a leitura de sua poesia, tanto no horizonte de leitura do receptor da obra,



quanto pela inscrição dessa leitura no próprio texto, através de citações, alusões e referências.

Note-se que a contaminação deliberada não se dá no sentido de criar um roteiro de leitura da obra, o que seria, naturalmente, empobrecedor: trata-se, como já se disse, de potencializar o efeito da experiência da dissociação da sensibilidade com o qual a sua poesia lida continuamente. A ironia está no fato de que o poeta que mais se empenhou para revalorizar uma poesia do pensamento, de poetas capazes de amalgamar as experiências mais díspares, compõe seu poema máximo utilizando uma técnica de colagem de fragmentos, em que, como veremos no último capítulo, vozes em profusão dialogam, interrompendo-se umas às outras, de modo que nada, a princípio, conecta-se a nada.

Há, contudo, um último lance dialético, próprio da poesia. A leitura do poema é marcada por essa forte impressão de dissociação. É uma leitura que, pela própria referência àquela tradição, faz-nos ler à luz dela, à luz da poesia de uma época que Eliot insistiu que se lesse ressaltando-se o equilíbrio e a variedade de temas agrupados com sucesso e mesmo clareza: no ensaio, Eliot enfatiza justamente a simplicidade dos poetas metafísicos, opondo-se aos ataques correntes acerca da obscuridade de suas metáforas. Durante a leitura, portanto, aquela *dependência irônica* é operante. No entanto, o *efeito geral* de “The waste land” consegue realizar a síntese de materiais diversos: passeamos por vários pontos de Londres, naufragamos no mar, caminhamos no deserto, seguimos em fila pelo metrô, assistimos junto de Tirésias ao estupro da datilógrafa em um quarto de aluguel logo após o entardecer, ouvimos por acaso a conversa de duas jovens em um *pub*, sentamos por um momento numa sala de um velho casarão luxuoso, e vemos os morcegos de faces infantis, e as cidades irreais, Jerusalém, Atenas, Alexandria, Viena, Londres, e essa irrealidade contamina cada cena do poema na variedade de cenas que se conjugam obedecendo uma lógica não-discursiva, imagética.

A síntese acontece porque a dissociação das experiências na mente moderna e, conseqüentemente, a dissolução das formas é o substrato do poema, é a ideia que o permeia: paradoxalmente, neste poema, a desconexão entre as experiências díspares é o que garante sua totalidade. Em certo sentido, é o poema moderno mais próximo da narrativa de James Joyce e Virginia Woolf, na medida em que constrói um arranjo de cenas que se aproxima da técnica do fluxo da consciência, arranjo através do qual Eliot atualiza a *sintaxe* poética para o século XX. Não há, contudo, um personagem definido

ao qual pertença este fluxo da consciência — poesia, dizia Valéry é literatura reduzida a seu princípio ativo —, há antes uma voz lírica vagando por Londres, que ilumina cada cena do poema como a lanterna mágica que Prufrock desejava, a lanterna que projetaria seus nervos numa tela, comunicando exatamente o que ele queria expressar; uma voz lírica que, como escreveu Eliot, nos “Preludes”, série de poemas que antecipam “The waste land”, parece constantemente dizer:

I am moved by fantasies that are curled  
Around these images, and cling:  
The notion of some infinitely gentle  
Infinitely suffering thing.<sup>57</sup> (ELIOT, 2004, p.68)

Há, em Eliot, portanto, síntese; é, contudo, uma espécie diferente de síntese, e o fato do poeta remeter àquela tradição reforça a singularidade de sua técnica, que depende, largamente, da alusão — alusão a um “significado especial”, que “parece sempre eminente”, mas que não se revela, significado que, para Eliot, tem sua principal serventia no fato de “satisfazer um hábito do leitor, mantendo sua mente entretida e quieta, enquanto o poema trabalha sobre ele” (ELIOT, 1973, p. 171). O poema, assim, é consonante em relação ao afastar-se da abordagem direta romântica, sem, contudo, recuperar, perfeitamente, a organização do pensamento em um Dante ou em um Donne, aproximando-se muito mais, a despeito das preferências políticas do autor, de Shakespeare e de seu fantasmagórico Hamlet.

Esta relação ambígua com a tradição a qual o poeta deliberadamente buscou se filiar é bastante indicativa daquela paixão infeliz sugerida no comentário de Wittgenstein sobre aqueles que não possuem uma tradição e desejam ter uma. Um comentário de Octavio Paz lança luz sobre a questão:

Os povos tradicionalistas vivem imersos em seu passado sem interrogá-lo; mais que ter consciência de suas tradições, vivem com elas e nelas. Aquele que se sabe pertencente a uma tradição se sabe já, implicitamente, distinto dela, e esse saber o leva, cedo ou tarde, a interrogá-la e, às vezes, negá-la. (PAZ, 1984, 35).

A passagem guarda uma brevíssima história do Ocidente: o lento despertar da autoconsciência em relação à tradição cristã, conduzindo à experiência do Renascimento. Desejar, de modo consciente, uma tradição implica, paradoxalmente,

---

<sup>57</sup> “Sou movido por fantasias que se enroscam / Nessas imagens, e a elas se agarram: / A noção de alguma coisa infinitamente gentil, / Alguma coisa que infinitamente sofre.” Trad. de Ivan Junqueira.

pode-se deduzir do comentário de Paz, afastar-se dela. É assim que Eliot, ao aproximar-se de sua tradição desejada, escreveu uma dolorosa elegia para sua paixão infeliz.

Por outro lado, não se pode ignorar que, em seu diálogo com o passado, Eliot também revela o que há nele do presente. Arnold Hauser escreveu sobre como sem a experiência da arte de Kafka, Joyce e outros, o maneirismo dificilmente poderia ter adquirido seu atual significado para o público contemporâneo. Na sua *História social da Arte e da Literatura*, ele descreve a relação da arte do século XX entre o colapso das grandes guerras, profundamente marcada pela autorreflexividade, com o maneirismo de Shakespeare e Cervantes:

Somente uma época que tinha vivenciado a tensão entre forma e conteúdo, entre beleza e expressão, como seu próprio problema vital, podia fazer justiça ao maneirismo e desvendar a verdadeira natureza de sua individualidade, em contraste com a Renascença e o Barroco. (HAUSER, 2003, p. 371).

É assim que a poesia de Eliot instaura uma relação *constelar*, no sentido benjaminiano, com a poesia metafísica do século XVII, inserida em um período de transição, de crise, em que, na leitura de Eliot, por um lado, preserva a força gregária da poesia, ao mesmo tempo em que prenuncia sua dissolução. Ao trazê-los para a tensão presente, para o debate estético contemporâneo sobre forma e conteúdo, agregação e dissociação, Eliot encontra-se com os poetas metafísicos no mesmo tempo, o *tempo-de- agora*, fazendo-os compartilhar de sua paixão infeliz, de modo que o passado passa a falar para nós diretamente, com uma voz presente.

Percebe-se, portanto, que toda a relação de Eliot com a tradição é marcada por densa reflexão e autoreflexão, que é também bastante indicativa da ambiguidade inerente de seu processo criativo, ambiguidade que se revela pelas aparentes contradições entre suas mais célebres ideias teóricas sobre a criação em geral e seus comentários sobre sua prática poética em particular. É do que se tratará a seguir.

## 2.6 A teoria eliotiana do correlato objetivo

Em “Hamlet e seus problemas”, ensaio datado de 1920, Eliot desenvolve uma teoria da criação poética, cunhando o conceito de *correlato objetivo*, que obteve repercussão semelhante àquela provocada por sua ideia de dissociação da sensibilidade. No ensaio, Eliot aborda o que, segundo ele, constitui o “insucesso artístico” de Shakespeare, e é partir da análise desse insucesso que se apresenta sua teoria.

Eliot adentra a longa tradição interpretativa sobre Shakespeare e, em particular, *Hamlet*, tema de estudo de seguidas gerações de críticos e poetas, desde Dryden e Samuel Johnson, Hazlitt e Coleridge. Nesse contexto, considerar a mais famosa peça de Shakespeare como insucesso artístico mostra quão revolucionário era o espírito crítico de Eliot naqueles anos iniciais em Londres, como se comentou anteriormente. Contudo, embora Eliot tivesse proclamada preferência por outras peças de Shakespeare, como *Coriolano* e *Antônio e Cleópatra*, é inegável a influência de *Hamlet* sobre sua criação. É, de fato, um fantasma que paira por parte de sua obra, desde seus primeiros poemas, determinante, por exemplo, na famosa autodepreciação de Prufrock, que vale citação e comentário:

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;  
Am an attendant lord, one that will do  
To swell a progress, start a scene or two,  
Advise the prince; no doubt, an easy tool,  
Deferential, glad to be of use,  
Politic, cautious, and meticulous;  
Full of high sentence, but a bit obtuse;  
At times, indeed, almost ridiculous —  
Almost, at times, the Fool.<sup>58</sup> (ELIOT, 2004, p.54)

Embora se desvencilhe do príncipe, Prufrock é, em muitos sentidos, uma paródia de Hamlet — ambos compartilham a incapacidade para a ação; ambos constantemente retardam-se imersos em um labirinto de pensamentos; ambos apresentam intensa e reprimida ansiedade sexual. No entanto, Hamlet é uma mente essencialmente dotada de impulso para a crítica, no sentido primordial do termo, para o qual Agamben chama atenção no prefácio a *Estâncias*, ou seja, crítica como “investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender” (2007, p. 9). É este, afinal, o lugar do seu monólogo central sobre ser ou não ser, que é o lugar por excelência da crítica, por posicionar-se à beira do abismo do desconhecido. Os pensamentos de Prufrock, por outro lado, são pastiches de pensamentos: são pensamentos que se partem, se interrompem, sem jamais propor nenhuma devastadora questão, como a de Hamlet, representando antes uma mímica patética de heroísmo: “Shall I part my hair behind? Do

---

<sup>58</sup> “Não, não sou o Príncipe Hamlet, nem pretendi sê-lo; / Sou um lorde assistente, um que há de servir / Para estimular algum progresso, introduzir uma cena ou duas, / Aconselhar o príncipe; sem dúvida, uma ferramenta de fácil manuseio, / Respeitoso, contente de ser útil, / Político, prudente e meticuloso; / Cheio de máximas, mas algo obtuso; / Às vezes, até um pouco ridículo; / Quase o Idiota, às vezes.”

I dare to eat a peach?" ("Devo partir meu cabelo ao meio? Ousarei comer um pêssego?"; ELIOT, 2004, p.54).

A constante autodepreciação de Prufrock é, no fundo, um pervertido processo de autorromantização, em vez de uma séria crítica destruidora do próprio ego, uma desidealização de si, como o são as reflexões de Hamlet. "Prufrock", afinal, constitui um monólogo dramático: por essa estratégia impessoal, Eliot toma Prufrock por objeto, funcionando como um ataque irônico à autodepreciação condescendente. Mais do que um personagem, pode-se ler "Prufrock" como a representação do estado mental de uma fase de desenvolvimento da psicologia de uma sensibilidade artística; é, de certa forma, o *Portrait of the artist as a young man* de Eliot, assim como "The waste land", em certo sentido, é seu *Ulysses*<sup>59</sup>. Todavia, tratando-se de uma peça lírica, Eliot não desenvolve aquele estado mental até o ponto em que ele encontre a superação do labirinto mental estéril pelo qual Prufrock perambula sem direção (esforçar-se-á, nesse sentido, em "Ash-Wednesday"). Num ensaio de 1931 intitulado "Thoughts after Lambert", Eliot testemunha:

Quando escrevi um poema chamado *The Waste land*, alguns dos críticos que mais o aprovaram disseram que eu expressara 'a desilusão de uma geração', o que não faz sentido algum. Eu posso talvez ter expresso para eles sua própria ilusão de estarem desiludidos. (ELIOT,)

O monólogo de Prufrock constitui o correlato objetivo perfeito para o estado mental dessa ilusão de estar desiludido. Hamlet, por outro lado, caminha para outro extremo, a lucidez, o desmascaramento de todas as ilusões egoicas.

O poema de abertura da estreia de Eliot, portanto, guarda uma paródia de Hamlet, com fins críticos de ataque à degeneração do Romantismo, que, em suas formas mais baixas, saudava apenas a negra melancolia do Príncipe, alheio ao pensamento profundamente crítico. Por sua vez, Prufrock, que julga impossível exprimir o que realmente pensa,<sup>60</sup> é o oposto do poeta confessional e espontâneo: é um romântico em crise, cujo último recurso de autoidealização é, paradoxalmente, a autodepreciação melancólica. O que não impede, contudo, de haver em Prufrock muita verdadeira emoção humana, dolorosamente indicadas na inadequação social, permeada de

---

<sup>59</sup> Stanley Sultan estuda as duas obras em conjunto em seu *Ulysses, The waste land and modernism*.

<sup>60</sup> "It is impossible to say just what I mean!" (ELIOT, 2004, p.54)

sentimentos universais. O poema é, com efeito, um mergulho em um estado mental que Eliot certamente conheceu muito bem, e que lutara para superar.

Para além da relação paródica entre Hamlet e Prufrock, é possível evocar as palavras de Samuel Johnson sobre a peça, saudando-a numa linguagem não muito distante da que o próprio Eliot utilizava para lidar com a tradição dos poetas intelectuais da qual se aproximava. Sobre a peça, o grande crítico propôs em *Preface to Shakespeare*:

Se cada drama de Shakespeare tivesse de ser caracterizado pela particular excelência através da qual ele se distingue dos outros, devemos permitir à tragédia de Hamlet o louvor da variedade. Os incidentes são tão inúmeros, que o argumento da peça produziria uma longa estória. As cenas são, de modo intercambiável, diversificadas com alegria e solenidade; com alegria que inclui observações judiciosas e instrutivas, e solenidade não deformada por qualquer violência poética agindo sobre os sentimentos naturais do homem. Novos personagens aparecem de tempos em tempos em contínua sucessão, exibindo várias formas de vida e modos particulares de conversação. (JOHNSON, 1985 p.203).

Essa variedade de personagens e modos particulares de conversação será fundamental, por exemplo, para a estruturação de “The waste land”. Impossível, aliás, ignorar a sombra hamletiana sobre o personagem do Rei-Pescador no poema de Eliot, bem como da Dinamarca governada por um rei assassino e uma rainha traidora sobre a Londres irreal e fantasmagórica, em que o rio Tâmesis transmuta-se em reservatório de “garrafas vazias, restos de comida, lenços de seda, caixas de papelão, pontas de cigarros, e outros testemunhos das noites de verão”(ELIOT, 2004, p.151). Tal como o Rei-Pescador, Hamlet, ao final de sua tragédia, poderia perguntar-se, dolorosamente: “Shall I at least set my lands in order?” (“Terei ao menos minhas terras posto em ordem?”; ELIOT, 2004, p.164)

A compreensão de Eliot, portanto, acerca da peça de Shakespeare como insucesso artístico indica, para um crítico como Harold Bloom, um clássico episódio de ansiedade da influência. Bem mais do que isso, porém, sugere antes uma preocupação fundamental com o desenvolvimento do processo criativo, e é a partir da observação de Shakespeare, dos êxitos e insucessos do bardo, segundo seu ponto de vista, que Eliot deriva sua teoria. No cerne dela, está o conceito de *correlato objetivo*. Assim o autor o apresenta:

O único modo de expressar emoção na forma de arte é descobrindo um ‘correlato objetivo’; por outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que será a fórmula dessa

emoção específica; de tal maneira que quando os factos exteriores, que devem resultar em uma experiência sensorial, são facultados, a emoção é imediatamente invocada. (ELIOT, 1992, p. 20).

O conceito é bastante válido por implicar que a emoção é construída na estruturação do texto, de modo que este se liberta da presença autoral, passando a respirar por si mesmo. Neste ponto, Pessoa aproxima-se muito de Eliot, como não falhou em apontar Georg Rudolf Lind, em *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Em um fragmento do *Livro do desassossego*, Bernardo Soares apresenta a versão portuguesa do correlato objetivo nos seguintes termos:

O que sinto, na verdadeira substância com que o sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é. Para que eu, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, que ele, lendo-as, sinta exactamente o que eu senti. E como este outrem é, por hipótese da arte, não esta ou aquela pessoa, mas toda a gente, isto é, aquela pessoa que é comum a todas as pessoas, o que, afinal, tenho que fazer é converter os meus sentimentos num sentimento humano típico, ainda que pervertendo a verdadeira natureza daquilo que senti. (PESSOA, 2005, p. 255)

Neste sentido, toda arte é, por natureza, impessoal, para além das figurações impessoais do texto poético moderno, no sentido em que almeja universalidade. Para Eliot, mesmo Shakespeare, de cuja pessoa muito pouco sabemos, “também se entregava à luta — que só ela constitui a vida para um poeta — de transformar as agonias íntimas e pessoais em algo rico e estranho, algo universal e impessoal” (ELIOT, 1992, p. 49). Pessoa emprega a mesma metáfora da luta quando trata desse processo: “A arte é auto-expressão lutando para ser absoluta” (PESSOA, 2005, p. 219). Em ambos os casos, ressalta-se a tensão entre o material pessoal da poesia e sua expressão impessoal, absoluta.

No caso de *Hamlet*, Eliot observa, contudo, um desajuste entre uma emoção inexprimível e os fatos: em outras palavras, em *Hamlet*, Shakespeare falharia em estruturar o *correlato objetivo*, o conjunto de fatos adequado para corresponder à emoção do personagem, que tornassem *inevitável* o estado emotivo do príncipe. Eliot, em uma das passagens mais estimulantes e intrigantes de seu ensaio, tenta ser o mais claro possível sobre o tema, e a citação aqui necessita ser longa para não perder as nuances do pensamento eliotiano:

A ‘inevitabilidade’ artística reside nesta plena correspondência entre o que é exterior e a emoção; e é isto precisamente o que falta em

*Hamlet*. Hamlet (o homem) é dominado por uma emoção que é inexprimível, porque é excessiva em relação aos factos tais como eles se apresentam. E a suposta identidade de Hamlet com o seu autor é genuína até esse ponto: a perplexidade de Hamlet, perante a ausência de objectivo equivalente aos seus sentimentos, é um prolongamento da perplexidade de seu criador em face do problema artístico. Hamlet confronta-se com a dificuldade da aversão ser causada pela mãe, mas de a mãe não ser um equivalente adequado daquela; a aversão envolve-a e excede-a. É deste modo um sentimento que não pode compreender; não pode objectivá-lo e, conseqüentemente, ele permanece para envenenar a existência e obstruir a acção. Nenhuma das acções possíveis consegue satisfazer tal sentimento; e nada que Shakespeare possa fazer com a intriga pode, para ele, exprimir Hamlet. (ELIOT, 1992, p. 20).

Como sugerido anteriormente, a mente de Hamlet é de essência crítica — move-se reflexivamente em direcção aos limites do conhecimento, onde se depara com o inexprimível. De fato, a emoção de Hamlet envolve e excede a aversão à mãe, mesmo conjugada à morte do pai e à traição do tio. Durante vários momentos, por conta de sua autoconsciência extrema em relação aos mecanismos de acção e reacção que regem o desenvolvimento dos eventos da corte (para ele) e da acção da trama (para nós), superior a de todos os outros personagens, o príncipe parece estar fora da peça, assistindo-a, daí sua agudíssima noção de teatralidade — está constantemente ciente de que as pessoas ao seu redor estão interpretando papéis que possam justificar suas motivações. O que parece escapar a Eliot, ao meu ver, é que os fatos que Shakespeare dispõe na peça não têm por objetivo criar a ilusão artística de inevitabilidade da emoção de Hamlet. Eles não são dispostos como correlato objetivo para a emoção extática em si; são antes correlatos para a crise que empurra Hamlet para a região da crítica, onde essa emoção extática vive. Uma vez nessa região, não há correlato objetivo que possa transmitir a emoção de Hamlet, porque ela é, agora, por natureza, incomunicável. Nesse sentido, mesmo as falhas técnicas da peça fazem sentido com o efeito geral: é como se a emoção inexprimível de Hamlet funcionasse como uma força intensa demais para a estrutura da peça, que começa a se desequilibrar, como sob o efeito de um cataclisma, enquanto Ofélia mata-se.

Mas Eliot está, na verdade, bastante ciente da região em que Hamlet penetra. No fecho do ensaio, o poeta escreve:

O sentimento intenso, extático ou terrível, sem objecto ou excedendo seu objecto, é algo que toda a pessoa de sensibilidade conhece; é sem dúvida assunto de estudo para os patologistas. Ocorre frequentemente na adolescência: a pessoa vulgar adormece esses sentimentos, ou domina os sentimentos para se adaptar ao mundo real; o artista



mantém-os vivos por meio de sua capacidade para intensificar o mundo, em função das suas emoções. (ELIOT, 1992, p. 21).

Eliot, contudo, argumenta que Hamlet não é um adolescente, de modo que é impraticável recorrer a essa leitura. Naturalmente, Hamlet não é um adolescente; é artista, não apenas ao reescrever as falas dos atores da peça que articula para capturar “a verdade do Rei”, mas por toda peça, ao criar um Hamlet para integrar o teatro da corte, ao mesmo tempo em que se mantém em um plano superior aos próprios eventos: “o artista só é artista sob a condição de ser duplo e não ignorar nenhum fenômeno da sua dupla natureza”, escreveu Baudelaire (2002, p. 743), no ensaio sobre o cômico absoluto. O Hamlet louco, afinal, é sua criação para, teatralmente, “se adaptar ao mundo real”, ao mesmo tempo em que está imerso, de fato, no sentimento extático. É essa, aliás, a questão central de Eliot no ensaio, como bem percebeu Ronald Schuchard, que afirma que “Eliot está mais preocupado com o obscuro motivo primitivo de Shakespeare do que com o fato do fracasso artístico” (SCHUCHARD, 1999, p. 27), citando, em seguida, o comentário final de Eliot: “sob a compulsão de que experiência ele tentou expressar o horror inexpressível, nunca podemos saber” (1992, p. 21).

Significativamente, Pessoa, em um fragmento em prosa, aproxima-se bastante da ideia de Eliot sobre Shakespeare, intuindo o mesmo conflito entre expressão artística e material intratável:

É que Hamlet constitui, de modo diferente do que outrora se pensava, a representação essencial de seu criador. É um homem demasiado grande para si mesmo. Tal foi Shakespeare, tal foi Leonardo da Vinci. Estes homens tinham alma demais para a realização. Não é a tragédia da falta de expressão, mas a tragédia maior da demasiada capacidade de expressão e de demasiado a exprimir, mesmo para essa capacidade. Nenhum homem se revela a si próprio porque não o pode fazer, mas homens como Shakespeare não se revelam porque o podem. São prefigurações de alguma coisa maior do que o homem e ficam frustrados na fronteira. São fracassados, não porque podiam ter feito melhor, mas porque fizeram melhor. Ultrapassaram-se a si mesmos e perderam-se. (PESSOA, 2005, p. 486)

“São prefigurações de alguma coisa maior do que o homem e ficam frustrados na fronteira” — essa fronteira crítica é o lugar da criação. O fracasso de Shakespeare em *Hamlet* é o fracasso que inaugura a arte moderna — guarda o excesso destinado a estilhaçar toda forma tão logo ela se cristalize. Se, no ensaio, Eliot, muito por conta de sua paixão infeliz pelo classicismo, é bastante reticente em relação a *Hamlet*, embora não consiga camuflar sua fascinação pela riqueza e estranheza da peça, em sua poesia, Eliot muitas vezes lutou com a mesma agonia íntima de Shakespeare,

por vezes conseguindo figurar, por um instante, o sentimento extático e terrível, como nesta comovente passagem de “*The waste land*”, na bela imagem da perda da fala diante do coração da luz:

‘You gave hyacinths first a year ago;  
 ‘They called me the hyacinth girl.’  
 — Yet, when we came back, late, from the hyacinth garden,  
 Your arms full, and your hair wet, I could not  
 Speak, and my eyes failed, I was neither  
 Living nor dead, and I knew nothing,  
 Looking into the heart of light, the silence.<sup>61</sup> (ELIOT, 2004, p.140)

Aqui, Eliot dramatiza o tema, pela rememoração de um personagem. Por outras vezes, contudo, Eliot aborda o mesmo tema mediante a metapoesia, como nesta passagem de “*East Coker*”, que toca justamente no ponto da precariedade da forma artística:

And every attempt  
 Is a wholly new start, and a different kind of failure  
 Because one has only learnt to get the better of words  
 For the thing one no longer has to say, or the way in which  
 One is no longer disposed to say it. And so each venture  
 Is a new beginning, a raid on the inarticulate  
 With shabby equipment always deteriorating  
 In the general mess of imprecision of feeling,  
 Undisciplined squads of emotion. And what there is to conquer  
 By strength and submission, has already been discovered  
 Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope  
 To emulate — but there is no competition —  
 There is only the fight to recover what has been lost  
 And found and lost again and again <sup>62</sup> (ELIOT, 2004, p. 354).

Impossível não pensar no ensaio sobre Hamlet, ao observar atentamente os termos desta passagem: fracasso, inarticulado, sentimentos imprecisos, emoções indisciplinadas, homens a quem não se pode desejar imitar. Vinte anos depois, ao

---

<sup>61</sup> “‘Faz um ano que me deste pela primeira vez os jacintos; / Chamaram-me a garota dos jacintos’. / — E, no entanto, ao voltarmos, tarde, do jardim dos jacintos, / Teus braços cheios, e teus cabelos molhados, eu não pude / Falar, e meus olhos falharam: eu não estava / Nem vivo nem morto, e de nada sabia, / Espreitando dentro do coração da luz, o silêncio.” As traduções seguintes da poesia de Eliot pertencem a Ivan Junqueira.

<sup>62</sup> “E cada tentativa / É um começo totalmente novo, e uma espécie diferente de fracasso / Pois só se aprendeu a extrair o melhor das palavras / Para aquilo que já não se precisa dizer, ou do modo no qual / Não se está mais disposto a dizê-lo. E assim cada aventura / É um novo começo, uma incursão no inarticulado / Com pobre equipamento, sempre se deteriorando / Na confusão geral de sentimentos imprecisos, / Indisciplinadas esquadilhas de emoção. E o que há para conquistar / Pela força e submissão, já foi descoberto / Uma ou duas ou muitas vezes, por homens a quem não se pode desejar / Imitar — mas não há competição: / Há apenas a luta para recuperar o que foi perdido / E encontrado e perdido de novo e de novo.”

escrever um de seus últimos grandes poemas, Eliot devia estar pensando no bardo que se esforçara, a custo da própria forma, para expressar o inexprimível. Eliot pagava, aqui, sincero tributo ao gênio de Shakespeare.

Por último, importa ainda notar que o conceito de *correlato objetivo* guarda a ambiguidade fundamental do processo criativo de Eliot: por um lado, contém a construção e organização deliberada e consciente dos materiais da emoção; por outro, pressupõe uma luta com “a confusão geral de sentimentos imprecisos”. O conceito é, assim, um esforço de Eliot para equilibrar duas tendências complementares da sua criação: o ato crítico implícito no ato criativo, bem como a aguda noção de que há algo que escapa ao controle absoluto do poeta. Trata-se de uma batalha entre um impulso civilizador e um impulso primitivo. Em uma de suas palestras para as *Charles Eliot Norton Lectures*, em Harvard, Eliot apresenta outro conceito, o de imaginação auditiva, tocando diretamente nesse ponto:

O que eu chamo de ‘imaginação auditiva’ é a intuição para a sílaba e o ritmo, penetrando muito abaixo dos níveis conscientes de pensamento e emoção, revigorando cada palavra; afundando para o mais primitivo e esquecido, retornando à origem e trazendo algo de volta, buscando o princípio e o fim. Isso dá-se através de sentidos, certamente, ou não sem sentido em uma concepção comum, e funde o velho e obliterado, o corrente, e o novo e surpreendente, a mais antiga e mais civilizada mentalidade. (ELIOT, 1973, p. 151).

Se a poesia de Eliot possui alguma característica ferida de beleza imortal, é justamente a intuição para a sílaba e o ritmo. Recentemente, Denis Dognohue dedicou livro à musicalidade da poesia de Eliot. Boa parte da originalidade do estilo do poeta decorre justamente da conjugação entre tais ritmos que penetram “muito abaixo do nível do pensamento e da emoção” e as imagens recolhidas à metrópole moderna. No ciclo de palestras em questão, pronunciadas entre 1932 e 1933, ano de ascensão de Hitler ao poder, Eliot revelou fenômenos do seu processo criativo, que conduzem para um campo bastante distinto do debate político-estético entre classicismo e romantismo no qual se envolvera durante seus primeiros anos em Londres. É como se, à beira da maior demonstração de coisificação da vida, Eliot fosse levado a referir-se ao que há de mais primitivamente valioso na esfera humana. O poeta escreve sobre como, por vezes, algumas formas de debilidade e doença podem produzir um “efluxo de poesia” que se aproxima da condição de escrita automática, embora frise que o material deveria estar “incubado” no poeta, à espera de libertação, não sendo um presente de algum anjo ou demônio benevolente. Eliot assim descreve o processo:

Para mim, parece-me, nesses momentos, caracterizados por uma súbita suspensão do fardo da ansiedade e do medo que pressionam nossa vida diária tão duramente a ponto de ficarmos inconscientes dele, que o que acontece é algo *negativo*: isto é, não inspiração como comumente pensamos, mas o partir-se de fortes barreiras habituais, que tendem a se reagruparem muito rapidamente. Alguma obstrução é momentaneamente varrida. O sentimento que acompanha é menos o que conhecemos como prazer positivo do que um súbito alívio de um fardo intolerável. (ELIOT, 1973, p. 151).

Neste trecho, temos uma descrição semelhante ao fenômeno poético tal como Irene Ramalho Santos o compreende, em suas reflexões sobre o que chama de interrupção poética, de que tratei antes. A visão poética rompe a malha do político, e este é o impulso do poema; o político, porém, reestrutura-se, e a visão é interrompida, o que completa o poema materialmente, ao mesmo tempo em que o registra como fragmento de uma visão poética maior e inexprimível em sua totalidade. A impessoalidade da poesia de Eliot está intimamente relacionada a esse mecanismo. Para o poeta, o ego ou a personalidade é condicionado por esse “fardo da ansiedade e do medo”, e a poesia implica alcançar regiões mais profundas, implica um retorno à origem, como diz na passagem sobre a imaginação auditiva, supracitada. Nesta origem, toda concepção política do *eu* entrega-se a forças primitivas essenciais. Há, certamente, um *pathos* nietzscheano na concepção poética de Eliot, muito próximo das reflexões do filósofo alemão sobre as relações entre os aspectos apolíneos e dionisíacos na formação do trágico. “The waste land”, afinal, é poema profundamente wagneriano, com citações de *Tristão e Isolda* e alusões a *Parsifal*. Esta concepção de poesia já está intuída no velho ensaio sobre tradição e talento individual, no seu ataque à unidade substancial da alma e à personalidade. É precisamente nesse sentido que a teoria poética de Eliot contém um elemento revolucionário — esse fardo de ansiedade e medo é o fardo de uma modernidade que lança o indivíduo em uma espécie de limbo espiritual, sem qualquer *sentido dramático* da vida — para Eliot, mesmo uma queda dentro da experiência do Mal, como em Baudelaire, é mais válida do que esse limbo. É por essa via de reflexão e reação ao *ennui* moderno (tão bem capturado em poemas como “Portrait of a lady”) que Eliot aproxima-se da perspectiva cristã. Em ensaio magistral, o filósofo espanhol Julián Marías escreve sobre um dado crucial dessa perspectiva, que creio caríssimo a Eliot:

Ingrediente decisivo da maneira de viver, sentir-se e esperar do cristão tem sido o *dramatismo* da vida, pendente de um desenlace que é sua culminância, a chave de sua totalidade. O pressuposto disso é a imortalidade, a crença na vida após a morte. (MARÍAS, 2000, p. 63).

Esta noção do dramatismo da vida é fundamental em Eliot, cujo percurso poético desde “Prufrock” até os quartetos é marcado por uma autorreflexividade constante, buscando, em última instância, uma síntese para as vivências, que as salvem da caótica indisciplina das emoções. Para Eliot, “não os sentimentos, mas o padrão que fazemos dele é o centro do valor” (*apud* SCHUCHARD, 1999, p. 28) que pode redimi-los. É este padrão o objeto de contemplação de Eliot, que dá conta de sua noção dramática da vida.

A impessoalidade, em Eliot, conecta-se, portanto, a esses dois pontos essenciais: primeiro, a volta à origem, aos substratos da mente, intocados pela “era da prudência”, pelo fardo da ansiedade e do medo, o que pressupõe uma entrega, que é também uma libertação, que transcende as concepções sociais do ego, que não pode, afinal, ser registrado e comunicado em seu “obituário”, que é, por natureza, inexprimível:

My friend, blood shaking my heart  
The awful daring of a moment's surrender  
Which an age of prudence can never retract  
By this, and this only, we have existed  
Which is not to be found in our obituaries  
Or in memories draped by the beneficent spider  
Or under seals broken by the lean solicitor  
In our empty rooms.<sup>63</sup>  
 (“The Waste land”, In: ELIOT, 2004, 164)

Impossível existir permanentemente sob essa terrível entrega: o político reestrutura-se, e, inconscientes, nos recurvamos sob o fardo. Como escreve em “Burnt Norton”, “o gênero humano não pode suportar demasiada realidade” (ELIOT, 2004, p.334). Para Eliot, é preciso, então, manter-se alerta pela constante reavaliação crítica autoconsciente, e é este é outro ponto pelo qual se estrutura sua poética impessoal. Como bem observa Denis Donoghue, “em Eliot, consciência é a mais disponível forma de virtude: ser consciente é estar o mais perto possível de ser sagrado” (2002). Por isso o poeta precisa ser, ao mesmo tempo, mais primitivo e mais civilizado do que a civilização: por um lado, atravessa a experiência da terrível coragem de um momento de entrega; por outro, precisa manter-se agudamente atento à civilização, ultrapassá-la em consciência, de modo a escapar à existência condicionada, o que implica uma

---

<sup>63</sup> “Amigo, o sangue agita meu coração / A coragem terrível de um momento de entrega, / Que um século de prudência jamais revogará / Por isto e por isto apenas, existimos / O que não será registrado em nossos obituários / Nas memórias tecidas por aranhas beneficentes / Ou sob os selos rompidos pelo esquálido procurador / Em nossos quartos vazios.”

desconfiança crítica em relação à espontaneidade das próprias emoções, desejando antes o padrão que delas se destaca. A poesia, para Eliot, é o meio em que se essa tensão entre o primitivo e o civilizado se realiza em um padrão, uma forma, ainda que torturada, uma forma que está, na verdade, sempre em vias de estruturar-se, mas que é constantemente estilhaçada. Sobre “The waste land”, Donoghue escreve que “o problema não é que ao poema falta forma, mas que ele expressa uma paixão pela forma, largamente não correspondida” (2002). Nesta paixão, está o sentido dramático da poesia de Eliot, que implica movimento em direção a um desenlace.

Em recente obra crítico-biográfica, chamada *T. S. Eliot: the making of an american poet*, James Edwin Miller recupera um comentário datado de 1962, do poeta e crítico americano Randall Jarrell, que é bastante pertinente para o nosso caso. Cito o comentário:

Não irá o futuro dizer para nós em espanto sem remédio: ‘Mas vocês de fato acreditaram que todas aquelas coisas sobre correlatos objetivos, classicismo, tradição, se aplicava à poesia dele? Certamente vocês devem ter visto que ele era um dos mais subjetivos e demoníacos poetas que jamais viveram, a vítima e inevitável beneficiário de suas próprias compulsões e obsessões inexoráveis. (...) Mas para vocês, claro, depois dos poucos primeiros anos, a poesia dele existia submersa, milhões de pés abaixo do dilúvio de exegeses (...) E, no entanto, quão brava e pessoalmente ele resistiu (...) puramente humana, cheia de angústia humana!’ (*apud* MILLER, 2005, p. 21).

De fato, o gênio de Eliot era, essencialmente, subjetivo e demoníaco — é esse aspecto do seu temperamento poético que o traga para dentro das fontes primitivas da mente. No entanto, é impossível ignorar toda uma vida marcada pela reflexão sobre a teoria da arte e a tradição. No meu modo de compreender sua poesia, é essencial, para o significado geral de sua obra, levar em conta que é justamente a conjugação entre seu demônio poético e sua reflexão crítica que determina fatalmente sua criação. Como Shakespeare, Eliot empenhava-se em “transformar suas agonias íntimas e pessoais em algo rico e estranho, algo universal e impessoal”. Pela perspectiva de sua relação com a tradição, operou uma síntese entre seu estigma, no sentido de que fala Baudelaire, subjetivista romântico, e sua paixão infeliz pela poesia metafísica. Nesta síntese, aproxima-se crucialmente de Pessoa. Contudo, Pessoa, pelo seu projeto de heteronímia, leva mais perfeitamente a cabo o programa inicial do próprio Eliot, exposto no ensaio sobre a tradição e o talento individual, de separar, na obra de arte, o homem que sofre e a mente que cria.

Em Pessoa, a autoconsciência vigilante, conectada à máxima despersonalização, jamais se entrega: sua poesia é, como dissemos, essencialmente metaliterária e impessoal: crítica irônica e corrosiva de todas as ilusões modernas da poesia. “Sentir? Sinta quem lê!”, ordena, no célebre poema “Isto”. O que, naturalmente, não implica que a experiência de criação para Pessoa fosse simplesmente um jogo literário. Implica, apenas, que esse desapego irônico é, como dissemos antes, parte integrante do significado de sua obra. Lourenço fala sobre fracasso de Pessoa em ser poeta no sentido comum do termo. Mas esse fracasso em ser poeta no sentido comum do termo, como em Shakespeare, o leva a ser mais: constitui, a um só tempo, um xeque-mate irônico à história da poesia moderna e, ao mesmo tempo, um passo adiante em relação à crise da possibilidade de comunicação, de rompimento do isolamento solipsista. A poesia de Eliot, por sua vez, entre fragmentos e ruínas, é a voz elegíaca, “alguma coisa infinitamente gentil, alguma coisa que infinitamente sofre” (ELIOT, 2004, p.68), torturada no coração dessa crise.

### **Capítulo 3:**

#### **Impasses da poesia**



### 3.1 Romantismo e tradição moderna

Hugo Friedrich, ao esforçar-se para apresentar uma perspectiva geral da poesia moderna, em seu clássico *Estruturas da lírica moderna*, destaca, antes mesmo de referir-se a qualquer caso particular, dois princípios. Citando T. S. Eliot a respeito da dificuldade de compreensão do poema moderno, aliada à fascinação que essa dificuldade desperta no leitor, Friedrich chega à ideia de dissonância, característica da expressão lírica moderna, uma vez que esta “gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (1978, p. 15). Paralela à dissonância, aponta ainda a impressão de anormalidade com a qual o leitor se depara diante da leitura do texto moderno.

Para propor esses dois princípios, o autor vê-se diante da necessidade de referir-se a uma poética anterior, que teria de guardar em si princípios de consonância, que conduzissem o leitor à serenidade, e de normalidade, que supostamente não o retirariam de sua percepção rotineira. Friedrich procura, então, apoiar-se numa definição de poesia lírica que vai colher no romantismo:

Segundo uma definição colhida da poesia romântica (e generalizada, muito sem razão), a lírica é tida, muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal. O conceito de estado de ânimo indica distensão, mediante o recolhimento, em um espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir. (1978, p. 17)

O estudioso tem o cuidado de sugerir a falsa generalização contida nessa definição, primeiro, porque o Romantismo é um movimento de impulsos diversos e contraditórios e segundo porque é certo que a poética romântica buscara para si princípios, por vezes, não muito distantes dos que o autor propõe para a poesia moderna.

Em sua *Biografia literária*, por exemplo, Coleridge, o principal teórico do Romantismo na Inglaterra, comenta que, ao planejarem a obra que viria a inaugurar o movimento nesse país, *Baladas líricas*, ele e Wordsworth decidem que este último ficaria encarregado do objetivo de “propiciar às coisas cotidianas o encanto da novidade (...) despertando a atenção mental da letargia do costume para dirigi-la ao encanto e às surpresas do mundo diante de nós”, mundo que seria um “tesouro inexaurível, mas para o qual, em consequência do filtro de familiaridade e do cuidado egoísta, temos olhos

que não veem” (COLERIDGE, 1852, p.442 ). Uma poética que se esforça no sentido de desfamiliarizar nossa percepção do mundo, opondo-se à normalidade, ao costume, não está, a princípio, muito distante de certas encarnações da poesia moderna, como o desregramento dos sentidos de Rimbaud ou a escrita automática dos surrealistas. Opondo-se à letargia, opõe-se também àquela distensão e àquele recolhimento de que fala Friedrich, visto que se propõe a pôr a mente desperta e aguçada para o mundo exterior.

Note-se aqui que o subjetivismo solipsista do qual o romantismo é por vezes acusado não está na pauta dos poetas ingleses fundadores do movimento: busca-se não só a comunicação com os outros, como a integração destes à visão romântica da Natureza, aplicando-se para fazer com que o público leitor dela compartilhe — é uma poesia de coletivização, não de isolamento. Além disso, a construção do poema romântico, tal como Coleridge e Wordsworth a concebem, revela, por vezes, um itinerário de fuga da subjetividade para a concretude do mundo ou para a impessoalidade da narrativa. A tarefa de que Coleridge fica incumbido, afinal, é a de se

dirigir a pessoas e personagens sobrenaturais, ou pelo menos românticas, mas de modo a transferir da nossa natureza interior um interesse humano e uma semelhança à verdade suficientes para prover essas sombras da imaginação daquela momentânea e voluntária suspensão da descrença que constitui a fé poética. (COLERIDGE, 1852, p. 442).

Diante disso, a leitura de “Balada do velho marinheiro” ou “Kubla Khan”, criações máximas de Coleridge, é exemplar. A balada do marinheiro que mata em alto-mar o albatroz que traria bonança para o navio, causando com esse ato impensado e destrutivo a morte de toda a tripulação, está carregada de tintas românticas — principalmente a confiança em bons sentimentos como elementos de redenção –, mas seu criador desaparece na obra, escondendo, em um gesto de apropriada despersonalização, mesmo a própria dicção por trás de uma linguagem deliberadamente arcaica. É certo que se trata aqui não de um poema lírico, mas narrativo, em que a impessoalidade está na própria estrutura do texto. Mas é certo também que muito da poesia moderna utilizará *personas* para escapar à tentação subjetivista, não sendo fora de propósito ler o marinheiro da balada como precursor de tantas máscaras.

O que se ressalta aqui, entretanto, é que, nas maiores criações dos fundadores do Romantismo e de seus melhores seguidores, ou seja, no que por vezes se chama de Alto Romantismo, não encontramos a ideia de poesia como pura revelação da

personalidade, equívoco de muitos críticos — defensores e detratores do Romantismo — do século XVIII e XIX, como mostra M. H. Abrams em seu fundamental *The mirror and the lamp*. Tampouco encontramos a concepção de poesia como a linguagem do estado de ânimo de que fala Friedrich. Mesmo em Wordsworth, o mais ególatra dos românticos, há a preocupação de mover-se do *eu* para a Natureza, de encontrar fora de si uma nova linguagem poética: novas imagens, novos objetos. Nesse movimento, é fato, muitos dos estados de ânimo dos poetas são apenas projetados sobre o mundo natural. Mas isso se dá muito mais como revés de esforços falhos do que como parte de um projeto. Oposta a isso, por exemplo, é a “Ode ao Rouxinol”, de Keats, da qual mais tarde nos ocuparemos, cujo tema, com implicações decisivas para a poesia moderna por vir, é justamente o desaparecimento do sujeito na folhagem espessa do bosque.

Nos teóricos alemães do Romantismo, por sua vez, encontramos a mesma preocupação de escapar à redução da poesia à mera expressão de estados de ânimo, como neste passo de Schlegel:

Os princípios universalmente válidos da comunicação literária são os seguintes: 1) devemos ter algo que precise ser comunicado; 2) devemos ter alguém a quem possamos comunicá-lo; 3) devemos realmente comunicar, partilhá-lo com esse alguém, e não apenas exprimir-nos a nós mesmos. Do contrário seria preferível calar. (SCHLEGEL, 1994).

Donde podemos entender que subjetividade, como nos diz o crítico americano Robert Langbaum, no seu *Poetry of experience*, “não foi o programa, mas a condição inescapável do romantismo”, “tão logo o século XVIII deixara o indivíduo isolado dentro si” — o mundo, ao fim das contas, era agora, para Locke, seguindo as implicações da física de Newton, um amontoado de partículas de matéria movendo-se no espaço, onde está ausente qualquer significação moral, estética ou espiritual — “o romantismo começou como um movimento em direção à objetividade, em direção a um novo princípio de conexão entre sociedade e natureza” (1974, p. 21).

Nesse ponto, portanto, de busca de objetividade em vez de dispersão numa subjetividade isolada, a poética romântica afasta-se da caricatura que é por vezes tomada por imagem fiel e se aproxima de pelo menos parte da poesia da tradição propriamente moderna — a poesia de um Williams Carlos Williams ou de um Federico García Lorca, por exemplo, tão distante do melodrama do baixo romantismo e tão afeita à conexão entre a linguagem e o local é, por essa via, herdeira do melhor romantismo.

Não obstante, no mesmo trecho de Coleridge com o qual estamos trabalhando, percebem-se pressupostos e diretrizes que afastam a poética romântica de modo irreconciliável do que irá caracterizar, de modo geral, a produção poética a partir de Baudelaire. Pelo que foi dito acima, compreende-se que aquela experiência da anormalidade que os poemas de Wordsworth proporcionariam resolve-se numa consonância entre homem e mundo: o efeito poético é o de devolver o homem à maravilha do mundo, e o poema é o meio redentor. O poeta romântico, afinal, ainda “considera o homem e a natureza como essencialmente adaptados um ao outro, e a mente humana como o espelho natural das mais belas e interessantes propriedades da natureza” (WORDSWORTH, *apud* Moores, 2006, p.151). Já aí se divisa nitidamente oposições cerradas entre a prática romântica e a prática da tradição moderna.

No poema moderno, a anormalidade não se resolve em qualquer consonância de um estado adâmico de um homem reconciliado com o mundo natural — não só não se resolve assim, como não vislumbra essa reconciliação sequer como ideal: refere-se a ela, no máximo, como ilusão perdida. Para o poeta moderno, já expulso dos vales e descampados e imerso na turbulência da metrópole, a relação entre homem e mundo aparenta mais com a cena do desidealizado cisne de Baudelaire, que, numa feira de animais na cidade, fugindo do cativeiro, fere os pés nas ásperas lajes e arrasta as asas brancas no chão grosseiro, cisne que é caricatura ao mesmo tempo cômica e dolorosa da condição do poeta e do homem moderno. Além disso, a anormalidade do poema moderno dá-se, a princípio, na própria concepção do texto, que rompe muitos dos laços comunicativos, frisados por Schlegel, que conduziam o leitor à experiência do poema romântico.

É bem verdade, contudo, que essa reconciliação, já no contexto romântico, é problematizada. Schiller, no afamado *Sobre poesia ingênua e poesia sentimental*, explica que “assim como a natureza foi pouco a pouco desaparecendo da vida humana enquanto experiência e enquanto sujeito (sujeito que atua e sente), assim a vemos surgir no mundo do poeta como idéia e como objeto” (SCHILLER, 1991). A despeito disso, embora não experienciando a natureza como o poeta ingênuo, o poeta sentimental — romântico — podia ainda enxergar na reconciliação um ideal que a poesia traria para si, assumindo, assim um papel de reestruturação da experiência do homem, salvando-o do isolamento subjetivista, papel que antes era próprio da religião.

Já no mais antigo programa sistemático do idealismo alemão, de fins do século XVIII, Schelling, Hegel e Hölderlin propõem confiar à arte a religião, para

renová-la e garantir a totalidade ética que a religião tradicional não mais garantia (HABERMAS, 2002). A arte romântica, assim, é dotada de um impulso de transcendência, que, por um lado, a aproxima da tradição moderna, por rejeitar o discurso do progresso tecnológico que dá fundamento à modernidade, e, por outro, a afasta da mesma tradição, por ainda não ser caracterizada, em sua essência, pelo que Hugo Friedrich chama de idealidade vazia, conceito que encerra um dos paradoxos mais sentidos da poesia na modernidade:

O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isso conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos. (FRIEDRICH, 1978, p. 49).

Todavia, tal como a subjetividade era a condição, não o projeto do Romantismo, parece-me que o esvaziamento do sentido, para a poética moderna, não encerra sua essência, sendo antes a circunstância da qual ela floresce. A poesia de Baudelaire é exemplar nisso, movendo-se conflituosamente entre os pólos do *spleen* e do *idéal*. Mesmo a obra de Mallarmé, epítome da idealidade vazia, guarda essa tensão. Friedrich sublinha que o Nada de Mallarmé não possui “valor qualitativo, no estilo, por exemplo, do niilismo moral”, tratando-se antes de um “conceito ontológico de origem totalmente idealista” (1978, p. 125).

Friedrich sublinha ainda a origem romântica desse vazio, sem, no entanto, abordá-la diretamente, apenas se limitando a apontar a radicalização com que a poética moderna a desenvolveu. Importa aqui refletirmos sobre essa origem, porque se trata de uma das condições para o aparecimento das figurações impessoais da poesia moderna.

### 3.2 A Aura romântica

A princípio, a poesia romântica representa, como sugerimos antes, seguindo José Guilherme Merquior, a última *paideia* da civilização ocidental. Sobre isso, o pensador brasileiro é bastante claro:

Um traço característico do romantismo foi, como se sabe, o anelo de revitalizar as visões-do-mundo totalizantes, de cunho transcendental. Esse anelo assume, no plano ideológico, a forma de uma reação ao laicismo utilitarista da Ilustração e dá corpo, ao nível da realidade psico-sociológica, do Oitocentos, à tentativa de compensar os efeitos traumáticos dos deslocamentos da consciência religiosa acarretados

pelas profundas mutações sociais, econômicas e demográficas do limiar da era industrial. (1974, p. 160).

Para isso, o romântico dota de aura um mundo desencantado pelos sucessivos golpes do esclarecimento. Aura, explica Benjamin, é uma “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (1994, p. 170). Novalis dizia que tudo se torna romântico, desde que transportado para a distância<sup>64</sup>. Pela ironia romântica, essa distância é o que possibilita o contato com o que, no objeto, transcende o próprio objeto — a distância dota o objeto finito, dizia Novalis, de significância infinita. Destarte, o objeto está sempre numa relação de dependência com o infinito — ele importa na medida em que é abertura para o Todo, daí a importância do fragmento na estética dos românticos de Iena ou mesmo na concepção de “Kubla Kan”, de Coleridge.

Um poema exemplar da visão da aura romântica na distância é um dos mais célebres sonetos de Wordsworth, “Composed upon Westminster bridge”, em que o sujeito lírico, passando pela ponte de Westminster, no começo da manhã, avista de longe Londres. O poeta da Natureza, assim surpreendido, dobra-se à beleza da cidade:

Earth has not anything to show more fair:  
Dull would he be of soul who could pass by  
A sight so touching in its majesty:  
This city now doth, like a garment wear  
The beauty of the morning; silent, bare,  
Ships, towers, domes, theatres and temples lie  
Open unto the fields and to the sky,  
All bright and glittering in the smokeless air.  
Never did the sun more beautifully steep  
In his first splendor, valley, rock or hill;  
Ne'er saw I, never felt a calm so deep!  
The river glideth at his own sweet will:  
Dear God! the very houses seem asleep;  
And all that mighty heart is lying still!<sup>65</sup>  
(WORDSWORTH, 2008, p.225)

---

<sup>64</sup> De Novalis: “(...) na distância, tudo se torna poesia-poema. Actio in distans. Montanhas distantes, pessoas distantes, eventos distantes, etc, tudo se torna romântico, quod idem est — disso resulta nossa natureza essencialmente poética”. (*apud* HOECKNER, 2002, p.51).

<sup>65</sup> “A Terra beleza maior não tem a revelar; / Tola seria a alma que apenas passasse / por visão tão tocante e majestosa: / esta cidade veste agora como um vestido / a beleza da manhã; vazia, silenciosa, / navios, torres, domos, teatros e templos / abrem-se para os campos e para o céu, / tudo luzindo no ar sem fumaça. / Nunca, ao primeiro esplendor, o sol / de modo mais belo tocou vale rocha ou monte; / Nunca senti calma mais profunda! / O rio desliza à sua doce vontade: / Deus! Até as casas parecem dormir; / todo esse imenso coração em quietude!” Essa tradução é de minha lavra.

A luz do sol luzindo sobre os templos e teatros de Londres, no começo da manhã, é a própria figuração da aura, que eleva a cidade: nunca o sol tocou do mesmo modo as paisagens naturais. O poeta “respira”<sup>66</sup>, assim, a aura da capital inglesa, vista à distância. De lá, a cidade abre-se para o infinito — para os campos e para os céus.

A posição do eu lírico do soneto de Wordsworth é oposta à do *flâneur* de Baudelaire. Primeiro, seu ponto de vista é estático e distanciado: ele para e observa de longe, de uma ponte elevada, como de um pedestal para o poeta. A cidade, por sua vez, parece consagrada a um momento de eterna imobilidade: como a urna grega de Keats, é uma “indevassada esposa da quietude”. O *flâneur*, por sua vez, vê tudo de perto; move-se bem dentro da turbulência da cidade, entre “andaimos, lajedos, velhos subúrbios”; a própria cidade, por sua vez, na visão moderna, “muda mais depressa que um coração infiel”; é a “cidade a fervilhar, cheia de sonhos”, onde há sempre um “frenético alarido” (BAUDELAIRE, 2002, respectivamente p. 172-173, 174-175 e 179). Nesta ambientação caótica, em meio à multidão de velhos e velhas, cegos, mendigas ruivas e passantes, a experiência da aura se perde, perda essa que um fragmento de Baudelaire capturou para sempre de modo preciso:

Quando atravessava a avenida, com certa precipitação para livrar-me dos carros, a minha auréola se desprende e foi cair na lama do asfalto. Ainda tive, felizmente, tempo de apanhá-la: no entanto, durante uns breves instantes insinuou-se no meu espírito a idéia de que isso podia constituir um mau presságio. Desde então, a idéia não me quis largar, tirando-me o sossego durante todo o dia. (2002, p. 511)

A partir de Baudelaire, o poeta vive essa condição dividida, antes e depois de caída a auréola na lama do asfalto. Já não poderá confiar, como um Shelley ou Hugo, na benevolência das próprias intenções: sua poesia não poderá mais ser a expressão de uma individualidade, porque sua própria individualidade cai sob a suspeita de sua consciência dividida.<sup>67</sup> O poeta que se ergue, depois de baixar-se para apanhar a auréola, é outro, e o olhar do eu lírico do soneto de Wordsworth sobre a cidade à distância, sem que o poeta o soubesse, era, ao fim, um olhar de despedida.

---

<sup>66</sup> Benjamin: “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.” (REFERÊNCIA).

<sup>67</sup> A esse respeito, discorre Benjamin: “A importância única de Baudelaire consiste no fato de ele ter sido o primeiro — e da maneira mais imperturbável possível — a apreender o homem estranho a si mesmo (...) ele o identificou e o munuiu de uma couraça contra o mundo coisificado” (2007, p. 366).

Desse ponto em diante, a despersonalização, aliada à corrosão da aura, será marca primordial da produção poética caracteristicamente moderna, constituindo, segundo Merquior, “algo mais do que a simples necessidade de combater os excessos epigônicos do subjetivismo romântico”, indicando antes uma “modificação radical na psicologia do sujeito lírico” (1974, p. 164). O teórico é bastante preciso acerca da sombra de suspeita que divide a consciência:

Para Goethe e para os românticos, a criação lírica, em seu poder de reorientação existencial virtualmente em luta com a sociedade, deve emanar da expressão aberta da individualidade. Para os modernos, tudo se passa como se a individualidade não tivesse escapado à tributação tentacular da vida inautêntica, da existência postiça reservada ao habitante da cultura de massa. Se o próprio fundo da personalidade individual parece ter sucumbido, as expressões diretas do material anímico se tornam, paralelamente, suspeitas. A nova poesia não será só despersonalizada, será também desemocionalizada: buscará transmitir os sentimentos por via indireta, mediata, sinuosa. Nada de comunicatividade romântica: esta virou uma retórica afetiva a serviço da cultura. (1974, p. 164).

O sujeito, ao tornar-se objeto de si, põe em jogo o valor de seu “material anímico”, contestando sua autenticidade, e a ironia, instalada dentro do movimento de despersonalização e esvaziada de idealidade, perde o pólo positivo que continha na concepção romântica. Starobinski comenta, a propósito do poema “L’Héautontimorouménos”, de Baudelaire, em que o sujeito lírico se torna “o espelho amaldiçoado onde a megera se olha aflita” (2002), que “a ironia — reflexão da reflexão — não possui em Baudelaire qualquer valor libertador” (1989, p. 31), sendo um fator “despersonalizante, desvitalizante. Tornar-se espelho é reduzir-se a ser somente uma face que reflete” (1989, p. 35). O mesmo poema de Baudelaire toca na questão central sugerida pelo comentário acima de Merquior. Na estrofe central, lê-se:

Ne suis-je pas um faux accord  
 Dans la divine symphonie  
 Grace à la vorace Ironie  
 Qui me secoue et qui me mord?<sup>68</sup> (BAUDELAIRE, 2002, p. 165)

Aqui, a Ironia alegorizada, autoconsciência vigilante, força o sujeito lírico ao que Ortega y Gasset chamou de desumanização, ao pô-lo face a face, continuamente, com sua duplicidade, porque “o artista só é artista sob a condição de ser duplo e de não ignorar nenhum fenômeno de sua dupla natureza” (BAUDELAIRE, 2002, p. 746). A

---

<sup>68</sup> “Não sou acaso um falso acorde / Nessa divina sinfonia, / Graças à voraz Ironia / Que me sacode e que me morde?”



espontaneidade, o “espontâneo jorrar de poderosos sentimentos” de que falava Wordsworth (embora sem a ingenuidade que em geral se lhe confere) , é desvalorizada (até que renasça, com outro sentido, na estética surrealista).

Em Baudelaire, a imagem do artista isolado no seio da sociedade se personifica: o artista é aquele para quem tudo é sintoma<sup>69</sup> — é um falso acorde na melodia divina e na harmonização social. Se o Romantismo apropria-se da aparência de Hamlet, de sua roupa negra e de sua loucura fingida, tão próxima do herói byroniano, a tradição moderna contamina-se de sua essência, a autoconsciência extrema, que a tudo analisa e, como um buraco negro, suga para dentro de si todo sentido presente: tudo se torna alegoria; a cidade, irreal. Um dos ápices desse desdobramento da consciência, na poesia lírica, encontramos em Pessoa, cuja obra testemunha a impossibilidade do próprio fenômeno lírico, como observado no primeiro capítulo.

Ao se tentar compreender esse desapego objetivo entre o poeta e os sentimentos e emoções, que informará mais tarde a teoria da criação poética de Eliot, um trecho de Benjamin acerca das faculdades da alma em Baudelaire é pertinente ao extremo:

As faculdades da alma que figuram tanto em Baudelaire são ‘lembranças’ (*Andenken*) do ser humano, assim como as alegorias medievais são lembranças dos deuses. ‘Baudelaire’, assim escreveu Claudel certa feita, ‘tem como objeto a única experiência interior que era dada ao ser humano do século XIX: ou seja, o Remorso’. Isto provavelmente significa ver as coisas de maneira muito cor-de-rosa. Dentre as experiências interiores, o Remorso tinha se extinguido tanto quanto as outras experiências canonizadas. O Remorso em Baudelaire é apenas uma lembrança, como o Arrependimento ou a Virtude, a Esperança ou mesmo a Angústia, que foram surpreendidas no momento em que cederam seu lugar à morna indiferença (*incuriosité*). (2007, p. 368).

Esta concepção das faculdades da alma como lembranças parece-nos essencial para compreender a impessoalidade que se abre no horizonte do poeta

---

<sup>69</sup> Merquior atenta para a “energia sintomatológica” da obra de arte, não muito distante da concepção benjaminiana de alegoria: “Sabemos de Luís Prieto ou Georges Mounin que os signos podem ser sinais ou sintomas, conforme exibam ou não um intuito expresso de comunicação. Sinais são todos os signos (artificiais) utilizados pela deliberação de comunicar; sintomas, todos os signos que ‘falam’ sem querer, como as pegadas, as nuvens anunciadoras de chuva, ou o rubor da face envergonhada. Na mensagem poética, teríamos então o produto de um jogo de sinais (as palavras, as convenções literárias de gênero e de escola) capaz de transformar-se num conjunto de sintomas, de indicações históricas e transitórias sobre a condição humana. O valor estético profundo de um texto literário estaria ligado a essa energia sintomatológica; não ao ‘conteúdo’-tema, mas ao conteúdo do texto no sentido que Panofsky foi buscar em Peirce: ‘conteúdo é aquilo que a obra deixa transparecer sem mostrar’”. (1974, p. 112).

moderno. Lembranças são, desse modo, o que só nos pertence como objeto — nós as vivenciamos como alteridade e fantasmagoria. Parte da poesia moderna, transferindo para a malha textual o que em Baudelaire se revela como sintoma similar, de fato, a uma constelação de estrelas-ruínas, lembranças do ser humano dispostas no universo do poema, lembranças há muito desconectadas do contexto humano de suas experiências originais, sobrevoando a página branca como signos mudos. No ato da leitura, o leitor é como que posto diante dessa constelação de vazios, como no caso exemplar de “Un coup de dés”, de Mallarmé.<sup>70</sup> Mas também em “The waste land”, de Eliot, encontramos essas lembranças à deriva, uma multiplicidade de vozes, algumas ecoando desde longínquos tempos — a cena fugaz de Elizabeth e Leicester no barco —, outras já nascidas irrealis e incompreensíveis como o discurso do vento, protótipo do texto beckettiano, conjugado ao eco de um verso de Shakespeare, de *A tempestade*:

‘What is that noise?’  
                   The wind under the door.  
 ‘What is that noise now? What is the wind doing?’  
                   Nothing against nothing.  
‘Do  
 ‘You know nothing? Do you see nothing? Do you remember  
 Nothing?  
  
 I remember  
 Those were the pearls that were his eyes.<sup>71</sup>  
 (ELIOT, 2004, p. 146-147)

Tais vozes-lembranças não encontram repouso, movem-se continuamente, construindo sentidos e formas, apenas para dissipá-los. Não se fixam, porque não encerram um centro, um significado anterior ou posterior ao presente do poema, que o dispensasse: todo significado só existe na presença do poema. Desse modo, os dois primeiros “princípios universalmente válidos da comunicação literária” de que fala Schlegel no fragmento citado anteriormente são severamente abalados no poema moderno, embora não nos pareça cabível ir tão longe a ponto de dizer que o poema moderno não se preocupa em comunicar. Toda poesia traz em si um desejo de

---

<sup>70</sup> Houve quem questionasse essa interpretação da “vontade de ausência e de mutismo” da obra de Mallarmé, explorada por Blanchot no seu ensaio a propósito do poeta em *A parte do fogo*, vendo nela antes uma valorização do sensível e do vivido. Sobre isso, ver o ensaio de Gérard Genette, na obra *Figuras*, em que se contrapõe a leitura de Jean-Pierre Richard à de Blanchot.

<sup>71</sup> “‘Que rumor é este?’ / O vento sob a porta. / ‘E que rumor é este agora? Que anda a fazer o vento lá fora?’ / Nada, como sempre. Nada. / ‘Não sabes / Nada? Não vês nada? Não lembras / Nada? / Lembro / daquelas pérolas que eram os seus olhos.’”

comunicar, se se entende por comunicar a capacidade que a poesia apresenta de figurar, de trazer para o leitor a sua experiência. Ainda que o que haja a comunicar seja o vazio, a ausência, pela qual parte da poética de Mallarmé alcança muito de seu fascínio.

De todo modo, no poema moderno, o sujeito é, por vezes, substituído por essas lembranças-fantasmas, que é talvez como podemos ler, por exemplo, a proliferação de monólogos dramáticos de *personas* fictícias em Pound e Yeats, em Pessoa e em Eliot. Só através delas o momento lírico pode existir: são encarnações de lembranças. O trato com o humano só pode se dar assim — por via indireta. Não são apenas os poemas enquanto fatos estéticos que são marcados pela desumanização, mas o próprio ato de criação. Trata-se, afinal, como sugeriu Merquior, de uma mudança na própria psicologia do sujeito lírico.

### **3.3 Poesia, desumanização e crise da linguagem**

Um dos primeiros pensadores da arte moderna a tratar das mudanças que aqui se tem discutido foi Ortega y Gasset, em *A Desumanização da Arte*. O ensaio tem muitos méritos, que se engrandecem ainda mais pela clarividência com o que o ensaísta espanhol conseguiu perceber traços essenciais da arte moderna quase que em plena turbulência das vanguardas — o texto é escrito em 1925 e, desde então, é base bibliográfica incontornável acerca do tema.

De início, é preciso dizer que, por razões sugeridas ao longo deste estudo, não concordamos com a tese central do livro — a saber, a ideia de que a obra de arte moderna nos desvia toda a atenção para a irrealidade da obra, seu caráter cômico-fictício e, logo, para a pureza das formas artísticas, em contraposição a certa velha arte, supostamente cheia de melodrama humano que nos impediria de ter uma experiência verdadeiramente estética (2005, p. 21). Gasset, na abertura do livro, salienta o caráter elitista da nova arte: ela “tem a massa contra si e a terá sempre. É impopular por essência; mais ainda, é antipopular” (2005). Há, decerto, muita verdade nessa avaliação: mesmo com todos os estudos desenvolvidos acerca de suas obras, a poesia de Mallarmé ou de Rimbaud segue inassimilável, e assim o é porque assim o desejaram seus autores: a arte moderna se colocará frontalmente contra a cultura de massa, e essa é uma das motivações para a sua ruptura com os laços comunicativos que informavam o projeto romântico de coletividade, cujo caso exemplar nasce da voz de Walt Whitman, no momento mesmo em que os EUA se dilaceravam numa guerra fratricida. Contudo,

justamente ao sublinhar o caráter elitista da arte moderna, o autor forçosamente abre para o campo de discussão o papel dessa arte no contexto sociocultural da época, papel que é fundamental para a nossa própria experiência dela, do qual é indissociável.

A fruição da obra moderna, nesse sentido, não é jamais puramente estética, porque apresenta um conteúdo social, não no sentido precário de uma mensagem, mas no sentido que Merquior acentua em Peirce através de Panofsky: o conteúdo de uma obra de arte é aquilo que ela deixa transparecer sem mostrar.<sup>72</sup> O que não é mostrado, o que é ausente, participa da nossa apreensão da obra, permeando de memória e desejo humanos a arte desumanizada da modernidade: o rosto deformado da *Mulher chorando* de Picasso é uma lembrança do nosso próprio rosto, talvez o reverso do nosso riso.

Nessa apreensão, ao contrário do que diz Ortega y Gasset, não perdemos de vista o caráter de construção estética e formal da obra. Se o perdêssemos, a arte jamais teria necessidade de se metamorfosear, porque os mesmos recursos sempre nos satisfariam. Tanto estamos cientes desse caráter que a arte fatalmente precisa mudar e reinventar-se para escapar à autoconsciência que nos deixa em alerta quando estamos diante de uma linguagem cujos segredos nós já desvendamos, como quem aprendeu como montar e desmontar um relógio. Daí que o conteúdo no sentido de Peirce se faça essencial, porque salva a força da obra do desaparecimento, tragando para si as tensões das épocas subsequentes, possibilitando-lhe ser capaz ainda de iluminação, de modo que, ao remontarmos o relógio, a hora é sempre outra. A história, afinal, “transforma a imagem do passado em coisa sua”, e há sempre “nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Tais ecos são aquelas ausências, não reveladas, mas que transparecem e se acumulam. Dissociar, portanto, a obra de arte desses ecos da ausência que nela transparecem, e que só transparecem por causa da construção formal, é, no fim das contas, separar forma e conteúdo, a favor da forma, condenando a arte passada ao mutismo, negando-lhe, recorrendo ao mesmo trecho de Benjamin, aquele “índice misterioso”, que a “impele à redenção” (1994, p. 223).

Não obstante nossas reservas, o ensaio do filósofo espanhol acerta em cheio em pontos diversos. Quando pensamos sobre a impessoalidade da poética moderna, é

---

<sup>72</sup> “(...) conviria aplicar à literatura, analogamente ao que fez Panofsky para as artes plásticas, o conceito de conteúdo de Peirce. Diríamos então: o conteúdo do discurso literário é aquilo que ele ‘deixa transparecer sem mostrar’; pois, exatamente como a iconologia, a interpretação do texto poético consiste, em última instância, em fazer um levantamento de ‘sintomas culturais’” (MERQUIOR, 1974, p. 164). É impossível contornar as ressonâncias desse conceito na obra de um Marcel Duchamp, por exemplo.

inescapável associá-la à despersonalização e à desumanização. Por trás desta, há o impulso de alargar nosso horizonte de experiências.

Se, na modernidade, a arte sofre a perda de toda aura, inclusive aquela que, ainda entre os românticos, enxergava nela a via para a apreensão do Todo, isso não significa que ela rompa com qualquer função cognitiva. Perde-se a aura transcendente da arte — a aposta na arte como força místico-interpretativa que ainda informava, por exemplo, a corrente simbolista; resta à arte, contudo, o seu comércio mais natural e mais ancestral com o conhecimento — sua capacidade de nos revelar a nós mesmos, não apenas como somos, mas também como somos enquanto possibilidade. A impessoalidade na arte moderna carrega em si o impulso de abrir-se para a possibilidade, para a “outra voz” de que se fala em *O arco e a lira*:

O homem avança sem cessar e cai, e a cada passo é outro e ele mesmo. A ‘outridade’ está no próprio homem. A partir dessa perspectiva, de morte e ressurreição incessante, de unidade que resulta em ‘outridade’ para se recompor em uma nova unidade, talvez seja possível penetrar no enigma da ‘outra voz’. (PAZ, 1982, p.53)

Ortega, já em 1925, atentava bem para essa natureza, presente em toda arte e que a arte moderna ressalta, comentando a respeito do espaço de improvisação que ela inaugura. No universo da arte moderna, diz, “temos, pois, que improvisar outra forma de tratamento distinto do usual viver as coisas; temos de criar e inventar atos inéditos que sejam adequados àquelas figuras insólitas” (2005, p. 21). O pensador madrileno relacionará estes atos inéditos exclusivamente à experiência estética, com o que não podemos concordar, pois o ineditismo desses atos só pode destacar-se de uma leitura crítica da tradição, e toda leitura crítica da tradição engloba relações entre arte e sociedade, arte e homem, arte e mundo. Benjamin, no ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, já observava que, nas “metamorfoses de percepção” da coletividade humana, exprimem-se “convulsões sociais” (1994, p. 170).

No entanto, a ideia desse espaço de improvisação em Ortega y Gasset é valiosa. Na poética clássica, o poema é, a princípio, o contrário desse espaço que se abre para o jogo de potencialidades infinitas. É antes o espaço onde convenções são reafirmadas e consagradas, como observa Barthes, em seu *O grau zero da escritura*:

‘Poética’, na época clássica, não designa (...) nenhuma densidade particular do sentimento, nenhuma coerência, nenhum universo separado, mas somente a inflexão de uma técnica verbal, isto é, a de expressar-se segundo regras mais belas, portanto esteticamente mais elaboradas que a conversação natural, quer dizer, a projeção

exteriorizada de um pensamento interno que surge organizado de dentro do Espírito, uma palavra socializada pela evidência mesma de sua convenção. (2000)

Obtém-se uma boa ideia do que Barthes coloca quando Burckhardt, em *A cultura do Renascimento na Itália*, comenta que o triunfo supremo para o autor “é quando o seu epigrama era tomado por antigo, por copiado de algum monumento da Antiguidade, ou quando se revelava tão primoroso que toda a Itália o sabia de cor” (2009, p. 250). Burckhardt comenta ainda que o epigrama era apreciado “pelo que representava a todas as pessoas cultas da época: a mais concentrada forma da glória” (2009, p. 251). Observa-se aí o caráter de convenção compartilhada acerca do que era mais poético, mais próximo da ideia clássica do belo. Em tal contexto, o espaço conduz a atos reconhecidos que guardam sempre a noção de um sentido projetado, para o qual o poema se destina:

As parcelas do discurso clássico apenas entregam seu sentido, se transformam em veículos ou anúncios, levando sempre mais longe um sentido que não quer se depositar no fundo de uma palavra, mas expandir-se num modo de um gesto total de compreendibilidade, de intelectualidade, ou seja, de comunicabilidade. (BARTHES, 2000).

Na poética clássica, há, portanto, uma discursividade que visa, juntamente com o prazer estético, a compreensão, a acessibilidade. Nos momentos mais exemplares da tradição moderna de que estamos tratando, esse desejo de acessibilidade desaparece (o que não significa que, assim como toda a Itália sabia de cor um epigrama, toda a Espanha não saiba de cor um poema de Lorca ou todo Portugal um poema de Pessoa — a poesia moderna não é, de resto, ininteligível, apenas não se refere mais a um código compartilhado, porque esse código já não existe).

O poema moderno, portanto, rompe com essa “intenção geral de um discurso socializado” de que fala Barthes, instalando “um ato sem passado imediato” ou seja, um ato que não refere, subservientemente, a uma tradição ou que, quando se refere à tradição, refere-se criticamente, não importando se sobre a máscara da paródia ou do elogio nostálgico.

Naturalmente, não iria de modo algum tão longe com Barthes a ponto de afirmar que entre as poéticas clássica e moderna<sup>73</sup> não se encontra outro ponto em

---

<sup>73</sup> Barthes destaca Rimbaud, e não Baudelaire, como ponto de ruptura paradigmática. Marjorie Perloff segue essa intuição, para expor e analisar uma tradição da poesia moderna que se caracteriza pelo que ela nomeia de poética da indeterminação, no seu influente estudo *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*.

comum que não uma mesma intenção sociológica. Na verdade, se há um ponto de divergência inconciliável entre as duas poéticas tal como Barthes as aborda é justamente sua intenção sociológica: no contexto clássico, os poetas respondem a uma demanda bastante precisa que é a demanda por uma certa ideia do belo, que tem a função de confirmar para a sociedade os valores dessa mesma sociedade — é uma forma de legitimá-la para si mesma. No contexto moderno, a arte é como que dispensada pela sociedade, atuando à margem e vendo-se antes às voltas com a sua própria legitimação, daí resulta a “teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva” (BENJAMIN, 1994, p. 171). Ademais, a observação da influência da tradição clássica sobre o pensamento teórico e a produção poéticas de autores modernos, como visto no primeiro e no segundo capítulo deste estudo, basta para nos revelar as muitas linhas de continuidade entre ambas as poéticas, para além do fato mais facilmente palpável de que a poética clássica, em suas mais vitais encarnações, mesmo cercada de convenções, não era de modo algum restritiva em relação à invenção: os sonetos da *Vita Nuova* de Dante ou a lírica de Camões aí estão para nos comunicar a sua força originalíssima. Acessibilidade, por si só, tal como inacessibilidade, não garante o êxito, a permanência e a relevância de nenhuma expressão artística.

O poema moderno, no entanto, rompeu, de fato, com toda estrutura convencional de expressão a favor de uma estética que acolhe a improvisação, o jogo de lembranças. O fenômeno da impessoalidade é fundamental nesse processo. Se o Romantismo já se desvencilhara do código clássico, elevou, por outro lado, o *eu* do poeta à realidade primordial. Em Wordsworth, por exemplo, a teoria da criação poética passa pelo expressar através linguagem a experiência revivida na memória — “a emoção lembrada na tranquilidade”. Entre o sujeito e a expressão de sua interioridade, não pode cair, para os românticos, nenhuma sombra, donde a valorização da sinceridade nessa estética.

Segundo Iuri Lotman, “a sinceridade de um autor não é outra coisa senão o acordo entre ele mesmo e sua arte, ausência de desmentido” (LOTMAN, *apud* VEYNE, 1985, p.59). É esta ausência de desmentido que caracterizará a estética romântica, ao passo que toda poética moderna será crítica de si mesma — será a arte que se desmente, mentindo: Caeiro, por exemplo, representa, na obra de Pessoa, a expressão de uma visão poética e a constatação da impossibilidade dessa mesma visão. Por trás disso, há o ceticismo do poeta moderno acerca da possibilidade de estruturar uma identidade

através da criação poética, ceticismo que não encontramos na poética romântica, o que se desprende do comentário de Paz sobre os poetas do período:

Todos eles concebem a experiência poética como uma experiência vital na qual participa a totalidade do homem. O poema não é apenas uma realidade verbal: também é um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Esse fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia não apenas é auto-conhecimento, mas é também auto-criação do poeta. (PAZ, 1984, p. 94).

A experiência poética, no Romantismo, torna-se, portanto, vital: desfazem-se as fronteiras entre arte e vida, preservada nas poéticas barroca e neoclássica, muito mais impessoais. A poesia, livre dos códigos convencionais, abre-se para a ideia de espontaneidade e de paixão.

Na estética clássica, os sentimentos e as emoções, naturalmente, não estão afastados. O poeta, contudo, aborda-os de modo impessoal, através de determinadas convenções, além do fato de que os cultiva como meios para afetar o leitor. Há, assim, na poética clássica, uma noção muito clara de poesia como construção artística, que se distancia terminantemente da concepção mística de certo Romantismo. Na estética romântica, por sua vez, rejeita-se essa ideia de artifício. O que se passa aqui é uma mudança do termo focal de referência, que, no Romantismo, deixa de ser o leitor para ser o autor.

De fato, no poema lírico romântico, não importa por onde ele nos conduza, estamos sempre sendo remetidos a um sujeito lírico que o próprio poema estrutura, inexistindo a experiência da deriva, que é parte daquele caráter enigmático da poesia moderna, de que fala João Alexandre Barbosa, em *As ilusões da modernidade*.

Sobre isso, um comentário de Giorgio Agamben pode ser bastante ilustrativo. O filósofo relembra que, por ocasião da Quinta Exposição Universal, a construção da Torre Eiffel provocou o protesto de vários intelectuais, entre eles Zola e Maupassant. Agamben sugere que estes artistas haviam

intuído o que o fato consumado hoje nos impede de perceber, a saber, que a torre, além de desferir um tiro mortal no caráter labiríntico da velha Paris, estabelecendo um ponto de referência visível em todos os lugares, transformava, em um lance de olhos, a cidade inteira em mercadoria consumível. (2007, p. 72).

Podemos, com um pouco de imaginação, pensar o *eu* do poema romântico como esse ponto de referência que a poesia moderna fará questão de demolir, concedendo ao poema um caráter labiríntico, pelo qual todo leitor assume a condição de



*flâneur* e onde o acaso jamais é abolido dificultando, assim, seu consumo, isto é, sua domesticação, implicando justamente o contrário por obrigar o leitor a sair de sua atitude doméstica e domesticada.

É uma poesia de começos, “porque um começo é isso — não a origem, mas o devir enquanto força de disrupção dos contextos, das referências, das destinações” (LOPES, 2003, p. 32). Na poesia de Eliot, principalmente em “The waste land”, isso é bastante assimilável, pela desintegração que sofrem o *eu* e a forma, que teremos, mais adiante, oportunidade de observar mais detalhadamente. Mas mesmo em Pessoa, no qual a discursividade relativa a um *eu* ainda é notadamente presente, percebemos essa incerteza, essa destruição de toda referência, porque, como observamos no primeiro capítulo, qualquer poema de Pessoa guarda em si o conflito entre todas as máscaras do poeta, sendo insuficiente a leitura que ignore esse conflito; seu significado é sempre prismático, apresentando a simultaneidade cintilante de um jogo de espelhos.

Esse ponto de referência começa a ser sistematicamente demolido na obra de Baudelaire, em que o eu, para quem tudo é alegoria, é ele mesmo “figuração alegórica, o reflexo-protesto da alienação” (MERQUIOR, 1980, p. 15), apresentando caráter fictício. Dentro do período romântico, contudo, em John Keats, o mais sensualista de seus poetas, já encontramos esboçado teoricamente um abalo do sujeito, senão como ponto de referência no poema lírico, certamente como núcleo da criação.

Em carta datada de 27 de outubro de 1818, fundamental em tantos sentidos para a literatura moderna, Keats desenvolve sua célebre imagem do poeta camaleônico. Distinguindo-o do “egotista sublime, que é algo por si só e resta sozinho” dos poemas de Wordsworth, Keats reflete sobre o caráter poético que não é ele próprio, que não tem ser, que “é tudo e nada — não tem natureza”; mais adiante, antecipando simultaneamente a estética do grotesco de Baudelaire e a poética amoral de Rimbaud, comenta que “o que choca o virtuoso filósofo, dá prazer ao poeta camaleônico”, que saboreia tanto “o lado escuro das coisas” como o lado claro, uma vez que ambos “levam à especulação”. Alcança, então, sua célebre constatação:

Um poeta é a coisa mais não-poética que há na existência; porque ele não possui identidade — ele está continuamente movendo-se e preenchendo algum outro corpo — o sol, a lua, o mar, os homens e as mulheres que são criaturas de impulso são poéticas e possuem um atributo imutável — o poeta, nenhum. (KEATS, 2008, p.336)

Keats opõe-se, frontalmente, a Wordsworth, que funciona como o modelo romântico primordial, contra o qual as seguintes gerações se batem. O que as separa é o

fato de que pertencem a dois universos morais distintos: Keats, rejeitando a noção de identidade presente em Wordsworth, já se aproxima decididamente da visão acerca da criação estética que constituirá a obra de Rimbaud e, mais tarde, de Pessoa. É teoria de uma poesia sensualista, porque já não preserva intacta qualquer noção de transcendência em um Todo: ela introjeta-se no mundo e não aponta para fora dele.

As implicações dessa teoria na prática são claramente observáveis nos melhores e mais autoconscientes poemas de Keats, principalmente na “Ode to a nightingale” (“Ode ao rouxinol”), verdadeiro *tour de force* em que Keats, aos 23 anos, em um paradoxo apenas aparente, desconstrói a ilusão romântica de absoluta comunhão com o mundo natural. Como sói acontecer com todo poeta “forte”, sua poesia ultrapassa sua teoria, constituindo justamente uma crítica desta, de modo que, em vez do completo submergir da identidade do poeta no “outro corpo”, dramatiza, pelo contrário, a impossibilidade dessa submersão, sublinhando dolorosamente o isolamento do sujeito encerrado em sua mente.

De início, nesta ode, Keats trabalha muito conscientemente com a popular imagem romântica do poeta na floresta. Cabe aqui lembrar o que disse seu contemporâneo Shelley, na *Defesa da poesia*, para termos ideia do avanço que a poesia crítica do autor de “Ode to melancholy” representa:

Um poeta é um rouxinol que, pousando na escuridão, canta para alegrar sua própria solidão com doces gorjeios; seus ouvintes são como homens fascinados pela melodia de um mundo invisível e que sente que eles estão enternecidos e emocionados, sem contudo saber como nem porquê. (SHELLEY, 2007, p.30)

Neste comentário, encontramos vestígios do poeta como aquele que detém um conhecimento oculto sobre um “mundo invisível”, reminiscências tipicamente platônicas que modelam obliquamente o pensamento de Wordsworth e ainda de Shelley. Na ode do aristotélico Keats, por sua vez, a voz lírica, com dicção digna dos grandes momentos de Shakespeare, a princípio, aspira pelo desaparecimento da consciência na folhagem do bosque, entre cujas “sombras inumeráveis” o rouxinol que apenas ouve cantar se funde:

Fade far away, dissolve, and quite forget  
 What thou among the leaves hast never known,  
 The weariness, the fever, and the fret  
 Here, where men sit and hear each other groan;  
 Where palsy shakes a few, sad, last gray hairs,  
 Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;

Where but to think is to be full of sorrow  
 And leaden-eyed despairs  
 Where Beauty cannot keep her lustrous eyes,  
 Or new Love pine at them beyond to-morrow.<sup>74</sup> (KEATS, 1991, p.34).

Neste “aqui”, não há reconciliação entre homem e mundo: o homem pensa, e pensar é já “estar cheio de tristezas”, porque é reconhecer a voracidade do tempo, que tudo destrói. Mas, em seguida, por um instante, o sujeito do poema experimenta a ilusão de, pela poesia, alcançar a condição harmoniosa que observa haver entre o rouxinol e o bosque, numa estrofe permeada de ambiguidades:

Away! away! for I will fly to thee,  
 Not charioted by Bacchus and his pards,  
 But on the viewless wings of Poesy,  
 Though the dull brain perplexes and retards:  
 ready with thee! tender is the night,  
 And haply the Queen-Moon is on her throne,  
 Cluster'd around by all her starry Fays;  
 But here there is no light,  
 Save what from heaven is with the breezes blown  
 Through verdurous glooms and winding mossy ways.<sup>75</sup> (KEATS,  
 1991, p.35).

Observe-se que Keats frisa continuamente a incongruência entre o instante presente e a mente, que, perplexa, retarda a experiência. Esta estrofe, contudo, sugere o ápice (“já estou contigo!”) da experiência de alteridade que o poema dramatiza, aquele movimento do poeta sempre a “preencher outro corpo”, da teoria keatsiana do poeta camaleônico. Nas últimas estrofes, Keats perseguirá as implicações desse movimento, desconstruindo-o ao sugerir que tal comunhão implicaria, fatalmente, a morte (“e mais de um dia adverso, me enamorei, de meio-amor, da morte calma”), porque o isolamento do homem na mente é sua condição de vida. Ao final, interrompe-se a visão do poeta, que retorna ao seu “ser solitário”:

Forlorn! the very word is like a bell  
 To toll me back from thee to my sole self!

---

<sup>74</sup> “Fugir e dissolver-me, enfim, para esquecer / O que das folhas não aprenderás jamais: / A febre, o desengano e a pena de viver / Aqui, onde os mortais lamentam os mortais; / Onde o tremor move os cabelos já sem cor / E o jovem pálido e espectral se vê finar, / Onde pensar é já uma antevisão sombria / Da olhipesada dor, / Onde o Belo não pode erguer a luz do olhar / E o Amor estremecer por ele mais que um dia.” Tradução de Augusto de Campos.

<sup>75</sup> “Adeus! Adeus! Eu sigo em breve a tua via, / Não em carro de Baco e guarda de leopardos, / Antes, nas asas invisíveis da Poesia, / Vencendo a hesitação da mente e os seus retardos; / Já estou contigo! suave é a noite linda, / Logo a Rainha-Lua sobe ao trono e luz / Com a legião de suas Fadas estelares, / Mas aqui não há luz, / Salvo a que o céu por entre as brisas brinda / Em meio à sombra verde e ao musgo dos lugares.”

Adieu! the fancy cannot cheat so well  
 As she is fam'd to do, deceiving elf.  
 Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades  
 Past the near meadows, over the still stream,  
 Up the hill-side; and now 'tis buried deep  
 In the next valley-glades:  
 Was it a vision, or a waking dream?  
 Fled is that music:--Do I wake or sleep?<sup>76</sup> (KEATS, 1991, p. 36).

Nos dois últimos versos, expressando a incerteza e falta de substancialidade da experiência pela qual acaba de passar, a voz lírica de Keats antecipa aquela vacuidade do ideal que Friedrich associa, primeiramente, a Baudelaire. De fato, é talvez em Keats que a lírica romântica mais se aproxima dos dilemas da poesia propriamente moderna, ao expressar a impossibilidade do canto do poeta assemelhar-se, como imaginara Shelley, ao canto do rouxinol.

Em *The situation of poetry*, Robert Pinsky, refletindo sobre a persistência do romantismo na tradição moderna, toca numa questão fundamental, a saber, a do conflito que abrange toda a poesia moderna entre “a ideia de experiência como não-reflexiva, uma corrente de momentos absolutamente particulares, e a realidade da linguagem enquanto reflexiva, um arranjo de categorias perfeitamente abstratas” (PINSKY, 1978). Na teoria de Keats, encontramos implicitamente essa ideia de experiência não-reflexiva na afirmação de que o poeta não possui nenhuma identidade, encontrando-se sempre em devir. Na ode, contudo, ao denunciar a “fantasia que não pode enganar tão bem”, o poeta volta-se para o meio do poeta, lembrando que, na teoria romântica, distinguem-se imaginação e fantasia, a primeira apontando para o caráter transcendente e unificador da imaginação, em oposição à segunda, que se relaciona às operações mecânicas da mente. Keats, ao mencionar a fantasia, alude ao caráter vão do anseio do poeta. Pinsky é bastante claro ao caracterizar o dilema:

O poeta romântico é atraído, através de intensa percepção, para a obscuridade. Quão mais ele percebe o mundo natural que ele ama, mais ele se aliena dele, pois a qualidade deste mundo é não perceber nada. Quão mais de perto ele enumera seus detalhes separados, mais ele se distancia, pois seu atributo é não enumerar. Acima de tudo, quanto mais ele sabe ou quanto mais ele tenta aperfeiçoar seu conhecimento do mundo natural em sua escrita, mais ele aumenta a separação entre ele e esse mundo, porque a essência desse mundo é

---

<sup>76</sup> “Desolado! a palavra soa como um dobre, / Tangendo-me de ti de volta à solidão! / Adeus! A fantasia é véu que não encobre / Tanto como se diz, duende da ilusão. / Adeus! Adeus! Teu salmo agora tristemente / Vai-se perder no campo, e além, no rio silente, / Nas faldas da montanha, até ser sepultado / Sob o vale deserto: / Foi só uma visão ou um sonho acordado? / A música se foi — durmo ou estou desperto?”

não ter consciência alguma. De fato, é esse ser ‘puro’ ou inconsciente que ele ama, e quanto mais ele conhece e articula o objeto de seu amor, menos ele próprio assemelha-se a esse objeto. (1978)

É preciso ter em mente essa reflexão ao se abordar, em geral, a poesia moderna e, em particular, o que Pessoa expressa através de Alberto Caeiro, para quem “pensar é estar doente dos olhos”. Esse impasse do poeta romântico entre o objeto de seu desejo e a própria natureza reflexiva e abstrata da sua arte é herdado pela poesia moderna, sem a ilusão romântica de qualquer resolução em uma totalidade mítico-natural, de modo que, aliado ao abalo da confiança na autoestruturação da subjetividade, a poesia moderna procede a um abalo da própria linguagem.

A impessoalidade, em diversos sentidos, estará relacionada a muitas das reações contra esse impasse, articuladas desde Baudelaire. Creio que a badalada crise da linguagem não está na pauta da poesia moderna como fundamento, mas justamente como impasse, e, como todo impasse, deve ser superado. A arte moderna, principalmente a arte especificamente do modernismo, possui, sim, a face cômica a que Ortega y Gasset se refere, mas, como bem sabe o próprio, esta face tem por trás dos olhos uma mentalidade seriíssima (dificilmente poderia ser de outro modo), em um período de guerras brutais que mudavam para sempre a visão da humanidade sobre seu projeto moderno.

Embora já não se deposite na arte a esperança de salvação da totalidade ética da sociedade, havia ainda, e agora mais do que nunca, um profundo senso de responsabilidade, daí a arte ter-se voltado seguidas vezes sobre si mesma, lançando-se ao questionamento de suas tradições, de seus meios e ferramentas e, em momentos de aguda autoconsciência, de seu próprio direito de existir. O desfecho melancólico da ode de Keats, com o sujeito lírico imerso em vaga dúvida, de volta ao estado em que se iniciara o poema, de bêbado torpor, guarda, em silêncio, uma questão que a arte ocidental por muito tempo evitou encarar diretamente, e que será uma das grandes questões da arte moderna, que a obriga a ser autocrítica em sua natureza, que é, afinal, a questão do papel das ficções que a arte é capaz de engendrar na estruturação da nossa percepção do mundo e na satisfação de nosso sempre renovado desejo de significado. É por um senso de responsabilidade e por uma consciência aguda a respeito da dramática demanda por significado, em uma civilização que se via abandonando ou abandonada por Deus, que a arte procede ao seu próprio escrutínio, revelando suas entranhas

artificiosas, como para pôr à prova publicamente sua capacidade de responder àquela demanda.

### 3.4 Impessoalidade e tradição moderna

Para a rearticulação constante da questão da arte, a impessoalidade foi de importância capital. Primeiro, na poética alegórica de Baudelaire. Merquior, recorrendo a Benjamin, explica-nos em que consiste esse modo de organização poética da linguagem:

Alegoria é, para Benjamin, a corporificação estética da consciência alienada — e, como tal, o aposto mesmo da aura. (...) território poético onde a ‘sensação da modernidade’ se nutre da ‘demolição da aura pela vivência de choque’, isto é, pela esgrima da poesia contra os traumas alienantes que constituem o tecido quotidiano da existência urbana. (1980, p. 11-12).

A experiência do choque primeiro retira o sujeito lírico de sua segura interioridade a partir da qual o *eu* romântico germinava. Agora que o artista só é artista sob a condição de ser duplo — “eu ia, qual herói de nervos retesados / a discutir com meu espírito ermo e lasso” (BAUDELAIRE, 2002, p. 174), o próprio ato da criação literária é marcado por essa autoconsciência que se autoescrutiniza, obrigando-a a uma abordagem impessoal de seu material.

O romântico, na sua confiança em relação ao mundo natural, caminhava para ele, buscando-o amorosamente em imagens da infância. O poeta moderno não encontra essa segurança no espaço por onde se move, questionando pontualmente as projeções fantasmagóricas do lugar sobre sua consciência e as consequências disso. A modernidade de Baudelaire está justamente em que ele, diante dessas projeções fantasmagóricas, mantém um olhar fixo que é misto de horror e de admiração, sentindo-se simultaneamente repellido e atraído pela experiência moderna, sendo esse momento particular, inédito na poesia, de hesitação entre essa repulsa e essa atração o momento mesmo que seus quadros parisienses capturam e do qual nascem.

A impessoalidade de Stéphane Mallarmé avança por outro caminho. Baudelaire não rompera drasticamente com a tradição, seu verso conserva muito do verso clássico francês, nunca descartando completamente a sintaxe do discurso e do argumento. É esta sintaxe que irá sofrer abalos irreversíveis na poética de Mallarmé, notadamente no já citado “Un coup de dés”, de 1897.

No prefácio ao seu influente poema, o poeta é bastante cuidadoso ao discriminar os avanços da forma recém-conquistada. Mallarmé explica que não transgride a medida, apenas a dispersa, o que já é mais do que suficiente para abrir caminhos para a poesia sair da crise a que nos referimos. Em seu poema, diz o prefácio, “os vazios ganham importância, à primeira vista; a versificação os demanda como silêncio ao redor”. O poema, já completamente afastado da ideia de lugar onde uma subjetividade individual se auto-estrutura — a forma do poema, afinal, é dispersiva - abre-se agora como o espaço onde “a imaginação floresce e desaparece, ligeiramente, seguindo o fluir da escrita”. Mallarmé frisa que a nova forma “deixa intacto o verso velho”, pelo qual o poeta guarda ainda admiração. Ressalta, contudo, que este novo meio é o preferível “para lidar com assuntos de pura e complexa imaginação ou intelecto”.

Neste novo espaço, a figuração de um eu é abolida. Em célebre ensaio intitulado “A crise do verso”, Mallarmé toca diretamente nessa questão:

A obra de arte em sua completa pureza implica o desaparecimento da presença oratória do poeta. O poeta deixa a iniciativa para as palavras, para o confronto de suas diferenças ativadas. As palavras inflamam-se por reflexos recíprocos, como um relâmpago de fogo sobre jóias. Tais reflexões substituem aquela inspiração aparente na velha aspiração lírica ou o ímpeto entusiástico da sentença.

Esse trecho possui desdobramentos diversos. Na poesia impessoal de Mallarmé, o desaparecimento da presença oratória do poeta é o pressuposto básico para a invenção do poema como espaço de vazios, silêncios e intelecto fulgurante. Essa distinção é importante, porque esse desaparecimento é fenômeno constante ao longo do século vinte, na obra de um Octavio Paz ou de um Haroldo de Campos, e constitui o modo de impessoalidade mais enraizado na própria concepção de texto poético. Nem toda poesia moderna, porém, abdicará dessa presença oratória do poeta, bem como nem toda ela se preocupará apenas “com assuntos de pura e complexa imaginação ou intelecto”. Em Pessoa, por exemplo, essa presença é parte integrante do sentido dramático de sua obra, mas agora tocada, diferentemente do momento romântico paradigmático, de impessoalidade, pelo seu caráter fictício. A presença oratória, em Pessoa, como nos monólogos dramáticos de Eliot ou de Pound, é um recurso, um artifício utilizado conscientemente, não mais guardando em si a ilusão de uma unidade entre poesia e pessoa empírica, como se convencionou ler parte da poesia do Romantismo. Nestes casos, embora haja a presença oratória e a figuração de um *eu*,

tratamos ainda de obras marcadas pela impessoalidade, que aqui se revela não ao nível da estruturação do texto, mas na própria concepção do ato de criação da poesia lírica, que se achegará ao máximo da expressão dramática, mudança que se relaciona intimamente com os dilemas entre a arte moderna e a modernidade, do qual temos tratado neste capítulo.

Nisto, percebemos um dos traços essenciais da poesia moderna: sua carga irônica, que se voltará, pela impessoalidade, contra aquela “velha aspiração lírica ou o ímpeto entusiástico da sentença”.

Trata-se, afinal, de uma questão de sobrevivência. A poesia moderna é irônica, muitas vezes paródica, justamente porque a poesia romântica anterior ou a poesia vitoriana perderam a capacidade de iluminação e de autoproteção, tornando-se suscetíveis à paródia. É possível ler, em certo sentido, a história da poesia moderna como a história de uma arte armando-se, a cada geração, contra a paródia, que é o atestado de caducidade das formas artísticas, marcando o momento em que perdem a capacidade expressiva nelas mesmas. Nesse sentido, a poesia moderna é enigmática e obscura como medida de autopreservação, e o que se preserva é a essência da natureza poética, que, como sugere Paz (1982, p.135), é, através da linguagem, ser algo mais do que linguagem.

De fato, é possível afirmarmos que, quando uma forma torna-se suscetível à paródia, o que acontece com ela é que se tornou *apenas* linguagem: suas palavras, para parafrasear Mallarmé, já não se inflamam por reflexos recíprocos — essa inflamação é sua vida e é onde está seu poder de encantamento — encantamento aqui justamente no sentido de que encanta a consciência do leitor, a ponto de alcançar aquilo que Coleridge chamou de suspensão voluntária da descrença, sem a qual a arte seria sempre algo a se dispensar a qualquer nova distração.

É também o que aponta para o além da linguagem, que é o horizonte em que o que há de irreal no homem se realiza. “A vida humana”, nos diz o filósofo espanhol Julián Marías, “é um acontecer, um drama projetivo. A pessoa humana se contrapõe a toda coisa, é feita de irrealidade, de projeção imaginativa para o futuro, vai além de todos os conceitos.” (2002, p. 90).

A poesia é uma das fontes que alimentam essa parte irreal que há na constituição do homem, sua capacidade de imaginação e projeção, de saber-se e enxergar-se como projeto. Esta natureza comum é da essência da poesia, seja ela clássica, romântica ou moderna. E aqui retomamos um ponto anteriormente discutido:



se a poesia, na modernidade, se desumaniza, só o faz em relação ao que se degradou ao nível de linguagem sem encantamento, linguagem que não aponta para o que há de irreal e projetivo no humano, própria daqueles estados de ânimo que o baixo romantismo ao redor do mundo não cessava de reproduzir. A época, afinal, é bastante difícil para o homem, nunca antes tão ameaçado em sua pessoa:

Ao longo da história, sem interrupção desde o século XVIII, foram se sucedendo equipes dedicadas à empresa de ‘reduzir’ o homem ao não propriamente humano. Uma série de ‘rendições’ apagaram o caráter pessoal do homem, viram-no como um ‘organismo’, submetido às meras leis naturais — físicas, biológicas, econômicas —, sem o decisivo atributo da liberdade e a conseqüente responsabilidade. (MARÍAS, 2002, p. 108).

Com isto em mente, é possível compreender por que justamente no período em que os artistas e intelectuais mais se voltaram com desconfiança para a própria arte e para a cultura<sup>77</sup>, a poesia lírica, aquela mais próxima, tradicionalmente, da expressão íntima do humano, alcançou seu apogeu — porque cabia a ela garantir ao homem sua pessoalidade. Que, desde Baudelaire, ele faça isso justamente através de uma lírica fundada na impessoalidade é próprio de sua circunstância histórica: esgotado o esforço romântico, mais do que nunca, o poeta precisava sair de si, lançar-se à investigação das zonas mais imprevistas da consciência, onde o irreal e o projetivo do homem resplandecem ocultos. Pessoa dizia que a arte é alargamento da autoconsciência, porque autoconsciência, se é suplício, é também o que nos liberta de todos os mecanismos que nos reduzem. Talvez apenas na tumultuada época de Shakespeare e do maneirismo, encontramos um período similar, em que a voz do poeta é de modo tão contundente a voz da torturada e insubmissa consciência humana.<sup>78</sup>

Do poema lírico, na modernidade, finalmente, com ou sem presença oratória do poeta, a voz que se ergue é um gesto de liberdade naquele espaço de improvisação de que falávamos, um gesto que colhe aquelas lembranças do homem e as lança para fazê-

---

<sup>77</sup> Ortega y Gasset, no ensaio pioneiro com o qual temos trabalhado, reflete sobre esse mal-estar, referindo ao ataque da arte moderna em relação à tradição: “(...) agredir a arte passada, tão genericamente, é revoltar-se contra a própria Arte, pois que outra coisa é concretamente a arte senão o que se fez até aqui? Mas seria então que sob a máscara de amor à arte pura se esconde saturação da arte, ódio à arte? Como seria possível? Ódio à arte não pode surgir senão de onde domina também o ódio à ciência, ódio ao Estado, ódio, em suma, à cultura toda. É que fermenta nos corações europeus um inconcebível rancor contra a sua própria essência histórica, algo assim como o odium professionis que acomete o monge, após longos anos de claustro, uma aversão à sua disciplina, à própria regra que informou sua vida?” (2005, p. 73).

<sup>78</sup> Hauser, em sua *História social da arte*, traça pertinente paralelo entre maneirismo e modernismo.

las brilhar de novo. É uma voz que nasce de uma criação impessoal, porque universal, alheia a contextos fixos, e torna-se pessoal, não como expressão do poeta, mas em nós, quando a ouvimos. De fato, é em nós que a lírica moderna faz as pazes com seu caráter de expressão pessoal; em nós, ela se torna histórica, circunscrita, encarnada, porque se torna nossa voz:

Eu estou aqui, à espera.  
Ainda que as lâmpadas se apaguem, ainda  
que me digam: “acabou-se”, — ainda que do palco  
se evole o vácuo na corrente de ar cinzento,  
ainda que os antepassados silenciosos  
não estejam ao meu lado, nem mulher, nem mesmo  
a criança de olhos castanhos e estrábicos, —  
ficarei à espera. Sempre há o que ver. (RILKE, 1976, p. 22)

Sempre há o que ver no horizonte da poesia, que se abre, se projeta para além do alcance do paródico, do que é meramente linguagem: ela nos faz falar e o sentido dela é que falemos.

#### **Capítulo 4:**

**Browning, precursor comum: vereda que se bifurca**

#### 4.1 Prufrock e Campos

J. Alfred Prufrock já viu tudo: manhãs, tardes, entardeceres. Todos os argumentos lhe são entediantes. Conhece, sobretudo, os olhos que o fixam “in a formulated phrase”. É ele próprio o paciente anestesiado sobre a mesa, da abertura de sua canção de amor, a ser dissecado pelas mulheres do salão: “how his hair is growing thin!”. Assemelha-se ao Álvaro de Campos da primeira fase, antes de mestre Caeiro, o Álvaro de Campos anestesiado pelo ópio, preso à vida de bordo, que o a de matar, de quem se diz que sabe inglês perfeitamente. Campos também viu tudo: “Pertencço a um gênero de portugueses que depois de estar a Índia descoberta ficaram sem trabalho”.

Atravessa essas duas *personas* modernistas um dispersivo cansaço da civilização, próprio de uma atmosfera decadentista, excessivamente educada, que Nietzsche rejeitava. É com ironia e autodepreciação que Prufrock comenta seu “necktie rich and modest”. Campos, cujo monóculo o faz parecer “um tipo universal”, lança-se a viagens, mas desde sempre as sabe inúteis: “A terra é semelhante e pequenina”, logo “não vale a pena ter ido ao Oriente”. Para Prufrock, por sua vez, não valeria a pena “disturb the universe”.

Muito antes deles, em “La Voyage”, Baudelaire escrevera: “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!”. Também essa viagem ao fundo do desconhecido será desacreditada, e agora já no pleno espírito de experimentação estética do modernismo, por Rimbaud, na sua “Alchimie du verbe”. É com ironia que Rimbaud constrói, para recusar por fim — “Cela s'est passé” —, o modo mental do poeta *savant*:

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de moeurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements. [...] J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges<sup>79</sup>. (RIMBAUD, 1999, p.192)

---

<sup>79</sup> “Sonhava cruzadas, viagens de descobertas de que não existem relatos, repúblicas sem histórias, guerras de religião esmagadas, revoluções de costumes, deslocamentos de raças e continentes: acreditava em todas as magias. (...) Escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens”.

Nesta enumeração de visões, já se insinua a exaustão de que Prufrock (todo ele, mais que visões, revisões) e o primeiro Campos são os *correlatos objetivos*. Se Wordsworth, no seu esforço por significado, encontra-o no espírito romântico de comunhão com uma Natureza transformada pela imaginação criativa, Prufrock e Campos experimentam no mundo natural não uma dispersão libertadora, mas antes uma auto-destruição desejada e nunca realizada: “sonhos que dessem cabo de mim e pregassem comigo nalgum lôdo”, escreve Álvaro; “I should have been a pair of ragged claws scuttling across the floors of silent seas”<sup>80</sup>, diz a canção de Prufrock. Atravessados, afinal, a sensação inútil de vida desperdiçada: “Nunca fiz mais do que fumar a vida”; “I have measured out my life with coffee spoons”<sup>81</sup>.

Por mais que se aproximem, tematicamente, como expressão de um estado mental imerso em desgostoso subjetivismo, em um ponto Prufrock e Álvaro afastam-se de modo decisivo: “The love song of J. Alfred Prufrock” (ELIOT, 2004, p. 48) é, essencialmente, embora com sutilezas próprias, um monólogo dramático: é um texto para ser lido como se escutássemos o discurso de Prufrock, enquanto ele caminha pela sombria Londres, até a beira do mar, onde as sereias não cantam para ele. “Opiário” (PESSOA, 1976, p. 195), por sua vez, pressupõe que seja lido *enquanto poema* escrito por uma personagem-poeta, em um “dia de ilhas vistas do convés”, possuindo uma natureza ambivalente. Em ambos os casos, contudo, os poetas estão trabalhando com algo próximo da forma do monólogo dramático, e, certamente, muito conscientes de uma presença literária crucial da geração passada: o maior cultor do monólogo dramático na poesia anglo-americana da segunda metade do século XIX, Robert Browning, poeta sobre o qual tanto Pessoa quanto Eliot refletiram teoricamente.

À luz do que se discutiu anteriormente a respeito da relação crítica de Pessoa e Eliot com a tradição literária, em especial a anglo-americana, este capítulo se ocupará de, a princípio, observar a figura de Browning como uma vereda que se bifurca, por um lado, para a heteronímia de Pessoa e, por outro, para a polifonia de parte da poesia de Eliot, notadamente “The waste land”. Neste ponto, interessa notar como ambos os poetas respondem de modo diverso à influência de um mesmo precursor, o que nos pode ajudar a compreender, na prática, a especificidade de suas poéticas

---

<sup>80</sup> “Eu deveria ter sido um par de garras destroçadas esgueirando-me pelo fundo dos silenciosos mares”.

<sup>81</sup> “Medi minha vida com colherinhas de café”

impessoais. Nesse processo, proporei uma chave de leitura para a poesia heterônima de Pessoa, partindo de sua percepção da relação entre arte e realidade, bem como abordarei a polifonia presente em “The waste land”, de Eliot, a partir do pensamento de Mikhail Bakhtin sobre a natureza dialógica da linguagem.

## 4.2 O monólogo browninguiano

Browning adentra as reflexões teóricas de Pessoa em um texto intitulado “Os graus da poesia lírica”, fundamental para discernir o modo como o poeta compreendia a tradição, uma vez que o que se lê nesse breve comentário é uma pequena história da poesia moderna, organizada pelo critério da despersonalização. De posse desse critério, Pessoa passa a catalogar e distribuir os poetas mortos em diferentes graus da poesia lírica, a depender do estágio de despersonalização de que suas obras são testemunha. Ao mesmo tempo, em um lance típico de Pessoa, o poeta sugere que sua poética heteronímica é o ponto culminante desse longo processo de transformação da poesia moderna, movendo-se em direção a uma poética plenamente despersonalizada, concebida impessoalmente. Irene Ramalho dos Santos resume de modo bastante pertinente para o presente estudo o raciocínio de Pessoa:

Os graus, ou níveis, são cinco e são, de fato, graus de despersonalização e, logo, de valor poético, desde a subjetividade extrema até a ficção radical de objetividade lírica, nomeadamente, do (1) wordsworthiano transbordar espontâneo de emoções poderosas, (2) a wordsworthiana emoção rememorada em tranqüilidade, (3) a keatsiana falta de caráter poético, (4) os monólogos dramáticos de Browning e os solilóquios de Shakespeare, até (5) o drama heteronímico da lírica de Pessoa. (SANTOS, 2003, p. 14)

Houve oportunidade, em capítulos anteriores, de se discutir a lírica de Wordsworth e de Keats. Interessa agora refletir, uma vez na “antecâmara da poesia dramática”, sobre as relações entre o quarto grau de lirismo, de Browning, e o quinto grau, de Pessoa. Em seguida, ponderar-se-á sobre o lugar de Eliot nessa pessoana história da poesia moderna.

Em primeiro lugar, é preciso definir mais detidamente o quarto grau da lírica. Segundo Pessoa, é caracterizado pela *plena* despersonalização. Neste caso, o poeta “não só sente, mas vive os estados de alma que não tem diretamente” (2005, p. 275). Em alguns casos, migrará para a poesia dramática, como Shakespeare, poeta que, para Pessoa, é “substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de

despersonalização que atingiu” (2005, p. 275). Em outros casos, contudo, continuará sendo poeta lírico, e é este o caso de Browning e seus monólogos dramáticos.

Embora a técnica do monólogo dramático seja perceptível ao longo da história da literatura, desde antigos dramas gregos e mesmo no berço da literatura inglesa, nos imortais *Canterbury tales*, de Chaucer, é no século XIX, pela figura de Browning, que ele se estabelece como forma lírica, dissociada plenamente do teatro ou de uma narrativa maior que a englobasse. O poeta vitoriano, portanto, define o modelo de monólogo dramático que invade a poesia moderna, e que será revitalizado de modos diversos, por poetas posteriores, como Pessoa e Eliot, Pound e Yeats.

No seu glossário de termos literários, o professor M. H. Abrams aponta algumas características fundamentais da forma: uma pessoa, não identificada com a figura do poeta, pronuncia o discurso que constitui o poema, dirigindo-se a uma ou mais pessoas; o princípio, por sua vez, que norteia a escolha e a formulação pelo poeta do que a *persona* diz é “revelar, ao leitor, o temperamento e o caráter do falante” (2005, p. 70-71). Este é, afinal, o modelo instaurado por Browning. É uma técnica que consiste em, para retomar Pessoa, viver estados de alma que o poeta não possui, seja lidando com figuras históricas, como em “Andrea Del Sarto”, monólogo do egrégio pintor espanhol, seja de figuras imaginárias, como o duque que negocia uma nova esposa, no célebre “My last Duchess”.

Pelo monólogo dramático, temos notícias de uma história maior, que procuramos recompor pelas sugestões que o poema concede. Em um típico monólogo dramático browniano, o caráter da *persona* é inconscientemente revelado por ele próprio, havendo uma “discrepância irônica entre a visão de si mesmo do falante e um julgamento maior que o poeta insinua e que o leitor deve desenvolver” (SINFELD, 1977). É o caso do supracitado “My last Duchess”, em que ouvimos um duque contar a um ouvinte suas lembranças da ex-mulher, morta, diante de um quadro que a retrata. O próprio duque, porém, em sua rememoração, compõe um retrato muito vívido de uma mulher exuberante e aberta para o mundo, mas que, aos seus olhos, era por demais licenciosa:

She had a heart — how shall I say? — too soon made glad,  
Too easily impressed; she liked whate'er

She looked on, and her looks went everywhere.<sup>82</sup> (BROWNING, 1993, p.2)

Ao final do poema, há uma sugestão de que o duque matara ou ordenara a morte da mulher:

This grew; I gave commands;  
Then all smiles stopped together. There she stands  
As if alive<sup>83</sup> (BROWNING, 1993, p.2).

Neste poema, percebe-se bem a discrepância entre a visão do duque sobre si mesmo e a visão que o leitor constrói a respeito dele. Sua narração é marcada pela naturalidade com que confessa seu envolvimento com a morte da esposa. O leitor, contudo, sabe-se diante de uma psicologia excessivamente possessiva, satisfeito com a mulher apenas quando ela se encontra aprisionada na moldura de um quadro.

Para o público brasileiro, a construção do caráter da esposa feita pelo discurso de um cônjuge atormentado por desconfianças remete ao memorável *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Como em Machado, no poema de Browning, penetramos a psicologia do personagem, lidamos, ao tentar compreendê-lo, com nuances e ambivalências. Contudo, há aqui, embora através de uma estratégia dramática, um tratamento *lírico*, pela conjugação entre rememoração, reflexão e, principalmente, ritmo, condensados ao máximo e vinculados a um estado emocional, alcançando uma forma que existe para além de qualquer narrativa, capturando, poeticamente, um momento da vida da emoção. Inexiste aqui o sentido de ação, essencial no épico e no dramático, de modo que toda uma narrativa é apenas aludida.<sup>84</sup> O monólogo do duque, por exemplo, diante do quadro da esposa, é bem sugestivo da contemplação ao mesmo tempo distante e apaixonada que caracteriza a expressão lírica. Como postula Pessoa, na esfera do monólogo dramático, o poeta continua sendo, “embora dramaticamente, poeta lírico” (2005, p. 275). É incontestável, contudo, a natureza híbrida do gênero e é, principalmente, essa natureza que o aproxima da poesia de Pessoa e de Eliot, possuidores também de um gênio poético notadamente híbrido.

---

<sup>82</sup> “Ela tinha um coração — como direi? — que muito cedo se alegrava, / Muito facilmente impressionado; ela gostava de qualquer coisa / Que fitasse, e seus olhares iam a toda parte.”

<sup>83</sup> “Isto cresceu; eu dei ordens; / Então todos os sorrisos cessaram de uma só vez. Lá ela permanece / Como viva.”

<sup>84</sup> Nesse sentido, Browning é influência decisiva também sobre a obra do argentino Jorge Luis Borges, admirador confesso do poeta inglês. Um dos procedimentos mais populares de Borges, o de escrever sobre livros nunca escritos, é tipicamente browninguiano.



É importante ainda grifar a presença, no monólogo dramático, daquela dependência irônica com a ideia de uma lírica confessional, de que se falou aqui, no capítulo anterior, a propósito da poesia metaliterária de Pessoa. No monólogo, uma psicologia se desvela, por mais intrincado e sutil que seja o discurso que a instaura. O elemento dramático, no entanto, garante a impessoalidade dessa revelação. Uma vez fragilizada a relação de pessoalidade entre poeta e poema, a experiência lírica, pela estratégia dramática, mais do que conceber-se como um movimento puramente introjetivo, autocentrado, torna-se projetiva, movendo-se em direção ao outro, assumindo máscaras que funcionam como passagens para o lirismo, conduzindo-o para dentro de zonas antes interditadas, como a mente assassina do duque do poema acima. Assim, na pluralidade de máscaras brownianas — duques e bispos, pintores e monges, estudantes e amantes —, prevê-se o *sentir tudo de todas as maneiras* que informa a obra de Pessoa em geral e, como impulso frente à autodissolução, a obra de Campos-Pessoa. Implícita ainda, nessa atitude, encontra-se uma aversão ao confessionalismo, à contemplação egóica *direta* da própria psicologia e da própria emoção, por todo o complexo de autoquestionamentos a respeito da credibilidade da expressão pessoal a que se aludiu no capítulo anterior. Não surpreende, assim, que a influência do monólogo dramático browninguiano tenha sido tão intensa sobre a poesia modernista de Pound, Yeats, Eliot e Pessoa, justamente por demandar uma relação a um só tempo impessoal e *interna* com o objeto.

Por esse ângulo, o monólogo dramático aponta para duas questões que serão assaz presentes tanto na obra de Pessoa como na de Eliot. Uma delas é de ordem cultural e trata do que o filósofo francês Roland Quilliot chama de fascinação impessoal; a outra, de ordem propriamente estética, diz respeito ao afastamento da arte em relação à abstração.

### 4.3 Impessoalidade e Anti-subjetivismo

É em um ensaio datado de 1988 que Roland Quilliot discute a fascinação moderna pelo tema do impessoal, apontando as tendências antissubjetivistas na literatura e na filosofia. Analisou-a no momento mesmo em que começa a perceber um retorno ao indivíduo, e procura determinar, nesse momento crepuscular, a natureza de seu alvorecer. Quilliot aponta primeiro o caráter sobretudo estético desse antissubjetivismo e desse anti-humanismo: as colocações acerca, por exemplo, do

caráter fictício da identidade do sujeito não fundam-se na razão e não podem reclamar a condição de ciência; em seguida, ressalta que o pensamento, de Nietzsche a Foucault, supostamente representante de tal visão do mundo, antes de contradizer uma filosofia que parte do sujeito, na verdade, a pressupõe. O autor enxerga, por fim, nessas duas tendências opostas uma relação de complementaridade:

É, de fato, porque nossa civilização, na sua prática como em seus ideais, valoriza a pessoa humana, a incita a se afirmar e a se diferenciar, a estimula a se provar como única e a estruturar sua interioridade, que uma parte de sua cultura se esforça, por reação e como medida de equilíbrio, para propor uma visão do mundo que faça contraponto àquela que ocupa a posição dominante. (QUILLIOT, 1988, p. 201-307).

Quilliot observa que a complementaridade é de tal ordem que encontramos as duas tendências entrelaçadas nos mesmos autores, de modo que aqueles que denunciam as ilusões do *eu* são, não raro, os mais narcísicos e mais subjetivos. Diante disso, o autor propõe entendermos o movimento no pensamento ocidental em direção a um afastamento do sujeito não apenas como a expressão de uma necessidade psicológica — uma reação, por exemplo, contra os diversos medos, reais ou imaginários, a que a civilização moderna submete o indivíduo —, mas, principalmente, como um contraponto deliberado proposto pela cultura às práticas e às crenças irreversivelmente dominantes da civilização que a produz.

Se, no passado, civilizações marcadas pela violência e pela instabilidade erigiram uma filosofia que expressava “o sonho de ordem, de estabilidade e sentido”, a civilização moderna, por sua vez, escreve Quilliot, apontando a possível existência de deslocamentos entre a visão de mundo espontânea de uma sociedade e aquela expressa por sua cultura, está na situação inversa: uma vez certa de sua potência, de sua racionalidade, de seus valores fundamentalmente humanistas e pessoalistas, ela demanda de sua cultura uma imagem caótica do universo.

O raciocínio nos remete novamente ao procedimento pessoano de *sentir tudo de todas as maneiras*, que, como defendi, parece prever-se no monólogo dramático de Browning, afetando de modo decisivo a concepção de poesia lírica. Somos incitados a ler a profusão de máscaras da poesia moderna como experimento, como viagem deliberada ao *outro* — do *eu* e da civilização. Viagem própria da poesia moderna: a de Baudelaire e de seus viajantes “que partem por partir” e que pretendem ir “ao fundo do abismo”; de Rimbaud, que, em carta a Paul Demeny, parece expressar de modo nítido o caráter experimental da viagem, quando o poeta faz-se *voyant* através de um “long,

immense et raisonné dérèglement de tous les sens””; de Yeats, rumo à Bizâncio dos mosaicos. E, na poesia de Pessoa e de Eliot, na despersonalização, na busca pela impessoalidade, aliando, no rastro de Browning, o lírico e o dramático.

Paralelo a isso, como estratégia de apagamento das marcas de expressão pessoal, no espírito que forja a fascinação de que nos fala Quilliot, o monólogo dramático sugere um esforço muito próximo da concepção, por exemplo, dos imagistas, de aproximar a poesia do concreto, extirpando dela as abstrações, na constante batalha da poesia contra a natureza abstrata da linguagem. Robert Pinsky dá boa ideia desse caráter por trás do monólogo dramático:

O 'eu lírico' como um método coloca-se em clara relação lógica com o projeto modernista de afastar o poema da abstração de um pronunciamento, aproximando-o do ser de um objeto. De modo diferente dos monólogos dramáticos escritos antes do século dezenove, tal poesia usa o método dramático como um modo de manter intacto uma espécie de silêncio ou ambivalência; o abismo entre *res* e *verba* parece estreitar-se ao tornar as palavras a experiência particular do discurso de alguém. (PINSKY, 1978, p.14).

Este silêncio e ambivalência são próprios de uma concepção de poesia e de arte que lida com uma ideia de artista mais próxima do sujeito que observa, a si e aos outros, do que do sujeito que se pronuncia, que se confessa. É o sujeito que é apenas catalisador, como na teoria da poesia de Eliot; o sujeito sem fundo, plenamente despersonalizado, de Pessoa. É preciso, contudo, não perder de vista o caráter de experimento dessa atitude, como se disse, o caráter de deliberada despersonalização, para não ficarmos completamente cegos aos aspectos intensamente subjetivos e pessoais que pulsam na obra dos grandes poetas modernos.

#### **4.4 Browning entre Pessoa e Eliot**

Diante do que foi discutido, é seguro afirmar que Browning encarna alguns pontos fundamentais da poesia moderna, bem como antecipa procedimentos caros à poesia do período modernista. Neste plano geral, já é possível observá-lo como precursor da poesia de Pessoa e de Eliot. Todavia, como sugerido inicialmente, a particularidade da própria conjugação entre o lírico e o dramático, sua utilização de máscaras e diferentes vozes é ainda mais exatamente indicativa disso.

A abordagem de Pessoa e de Eliot da tradição implica um processo bastante consciente de mapeamento de técnicas que reconhece os caminhos trilhados por poetas

anteriores, com o intuito de divisar novas possibilidades para a expressão lírica. Pessoa acreditava que a função da arte é alargar nossa autoconsciência, mas, por outro lado, o artista busca sempre ultrapassar a autoconsciência do público a respeito de uma forma, a fim de lançá-los naquele espaço de improvisação de que se falou no capítulo anterior.

Um modo de executar essa tarefa é renovar — o *make it new* poundiano — procedimentos utilizados por poetas anteriores. Nesse sentido, a poesia heteronímica de Pessoa radicaliza a noção de *persona* da poesia de Browning, ao passo que a poesia polifônica de Eliot, por sua vez, agrega novos elementos colhidos ao dramático. A seguir, tratar-se-á em particular de cada caso.

#### 4.5 Pessoa e Browning

Em seu estudo sobre a influência da literatura anglo-americana do século XIX sobre a obra de Pessoa, George Monteiro dedica um capítulo à relação entre Browning e Pessoa, apontando o débito da heteronímia do poeta português para com o monólogo dramático do inglês. Monteiro explica que, antes de Pessoa, Browning “já havia avistado um método para criar uma poesia dramática que cairia em algum lugar entre a poesia que dramatas põem na boca de seus personagens (...) e a poesia escrita na lírica nua, auto-reveladora” (2000, p. 59). O monólogo de Browning posiciona-se, assim, entre dois extremos, existindo largo espaço, portanto, para a utilização irônica de procedimentos tradicionais da lírica. No poema citado, o próprio motivo de confissão é introduzido ironicamente no poema: a confissão do duque é a confissão de seu crime.

Monteiro, contudo, salienta uma diferença essencial entre as *personas* de Browning e Pessoa, uma que concede singularidade inquestionável à obra do português. O crítico escreve:

Mas as pessoas de Browning são também diferentes das de Pessoa de um modo maior — e essa diferença faz toda diferença: Pessoa divisou a noção de criar personagens que fossem eles mesmos poetas e, desse modo, capazes de criar poemas deles mesmos. (MONTEIRO, 2000, p. 62).

O fato de que as *personas* de Pessoa sejam poetas e de que, fora alguns prefácios e notas, o que possuímos delas sejam os poemas nos coloca em um jogo bastante além da técnica de Browning. Embora inspirados por ele, os poemas de Campos, Caeiro e Reis já muito pouco guardam do monólogo dramático, porque existem para serem lidos enquanto poemas escritos pelos heterônimos.

Como se enfatizou antes, um dos efeitos do monólogo dramático é o de criar a ilusão de captura de um momento da fala de um personagem — o leitor, como o ouvinte dentro do poema, escuta ou entreescuta o discurso, e esta noção de auditório que o monólogo demanda é fundamental para a recepção do poema e para a gama de significados que ele constrói. Em outras palavras, há na estrutura do monólogo dramático uma noção de *teatralidade* que funciona de modo distinto da poesia heteronímica de Pessoa. Os poemas de Browning, enquanto monólogos dramáticos, apresentam uma espécie de circunstância, de cena, de onde emergem os monólogos, da qual o discurso depende para nascer, como a cena do duque recebendo um enviado com quem negociará uma nova esposa. Embora, como se disse, o tratamento lírico presente no monólogo dramático dispense uma narrativa que o englobe (ao mesmo tempo em que engloba uma narrativa) a noção de cena é essencial, como não deixa de ser, por vezes, na poesia lírica, como testemunham os inúmeros poemas líricos que remetem à idílica cena do poeta à beira do rio ou revisitando um lugar especial, como o célebre “Tintern Abbey”, de Wordsworth, ou “Burnt Norton”, de Eliot. Não obstante, nestes casos, embora a cena se apresente, não há a ilusão (ou, pelo menos, a suspensão voluntária da descrença), própria do monólogo, de captura do momento da *fala*: o subtítulo de “Tintern Abbey”, afinal, é “*Composto algumas milhas além de Tintern Abbey*”.

Nos poemas da companhia heteronímica de Pessoa, uma vez que os personagens são também eles poetas, não há cena ou circunstância aludida de onde emerge o monólogo, porque, na ficção pessoana, não estamos “ouvindo” os heterônimos, mas lendo a poesia que eles nos legaram, algo que “escreveram” enquanto expressão estética, o que implica que atravessaram eles próprios os problemas da criação os quais atravessam todos os poetas — de modo que é lícito, dentro do jogo em questão, investigar, por exemplo, a especificidade dos problemas estético-filosóficos de cada poeta.<sup>85</sup> Em última instância, o próprio poema é a única cena. Aqui Pessoa acerta em dois pontos cruciais da poesia modernista: a noção do *poema como organismo fechado em si mesmo* do *New Criticism* e a noção de que *o sujeito lírico é construído*

---

<sup>85</sup> Ao adentrarmos o drama-em-gente em estado de suspensão voluntária da descrença, somos inseridos no universo fictício de Pessoa — passamos a nos relacionar com uma criação não apenas enquanto leitores. O modo como nos relacionamos com Caeiro é distinto do modo como nos relacionamos com Hamlet. Hamlet nada nos escreveu para que lêssemos. Apenas ouvimos sua história, recordamos suas falas. Já Caeiro escreveu para nós. Abordando a obra de Pessoa por esse ponto de vista, quando a lemos, nós a integramos: somos parte da sua criação.

*pela expressão*, pelo poema — em certo sentido, seus heterônimos são metáforas dessa última noção, representações artísticas desta ideia crítico-teórica sobre a natureza da expressão lírica. A própria poesia ortônima é contaminada por essa noção. A tradição moderna, afinal, insiste na separação contundente entre a pessoa do poeta e o sujeito lírico. Este, ao transparecer no poema, tende a ser lido como parte da construção fictícia, produto de um ato puramente criativo, não carregando marcas confessionais. Na estética romântica, o oposto era norma: era esteticamente fundamental que a pessoa do poeta fosse confundida com o sujeito lírico, daí, por exemplo, todos os dados biográficos espalhados sem disfarce pelos poemas de Wordsworth, traço próprio de uma arte que aspirava a misturar-se com a vida, com o intuito de transformá-la ativamente. Boa parte da poesia de Shelley é impulsionada por desejos de reforma social. É, portanto, parte essencial do efeito estético da poesia romântica a noção de que a pessoa do poeta e o sujeito lírico confundem-se, o que, contudo, não impede que, retrospectivamente, leia-se a poesia romântica por um viés moderno, separando arte e vida. É justamente por conta de uma releitura dessa ordem que a obra de Keats cresceu aos olhos modernistas, ao passo que a obra de Shelley viu seu brilho ser ofuscado.

A heteronímia pessoana, encarna, assim, uma perspectiva moderna por excelência, sobre a criação poética, com o desdobramento irônico de criar sujeitos líricos profundamente confessionais e subjetivos. O autor resguarda-se: “Sentir? Sinta quem lê!”. Trata-se, afinal, do quinto grau da lírica, em que “o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala de despersonalização” (PESSOA, 2005, p. 275), definindo uma pessoa fictícia que sinta “sinceramente” determinados estados de alma.

Não à toa o poeta destaca a sinceridade da expressão de suas *personas*. Sinceridade, em Pessoa, implica a posse de “uma fundamental idéia metafísica”, isto é, “uma noção da gravidade e do mistério da Vida” (PESSOA, 2005, p. 55). Essa sinceridade, pode-se dizer, é, para o poeta, a razão de ser da arte, uma vez que “o espantoso fato — o único fato real — de existirem as coisas, de que algo existe, de que o ser existe, é a própria alma de todas as artes” (PESSOA, 2005, p. 502). O que Pessoa admite como elemento indispensável da poesia é justamente a presença dessa concepção metafísica, relacionada à apreensão do “espantoso fato” da realidade das coisas. Com essa perspectiva, Pessoa parte para experienciar, poeticamente, toda a gradação dos níveis de apreensão dessa presença. Browning, *after all*, o ensinara a se desdobrar em estados mentais diversos. Dentro desse projeto, Caeiro é o Mestre, porque é a grande

idealização de Pessoa: o poeta que possui mais intensamente este sentimento — para o pastor de pensamentos que são sensações, não há mistério oculto nas coisas, porque as coisas *são* o mistério. Nesse sentido, Caeiro é a um só tempo, em um lance brilhante de Pessoa, a máxima idealização do poeta português, de acordo com sua concepção de arte como reconhecimento da realidade das coisas, e a máxima desidealização de poéticas místicas.

Mas não apenas em Caeiro se oculta esta concepção de arte. A obra de Pessoa parece tocar vários pontos do arco desta *sensação do ser*, os extremos do arco sendo, por um lado, a grande visão solar da realidade, em Caeiro e, por outro, o crepuscular sonhar acordado de Bernardo Soares. Entre os dois, posiciona-se Álvaro de Campos, dividido entre a lealdade que deve “[à] Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora, / E a sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.”

Em certo sentido, Campos figura na obra de Pessoa como o heterônimo mais próximo do *ordinary guy*, “um tipo universal”. Nem se confia plenamente à sensação da realidade das coisas, como Caeiro, nem dispersa completamente a materialidade do mundo, como Bernardo Soares, que, entre seus fragmentos, escreve que “tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora” (PESSOA, 2001, p. 217).

Embora, principalmente em seus últimos poemas, aproxime-se muito do guardador-de-livros, Álvaro não é um Bernardo Soares, porque é discípulo de Caeiro, mas também não é Caeiro, e talvez não o seja porque percebe na poesia solar de seu Mestre a sombra de uma dúvida, que por vezes o assombra e lhe esconde a visão. Em um poema como o XXII, de “O guardador de rebanhos”, é, paradoxalmente, uma grande visão solar que faz com que o pastor de sensações perca a inocência do olhar:

Como quem num dia de Verão abre a porta da casa  
E espreita para o calor dos campos com a cara toda,  
Às vezes, de repente, bate-me a Natureza de chapa  
Na cara dos meus sentidos,  
E eu fico confuso, perturbado, querendo perceber  
Não sei bem como nem o quê...

(PESSOA, 1997, p.105)

Um sentido oculto por trás da rajada de luz? Em Caeiro, Pessoa cria um poeta que, de uma poderosa crença, contemplada através de um olhar nítido como um girassol, passa a medir-se com autoquestionamentos, pondo em crise toda sua

concepção metafísica do mundo (“há metafísica bastante em não pensar em nada). Como poeta sincero, no sentido pessoano, não pode deixar de introduzi-los à sua poesia, sendo fiel à totalidade da experiência. A crítica pessoana não falhou em frisar que Caeiro é o heterônimo que mais pensa. Do ponto de vista em que aqui opero, assim o é porque seus poemas são expressão de uma tortuosa luta para sustentar a estabilidade solar de sua crença. Seus poemas, assim, por vezes, encarnam racionalizações que visam o autoconvencimento:

Quando o Verão me passa pela cara  
A mão leve e quente de sua brisa,  
Só tenho que sentir agrado porque é brisa  
Ou que sentir desgosto porque é quente,  
E de qualquer maneira que eu o sinta,  
Assim, porque assim o sinto, é que é meu dever senti-lo...

(PESSOA, 1997, p.105)

Por sua vez, Campos é discípulo, não porque contemple a visão desejada de Caeiro, mas porque assume como o seu próprio *pathos* poético a dúvida que o Mestre busca exorcizar. Nesse sentido, Campos é um revisor da obra e da filosofia de Caeiro. Não por acaso o contexto de sua poesia é a cidade; Lisboa, não os campos. De posse da filosofia das sensações de Caeiro, Campos parte para testá-la na metrópole, e o resultado é o turbilhão da “Ode triunfal”.

Para o habitante da cidade, a nitidez do olhar de Caeiro é impossível — a excitação aqui é a do excesso, do transbordar-se: “E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso / De expressão de todas as minhas sensações”.

Embora profundamente irônica, pelo que se constitui como discurso de autoconvencimento, a poesia de Caeiro se expressa, muitas vezes, pelo contentamento, pela autossatisfação:

Por mim, escrevo a prosa dos meus versos  
E fico contente,  
Porque sei que compreendo a Natureza por fora;  
E não a compreendo por dentro  
Porque a Natureza não tem dentro;  
Senão não era a Natureza.

(PESSOA, 1997, p.109)

A poesia de Campos, por outro lado, apresenta como signo próprio a insatisfação, que é o motivo que o impulsiona e o faz cantar, insatisfação expressa de



modo exato neste verso central em sua obra, que encerra sua ode de junho de 1914: “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!”. É este não-ser que, em última instância, o faz ser — pela poesia, que duplica o gesto do próprio Pessoa, o qual, ao recusar-se a identificar-se com a voz lírica do poema, seguindo o rastro de Browning e indo além de onde o mestre parara, escolhe não ser, para, como o mito, ser nada e ser tudo.

#### 4.6 Eliot e Browning

Em um ensaio de 1953, intitulado “As três vozes da poesia”, Eliot aborda, de passagem, a obra de Browning e sua estratégia do monólogo dramático. No ensaio, como o título anuncia, Eliot distingue três vozes da poesia:

A primeira voz é a voz do poeta falando consigo mesmo — ou para ninguém. A segunda é a voz do poeta interpelando uma audiência, grande ou pequena. A terceira é a voz do poeta quando ele tenta criar um personagem dramático falando em verso; quando ele está dizendo não o que ele diria na sua própria pessoa, mas apenas o que ele pode dizer dentro dos limites de um personagem imaginário interpelando outro personagem imaginário. (ELIOT, 1961, p. 89).

Encapsulada neste trecho, pode-se observar uma teoria poética clássica: a primeira voz corresponderia à lírica; a segunda, à épica; a terceira, à dramática. James Joyce, em passagem de *Retrato do artista quando jovem*, elabora teoria semelhante acerca da tripartição do belo, levando em conta a relação que o artista estabelece com o objeto que produz. Para o seu jovem artista, o modo poético será lírico quando o poeta apresenta a imagem em relação imediata consigo mesmo; será épico, quando apresenta a imagem em relação imediata consigo e com os outros; e, finalmente, será dramático, quando apresenta a imagem em relação imediata com os outros. Nesta concepção, a lírica caracterizar-se-ia enquanto “veste verbal de um momento da emoção, um choro rítmico”. No outro extremo, temos o dramático. De um ponto a outro, segundo o personagem, ocorre um processo de despersonalização: na forma dramática, “a personalidade do artista, inicialmente um choro ou uma cadência ou um humor e, depois, uma fluida narrativa, finalmente refina-se até desaparecer da existência, impersonaliza-se”. Inscrito na história dos modos da poesia, haveria, portanto, em maior escala, o processo em direção à despersonalização que Pessoa analisou dentro da evolução particular do modo lírico.

Eliot, embora reforce o fato de que as três vozes freqüentemente se entrelaçam, particularmente dentro de uma peça dramática, apresenta, no ensaio supracitado, uma visão bastante restritiva da poesia lírica, enquanto, como vimos, “expressão da voz do poeta que fala para si mesmo ou para ninguém”. É interessante que esta concepção aparentemente solipsista da poesia parta justamente de um dos poetas modernos que mais contribuiu para a destruição do discurso monológico em poesia lírica, particularmente em sua obra-prima “The waste land”, de 1922. É o que se discutirá a seguir.

#### 4.7 As muitas vozes da terra devastada

Browning, como Eliot, dividiu-se entre a escrita de poesia lírica e de dramas. Embora o próprio poeta tenha investido muito de sua ambição artística na criação de suas peças, a crítica, de modo geral, ressalta, como seu verdadeiro trunfo estético, os seus monólogos dramáticos. É através deles que o vitoriano influenciaria boa parte da poesia modernista anglo-americana. No ensaio com o qual trabalhamos, Eliot escreve que a disparidade entre a “conquista bastante moderada” de Browning no drama e, por outro lado, sua “maestria” no monólogo dramático, indicariam que as duas formas seriam “essencialmente diferentes”, muito devido à falta, no monólogo dramático, de interação entre personagens dentro de uma ação. Eliot considera que, na escrita de uma peça, é fundamental que o autor *identifique-se*, no sentido de *investir humanidade*, em uma espécie de exercício de empatia, com cada personagem, de modo que possa de fato emprestar-lhes vida, para que não se degenerem em caricatura. Assim, o autor não se identifica completa e exclusivamente com apenas um personagem, espalhando-se antes por toda peça, de modo a, como Shakespeare, ser todos e ser ninguém, alcançando o mais alto grau de despersonalização na poesia propriamente dramática. Quanto ao monólogo dramático, a visão de Eliot é, por sua vez, oposta. Assim se posiciona o poeta:

No monólogo dramático (...) o autor é levado a identificar a si mesmo com o personagem como a identificar o personagem consigo mesmo; pois falta um ponto que o prevenirá de fazer isso — e esse ponto é a necessidade de identificar a si mesmo com algum outro personagem respondendo ao primeiro. O que normalmente ouvimos, no monólogo dramático é a voz do poeta, que pôs uma fantasia e uma maquiagem ou de uma personagem histórico ou de um personagem fictício. (ELIOT, 1961, p. 89).

Sua concepção do monólogo dramático, assim, aproxima-se e afasta-se, a um só tempo, da de Pessoa. Como se notou antes, o poeta português consagra a forma browninguiana ao quarto grau da lírica, caracterizado já pela plena despersonalização, em que o poeta “não só sente, mas vive os estados de alma que não tem diretamente”. (PESSOA, 2005, p. 275) Trata-se, portanto, de um processo de deslocamento em direção ao outro, semelhante ao que Eliot entende como a identificação do autor com o personagem. Contudo, se, para Pessoa, a despersonalização é plena, supõe-se que não há, como Eliot sublinha, a identificação do personagem com o autor. É certo que, a esta altura, já se pode compreender que a ideia de Pessoa em relação à despersonalização e ainda mais à despersonalização plena faz parte de seu projeto poético, todo ele marcado pela ambiguidade entre a impessoalidade e os discursos do *eu*: em outras palavras, despersonalização é um conceito que Pessoa articula para criar significados para a sua obra em vários níveis, de modo que me parece lícito compreender a *despersonalização plena* como parte da *ficção* poética que Pessoa nos propõe. No entanto, mesmo sendo exercício bastante árduo imaginar um processo de criação em que o autor opere *completamente* imerso em “estado de alma” ou “psicologia” alheios, parece-me também por demais simplista e caricatural o juízo de Eliot de que o que ouvimos, no monólogo dramático, é a voz do poeta meramente mascarada ou fantasiada. Basta, porém, olhar com cuidado para a poesia do próprio Eliot para compreendermos suas colocações.

Os poemas iniciais mais conhecidos de Eliot, anteriores a “The waste land”, como “Prufrock” ou “Gerontion”, devem bastante ao gesto de Browning. São, em si, monólogos dramáticos, mas já de uma espécie diferente da forma browninguiana. Os monólogos eliotianos, para além de integrar o cenário urbano, constroem atmosferas evocadoras do onírico, marcadas pela constante interrupção de uma imagem pela outra, pela falta de uma clara unidade de raciocínio e, por vezes, por uma impressão de aleatoriedade, comum ao devaneio. Estas características são sugestivas de um estilo poético que procura se aproximar de uma concepção do modo mental moderno, não distante do que, em autores como James Joyce e Virginia Woolf, se chamou de fluxo de consciência.

Ao contrário de Browning, que, por vezes, buscava personagens históricos de épocas passadas, como Ezra Pound faria mais tarde, uma preocupação essencial de Eliot sempre foi a de captar o modo mental de seu tempo (nisto ele se aproxima mais uma vez de Baudelaire). Procurando lidar com uma representação poética de um modo mental contemporâneo, é natural que, no poeta americano, o monólogo dramático

implique uma identificação tanto do autor com o personagem, quanto do personagem com autor. Dentro deste contexto, a ideia da voz do poeta apenas fantasiada ou mascarada por outra se torna mais clara, bem como se dissipa qualquer eco pejorativo. Nesse sentido, a crítica não falhou em apontar as correlações entre a ansiedade sexual de “Prufrock” ou o incômodo anti-semitismo de “Gerontion” como elementos da psicologia do próprio Eliot. Mesmo em monólogos que se afastam no tempo, como em “Journey of the Magi”, monólogo de um dos reis à procura do salvador, o que move Eliot é aproximar o passado do presente, capturar o que naquela cena da história ecoa, retrospectivamente, no tempo-de-agora. É esta, afinal, a estratégia de Eliot em relação à História, como antes observamos.

A correlação que interessa, contudo, não é a de qualquer conteúdo sexual ou anti-semita que integra a zona mental que o poema delimita, mas antes aquela que vale tanto para Eliot quanto para seus leitores, e trata não deste conteúdo, mas da forma, da estrutura do monólogo do poeta americano: é, não nos conteúdos, mas no modo como ele estrutura o discurso que uma psicologia contemporânea é verdadeiramente articulada — não pelo que o discurso diz, mas pelo que a estrutura é. Desse ponto de vista, lendo Eliot, pode-se suspeitar que o que caracteriza, essencialmente, a mente moderna não é a crescente variedade de objetos com os quais ela trabalha, mas antes o modo como ela estrutura ou não estrutura essa variedade, o modo como a ordena ou não a ordena — o que interessa, de modo central, por conseguinte, é a forma, a sintaxe do pensamento imiscuído no poema lírico. Vê-se, desde já, que o monólogo dramático de Eliot é de ordem bastante distinta do monólogo browninguiano, embora dele seja devedor — senão pela influência positiva, certamente por uma influência negativa, no sentido de que Eliot procura ir além de Browning, renovando o monólogo ao trazê-lo para o contexto contemporâneo.

É com “The waste land” que Eliot alcança uma renovação completa. Em uma nota de rodapé de seu importante estudo sobre o monólogo dramático, o crítico norte-americano Robert Langbaum atenta justamente para esse aspecto da relação entre Browning e Eliot:

O monólogo dramático é proporcionalmente tão importante na obra de Eliot quanto na de Browning, tendo Eliot contribuído mais para o desenvolvimento da forma do que qualquer outro poeta desde Browning. Certamente *Prufrock*, *Portrait of a Lady*, *Gerontion*, *Journey of the Magi*, *A Song for Simeon* e *Marina* dão crédito ao

monólogo dramático tanto quanto qualquer coisa de Browning; enquanto que, em *The Waste land*, Eliot abriu novas possibilidades para a forma, ao construir, com uma colagem de vozes, o monólogo dramático de uma consciência moderna que é também uma memória cultural. (LANGBAUM, 1874, p. 71).

Como se pode observar pelo que propusemos, é bastante problemático afirmar que os poemas iniciais de Eliot “dão crédito ao monólogo dramático tanto quanto qualquer coisa de Browning”. Os monólogos iniciais de Eliot, principalmente “Prufrock” e “Gerontion”, já apresentam características que prenunciam a experiência de “The waste land”, marcando uma importante diferenciação em relação aos poemas de Browning. Sem embargo, o diagnóstico de Langbaum sobre a obra-prima de Eliot é, sem dúvida, certo: o poema constituindo um monólogo dramático de uma consciência moderna que é também uma memória cultural.

É curioso notar que Eliot, em algumas ocasiões, referiu-se a “The waste land” como poema nascido de um momento de estafa física e mental, relacionada ao acúmulo de tarefas profissionais e aos problemas dentro do matrimônio. Para o poeta, o poema era “apenas a liberação de uma queixa pessoal e totalmente insignificante contra a vida: apenas uma peça de lamúria rítmica” (*apud* KERMODE, 2003, p. 19). “Lamúria rítmica” é exatamente como Joyce, como vimos, define a poesia lírica inicial, o estágio mais pessoal do fenômeno literário. “The waste land”, contudo, ao mesmo tempo em que é expressão de um grande tormento pessoal, articula a impessoalidade que Eliot prezava para a obra de arte, em dois níveis: pela completa fragmentação do discurso em várias vozes, rompendo com a centralidade do *eu* no poema, e pela universalidade que o poema alcança, sobrepondo-se a qualquer delimitação biográfica. O poema, afinal, sustenta-se por si só, independente de qualquer informação que tenhamos sobre a vida do poeta.

É nesse sentido que o comentário de Langbaum é pertinente, por captar justamente a grande renovação que “The waste land” representa. Em “Prufrock”, aquela identificação entre autor e personagem de que falava Eliot ainda era possível, porque o poema representava, liricamente, o fluxo de consciência de uma *persona* que, se já configurava “um tipo universal” e, entre referências a Shakespeare, João Batista e Miguel Ângelo, já perscrutava uma memória cultural, é acessada através de um monólogo que ainda preserva muitas estratégias retóricas de uma poética confessional, justamente, porque, com esse poema, Eliot procurava, conscientemente, parodiar essa

forma de discurso. Pretendia, através da paródia, esgotá-lo, para criar algo novo, que vinha se articulando na sua poesia, e que se deflagra, finalmente, em “The waste land”.

Em seu poema de 1922, dedicado a Ezra Pound, Eliot, por fim, ultrapassa a estratégia reduzida do monólogo. Como observamos, o monólogo dramático implica o discurso de uma *persona* que se expõe pela fala, implicando a ambiguidade irônica de um confessionalismo fictício, que Eliot, em “Prufrock”, leva ao extremo do patético. Em “The waste land”, o poeta americano vai além.

Por vezes o discurso em primeira pessoa figura através de Tirésias, o cego adivinho, que assiste ao estupro da datilógrafa na terceira parte do poema. Em outras ocasiões, o discurso abre-se para o diálogo dramático, marcado pela brevidade e por um caráter enigmático, que em muito antecipa o estilo de Samuel Beckett (dívida nem sempre ressaltada pela crítica), como na seção “A game of chess”; e, em muitos momentos, é impossível *determinar* um ponto de irradiação do discurso. A nota de Eliot sobre a figura de Tirésias diz-nos muito, e é interessante citá-la por inteiro:

Tirésias, embora um mero espectador e não exatamente um ‘personagem’, é não obstante a figura mais importante do poema, unindo todo o resto. Assim como o mercado zanolho, vendedor de indulgências, dissolve-se no Marinheiro Fenício, e este último não é totalmente distinto de Ferdinando, Príncipe de Nápoles, do mesmo modo todas as mulheres são a mesma mulher, e os dois sexos encontram-se em Tirésias. O que Tirésias vê, de fato, é a substância do poema. (ELIOT, 2004, p.170).

É importante destacar, nesta nota, a ambivalência essencial que permeia todo o poema: por um lado, Tirésias é apenas um *espectador*. Anteriormente, comentou-se aqui sobre o silêncio do artista por trás da *persona*, em respeito ao monólogo dramático, e ressaltou-se que, por esse silêncio, o artista visava justamente se tornar muito mais o sujeito que observa do que o sujeito que se confessa, e nisso reside tanto da impessoalidade da poesia moderna — a tendência, clássica, de expor um objeto, sem revelar as marcas do artista. O objeto de Eliot, contudo, é a consciência moderna, ferida pelos estigmas românticos e pela modernidade industrial. Este embate entre uma técnica antirromântica e um objeto marcado pela modernidade desdobra-se na tensão entre a condição de “mero espectador” de Tirésias e a ideia de que todos os personagens unificam-se nele, funcionando como um canal que filtra para a perspectiva lírica o mosaico de fragmentos, a “substância do poema”. Tirésias é aquele que tudo vê, conhecedor de ambos os sexos. Em certo sentido, o poema permite-se ser lido como expressão de sua consciência: é uma estruturação lírica de sua coleção de memórias

justapostas. Contudo, é preciso observar, seguindo a sugestão de Langbaum, que, através da figura de Tirésias, Eliot substitui o raciocínio de uma *persona* que se possa definir pelo modo mental de uma Europa em um período entreguerras. Se, na sua última obra máxima, “Four quartets”, Eliot se voltará, por vezes, para paisagens americanas, escrevendo, por exemplo, sobre o rio Mississipi, em “The waste land”, ele se lança à tarefa de dar voz e expressão lírica a zonas negras da consciência europeia que se preferiria reprimir, mas que afloram, no texto, fantasmagoricamente, lançando sobre as cenas uma atmosfera de irrealidade e neurose.

Tendo em vista a personagem central que é Tirésias, é importante observar que, para além da narrativa mítica sobre o Rei-Pescador, conectada aos mitos de fertilidade e inspirada pela leitura apaixonada que o poeta empreendeu do clássico *The golden bough*, do antropólogo escocês Sir James George Frazer, há, no poema, a *não-narrativa* de Tirésias, que é justamente onde se abre a estância lírica. Tirésias funciona como uma figura que viaja através dos tempos, como testemunha, a todos recolhe e transporta para o *tempo-de-agora*, pondo-os juntos na Europa entreguerras: o Rei inválido pescando no canal sujo do Tâmsa, a multidão caminhando sobre a ponte de Londres, a rainha Elizabeth na embarcação, a datilógrafa na tarde violeta, todos os vencidos de uma modernidade automatizada. Disso parte a estratégia que Eliot adota na construção do poema, isto é, a estruturação de uma pluralidade de vozes, que, justapostas, relacionam-se dialogicamente, rompendo a estabilidade do discurso monológico da poesia lírica.

O resultado reforça dois pontos que, por mais opostos, se completam: primeiro, a fragmentação da experiência humana na modernidade, descentrada e errante (neste caso, convém lembrar as multidões andando sem direção pelo deserto na última parte do poema e a construção geral do poema, que lida constantemente com a aleatoriedade); segundo, a comunhão de todos, se já não no mesmo Deus, certamente na mesma perda, na mesma ausência. O poema, nessa leitura, cria um efeito duplo de desagregação e de comunhão.

Nesse contexto, “The waste land” aproxima-se de uma estrutura dialógica, no sentido em que Mikhail Bakhtin utiliza o termo. É certo que o russo frisou que sua teoria servia à análise do discurso nos romances, tendo mesmo se preocupado em diferenciar cuidadosamente o discurso da poesia daquele do romance. Em linhas gerais, Bakhtin compreende o romance como dialógico por natureza, isto é, considera próprio desse gênero abrir-se para todos os discursos sociais que cercam o objeto do qual ele

busca aproximar-se: para se formar, o discurso romanesco depende mesmo da presença dos outros discursos, utilizando-os para forjar sua própria identidade:

Entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. E é particularmente no processo da mútua-interação existente com este meio específico que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente. (BAKHTIN, 1988, p. 86).

Desse modo, o discurso romanesco utiliza-se, por exemplo, do discurso acadêmico, do discurso jurídico, do discurso ecológico e de todos mais, criando o pano de fundo no qual se pode articular o discurso literário, que nasce justamente da interação dialógica.

A poesia, por seu turno, transparece no pensamento bakhtiniano como o espaço monológico por excelência. Para ele, o discurso poético, para existir, rejeita qualquer fala alheia, de tal modo que o discurso poético imponha-se plenamente, sem interrupções ou ruídos. Para Bakhtin, a linguagem poética implica, afinal, um discurso que se pretende “único e incontestável”. Assim se coloca o autor:

A consciência literária (no sentido da unidade de todas as intenções semânticas e expressivas do autor) realiza-se inteiramente na sua própria língua; ela é inteiramente imanente, exprimindo-se nela direta e espontaneamente sem restrições nem distância. A língua do poeta é sua própria linguagem, ele está nela e é dela inseparável. Ele utiliza cada forma, cada palavra, cada expressão no seu sentido direto, isto é, exatamente como expressão pura e imediata de seu pensar. (BAKHTIN, 1988, p. 94).

O teórico russo está bastante ciente do fato de que a ideia da linguagem poética como uma linguagem única e especial se trata de um “filosofema utópico” próprio do discurso poético. Crê, contudo, e acertadamente, que nas bases desse filosofema repousa uma necessidade real de completa entrega do poeta à sua linguagem. E, uma vez que o poeta é sua própria linguagem, Bakhtin argumenta que a intromissão de outros discursos conduziria à destruição do poético, à dissolução na prosa, daí a necessidade de uma linguagem inviolada pelo discurso alheio:

O mundo da poesia que o poeta descobre, porquanto o mundo de contradições e de conflitos desesperados, sempre é interpretado por um discurso único e incontestável. As contradições, conflitos e dúvidas permanecem no objeto, nos pensamentos, nas emoções, em uma palavra, no material, porém sem passar para a linguagem. Na poesia o discurso sobre a dúvida deve ser um discurso indubitável. (BAKHTIN, 1988, p. 94).



Na poesia moderna, entretanto, pode-se observar que a destruição da estabilidade do poético tornou-se em si um novo filosofema, em cuja base repousa a impossibilidade de sustentar uma relação de equilibrada consonância entre consciência e expressão. O que caracteriza boa parte da poesia moderna é justamente o fato de contrapor ao filosofema utópico da linguagem única uma poesia em que o fracasso dessa utopia passa para a linguagem, é expresso na linguagem, e um dos processos pelos quais essa condição se apresenta é justamente pela abertura à multiplicidade dos discursos.

O caso é que Bakhtin parece conceder atenção ao caráter dialógico do discurso literário apenas quando esse caráter transparece explicitamente no texto — ou seja, quando se cria o “fundo” dialógico do qual a voz literária se destaca. É preciso considerar, contudo, o discurso poético como um discurso dialógico que oscila entre buscar, por vezes, a neutralização das marcas desse diálogo, representando-se como inviolado, e buscar, por outras, a explicitação do caráter dialógico. Este último é o caso tanto da poesia heteronímica de Pessoa, quanto de “The waste land”, de Eliot. Nesse sentido, pode-se ressaltar como um dos grandes méritos desses dois autores eles terem trabalhado o caráter dialógico da linguagem dentro do discurso poético, sem que se dissolvesse a tensão lírica, uma conquista só possível no contexto de obras que trabalham muito conscientemente com a ideia de despersonalização e impessoalidade. Tanto a poesia de Pessoa quanto a de Eliot, afastando-se de uma concepção de poesia que se pretende “expressão pura e imediata”, abre espaço para o jogo dialógico, processando liricamente os discursos sociais.

Escrevendo sobre o romance, Bakhtin explica que a representação literária “pode penetrar neste jogo dialógico de intenções verbais que se encontram e se encadeiam nele; ela pode não abafá-las, mas, ao contrário, ativá-las e organizá-las” (1988, p. 87). Em “The waste land”, é disso que se aproxima o procedimento de Eliot, alternando na superfície do texto uma série de cenas que demandam uma organização discursiva própria, exigindo constantemente uma variação de léxico, sintaxe e estilo.

O segundo movimento do poema é bastante exemplar nesse sentido. “A game of chess” abre com uma descrição em tom elevado do ambiente requintado das ricas famílias londrinas:

The Chair she sat in, like a burnished throne,  
Glowed on the marble, where the glass  
Held up by standards wrought with fruited vines  
From which a golden Cupidon peeped out

(Another hid his eyes behind his wing)  
 Doubled the flames of seven branched candelabra  
 Reflecting light upon the table as  
 The glitter of her jewels rose to meet it <sup>86</sup> (ELIOT, 2004, p.144).

Uma vez instaurada essa atmosfera saturada de fragrâncias e arabescos, abre-se, de súbito, uma janela no poema, através de um quadro que retrata a violação de Filomela, filha do rei de Atenas, pelo cunhado Tereu. Do luxo decadentista, reprimido e civilizado, que revisitava de modo muito consciente e sutil a cena abafada de “Portrait of a lady”, da primeira coleção de poemas de Eliot, passamos à rememoração de um episódio de violência animal, com referências à metamorfose da vítima em rouxinol:

As though a window gave upon the sylvan scene  
 The change of Philomel, by the barbarous king  
 So rudely forced; yet there the nightingale  
 Filled all the desert with inviolable voice  
 And still she cried, and still the world pursues,  
 "Jug Jug" to dirty ears. <sup>87</sup> (ELIOT, 2004, p.144)

O mito de Filomela prenuncia a cena do estupro no próximo movimento do poema. Fecha-se a janela e, então, voltamos ao quarto luxuoso. Uma mulher penteia o cabelo <sup>88</sup>:

Under the firelight, under the brush, her hair  
 Spread out in fiery points  
 Glowed into words, then would be savagely still. <sup>89</sup> (ELIOT, 2004, p.144).

O cabelo descrito como “agulhas flamejantes”, em contraste com o ambiente do quarto fechado, sugere uma correlação entre a mulher e Filomena, a quem Tereu aprisionara. Dessa selvagem quietude, sugestiva de toda uma vida emocional

<sup>86</sup> “Sua cadeira, como um trono lúcido, / Fulgia sobre o mármore, onde o espelho / Suspenso em pedestais de uvas lavradas, / Entre as quais um dourado Cupido espreitava, / (Um outro os olhos escondia sob as asas), / Duplicava as chamas que ardiam / No candelabro de sete braços, faiscando / Sobre a mesa um clarão a cujo encontro / Subia o resplendor de suas jóias”. Essa e todas as citações a seguir são de tradução de Ivan Junqueira.

<sup>87</sup> “Acima da lareira era exibida, / Como se uma janela desse a ver / O cenário silvestre, a transfiguração / De Filomena, tão rudemente violada / Pelo bárbaro rei; embora o rouxinol / Todo o deserto enchesse com sua voz / Inviolável, a princesa ainda gemia, / E o mundo ela persegue ainda, / ‘Tiu tiu’ para ouvidos sujos.”

<sup>88</sup> A datilógrafa estuprada também cuidará dos cabelos, logo após a partida de seu agressor, em uma das cenas mais desoladoras do poema.

<sup>89</sup> “À luz do fogo, sob a escova, seus cabelos / Eriçavam-se em agulhas flamejantes, / Inflamavam-se em palavras. Depois, / Mergulhavam em selvagem quietude.”

reprimida, mas ardente como os cabelos da mulher, somos lançados de súbito a uma cena que antecipa a estética beckettiana, através de um diálogo enigmático de vozes fantasmas desconexas, articulado em um ritmo seco, de urgência neurótica:

"My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.  
 "Speak to me. Why do you never speak. Speak.  
 "What are you thinking of? What thinking? What?  
 "I never know what you are thinking. Think."  
 I think we are in rats' alley  
 Where the dead men lost their bones.<sup>90</sup> (ELIOT, 2004, p.146)

Contraposto ao ritmo lento e ao tom solene da abertura dessa parte do poema, este diálogo excitado e desorientado funciona, a um só tempo, como contraste e como coerente explosão de todo o conteúdo emocional reprimido na passagem anterior. A organização estilística aqui é oposta: se antes o tom era elevado e os períodos estendiam-se a favor da descrição detalhada, aqui o tom é coloquial e direto, em um ritmo cortante e seco, em frases curtas. Somos, subitamente, lançados em um escuro lugar-nenhum, e, se nos perguntamos onde estamos no poema, a resposta é a mais distante do cenário anterior: estamos no beco dos ratos, onde os mortos perderam seus ossos.

Temos, então, uma citação shakespeareana, retirada de *A tempestade*, e Eliot, por um segundo, dá voz, pela última vez, às hesitações, às visões e revisões de seu velho conhecido Prufrock, numa autoparódia de um poema que já era em si uma paródia, mas também em um reconhecimento de que Prufrock, como a dama de "Portrait of a lady", é também um infeliz habitante da terra devastada:

It's so elegant  
 So intelligent  
 "What shall I do now? What shall I do?"  
 "I shall rush out as I am, and walk the street  
 "With my hair down, so. What shall we do to-morrow?  
 "What shall we ever do?"  
 The hot water at ten.  
 And if it rains, a closed car at four.  
 And we shall play a game of chess,  
 Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.<sup>91</sup> (ELIOT, 2004, p.146)

---

<sup>90</sup> "Estou mal dos nervos esta noite. Sim, mal. Fica comigo. / Fala comigo. Por que nunca falas? Fala. / Em que estás pensando? Em que pensas? Em quê? / Jamais sei o que pensas. Pensa". / Penso que estamos no beco dos ratos / Onde os mortos perderam seus ossos."

<sup>91</sup> "Tão inteligente, / Tão elegante. / 'Que farei agora? Que farei?' / Sairei às pressas, assim como estou, e andarei pelas ruas / Com meu cabelo em desalinho. Que faremos amanhã? / Que faremos jamais? / O

O discurso, nesse trecho, é tipicamente prufrockiano: predomina o cansaço e o tédio em relação a todos os atos sociais. Ao final do trecho, explicita-se o tema da espera, insinuada numa carência que esteve a sublinhar todas as cenas anteriores: a mulher no quarto, penteando os cabelos, parece esperar pela chegada de alguém que nunca chega, presa em uma “tumba de Julieta”, assim como as vozes fantasmagóricas (Estragon e Vladimir?) no beco dos ratos. Em seguida, como fecho da parte II, abandonamos o tédio ultracivilizado de Prufrock, e adentramos uma atmosfera de *pub* londrino, em que ouvimos uma mulher contar uma conversação que teve com uma amiga. É nesta passagem que alguém, finalmente, chega: o marido de Lil, que deu baixa, e retorna para casa. A amiga de Lil a recrimina por não ter consertado os dentes, agora que o marido está voltando, e Lil se queixa de como os comprimidos que tomara para um aborto envelheceram-na. É esta amiga quem conta a história, em tom malicioso, sugestivo mesmo de um possível relacionamento entre ela e o recém-chegado.

O relato é constantemente atravessado por um garçom preocupado com a hora, que pede que os clientes se apressem, que é tarde. A frase do garçom, inscrita no poema em caixa-alta, “HURRY UP PLEASE IT’S TIME”, é exemplar de um procedimento tipicamente eliotiano, que consiste em uma utilização irônica de um fragmento de discurso, de modo a forçá-lo a ecoar significados que transcendam sua função social restrita. Para isso, Eliot serve-se tanto da tradição literária, agrupando vozes do passado, como da linguagem coloquial. E é, afinal, uma utilização dialógica por excelência: o discurso adentra a linguagem poética, carregando-se de *pathos*, de modo que a frase em caixa-alta ecoa, para além do *pub*, no quarto da mulher que se penteia, bem como no beco dos ratos e na mente indecisa de Prufrock. No último verso, Eliot recupera a despedida de Ofélia, em *Hamlet*, “Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night”— uma despedida pausada, que parece ignorar a urgência e a pressa, mas também carregada de intensidade emocional reprimida. Ofélia afoga-se, e em “The waste land” haverá também uma “morte por água”.

Todo o poema de Eliot, assim, é organizado por este princípio relacional, pressionando um discurso contra o outro. Não encontramos o utópico discurso em primeira pessoa do poeta completamente imerso na sua linguagem: encontramos antes o

poeta invadindo discursos sociais alheios, e forçando-os a adquirir outra dimensão de significado, só possível pela justaposição, pelo ecoar mútuo entre os discursos. Bakhtin escreveu que as linguagens são pontos de vista específicos sobre o mundo e que, como tais, “todas elas podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, oporem-se umas às outras e se corresponder dialogicamente” (1988, p. 99). É esse processo que procurei demonstrar nessa parte selecionada de “The waste land”, ou seja, a construção de uma relação de complementaridade entre os discursos sociais — da elite e das classes baixas, da linguagem literária e da linguagem coloquial —, engendrando significado e potencial poético.

É, porém, uma utilização lírica de uma estratégia que Bakhtin privilegiava para o romance. Não surpreende que nasça justamente do monólogo dramático, que também já avançava para searas de outro gênero. A presença de Tirésias, em que todos os personagens se encontram, é, entretanto, sugestiva justamente do caráter lírico do poema: todas as cenas são filtradas por esta sensibilidade que as salva da completa aleatoriedade, carregando-as todas para o tempo-de-agora, para um momento de pressão que nos lança à beira da destruição da linguagem, como no caótico e *babélico* fechamento do poema, e de entrega, à escuta do que disse o trovão: *datta, dayadhvam, damyata* — dar, compreender, controlar. Inserido no drama pessoal de Eliot, “The waste land”, é, simultaneamente, seu poema de crise e seu poema de autocontrole, uma resolução poética para crises acumuladas por anos, pela qual, por uma estratégia metonímica e impessoal, o poeta, antena da raça, empreende uma memória cultural dos difíceis anos da Europa pós-guerra.

Tendo observado a relação de Pessoa e de Eliot com um precursor comum, Browning, resta sublinhar a especificidade de suas conquistas em relação a esse precursor. Esta especificidade refere-se, principalmente, ao caráter polifônico e dialógico de suas obras.

A obra de Browning, pela utilização sistemática do monólogo dramático, já apresenta uma construção polifônica, uma vez que, ao romper com a ilusão romântica da unidade entre o temperamento do poeta e a expressão poética, abre-se para a exploração lírico-dramática dos mais diversos temperamentos, ficcionais e históricos.

Contudo, é preciso observar que a polifonia browninguiana não nos conduz, ou melhor, não nos obriga a empreender uma leitura que leve em conta, como parte essencial da construção do significado, a existência da relação dialógica entre os textos: seus monólogos podem fechar-se neles mesmos.

Jorge Luis Borges, grande leitor do poeta inglês, lamentava que Browning não tivesse sido contista, em vez de poeta, porque, segundo ele, teria sido um mestre da narrativa curta. Diante da riqueza dos poemas browninguianos, não creio que seja o caso de deplorar o fato, mas há, certamente, uma intuição bastante pertinente no comentário: os monólogos dramáticos de Browning guardam, da narrativa curta, aquela autossuficiência. Pessoa e Eliot, por sua vez, de modo diverso, partindo do monólogo dramático, não de destruí-la.

Em Pessoa, como vimos, os seus poemas-heterônimos estão em constante debate entre si, e o significado da obra de Pessoa depende justamente da consciência desse debate, dessa simultaneidade de vozes. Em Eliot, a polifonia, embora se dê também entre os poemas (como observamos na presença de Prufrock em “The waste land” e como se pode ver também na presença de motivos constantes por toda a obra de Eliot) dar-se-á, especialmente, dentro do próprio texto, com a pluralidade de vozes emergindo de dentro do poema.

São procedimentos que, na sua encarnação textual, são bastante diversos e específicos, mas carregam marcas semelhantes em princípio, marcas estas que passam por uma aguda consciência acerca do problema da comunicação, da possibilidade de comunicar sem trair-se, sem mutilar a completude da vida da emoção em prol de uma linguagem única e dominante. Por essa perspectiva, pode-se mesmo dizer que os maiores méritos em termos de experimentação poética, em Pessoa e em Eliot, advêm de um compromisso corajoso com o real, de uma insubmissão à constante ameaça da cristalização conformada da complexidade da experiência poética e humana.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMS, Meyer Howard. Dramatic Monologue. In: *A glossary of literary terms*. 8. ed. Boston: Thomson Wadsworth, 2005. 70-71.
- ABRAMS, Meyer Howard. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- Boston: Thomson Wadsworth, 2005. 70-71.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Trad. Aurora Feroni Bernardini. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1988.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. [Trad. Mário Laranjeira.] 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Obra completa*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. Trad.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. BARROSO, Ivo (org.) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BECKETT, Lucy. *Wallace Stevens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron (alemão) e Cleonice Paes Barreto Mourão (francês). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BERGONZI, Bernard. *T. S. Eliot*. Nova York: Collier Books, 1972.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BROWNING, Robert. *My Last Duchess and Other Poems*. Courier Dover Publications, 1993.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Telarolli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHINITZ, David. *T. S. Eliot and the Culture Divide*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- CIORAN, Emile M. *On the heights of despair*. The University of Chicago Press, 1992.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria*. W. Gowans, 1852.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS PESSOANOS: 2.: 1983. Nashville, Estados Unidos. *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*: (Nashville, 31 de Março/2 de Abril, 1983).. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.

CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS PESSOANOS: 4.: 1988 SÃO PAULO; FUNDAÇÃO ENG. ANTONIO DE ALMEIDA; FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Actas IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*: (secção brasileira. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida, 1990 v.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*; Trad:Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004.

DE MAN, Paul; GODZICH, Wlad. *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism* . 2nd. ed. rev. London: Methuen, 1983.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1996.

DAUNT, Ricardo. *T. S. Eliot e Fernando Pessoa: diálogos de New Haven*. São Paulo: Editora Landy, 2004.

DONOGHUE, Denis. *Words Alone: The Poet T. S. Eliot*. New Haven: Yale UP, 2005.

ELIOT, T. S. *Ensaaios escolhidos*. Lisboa: Edições Cotovia, 1992.

ELIOT, T. S. *Ensaaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ELIOT, T. S. *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*. Londres: Faber & Faber, 1929.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: ARX, 2004.

ELIOT, T. S. *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. London: Methuen, 1960.

ELIOT, T. S. *The use of poetry and the use of criticism*. London: Faber and Faber Limited, 1975.

ELIOT, T. S. *The waste land and other poems*. Penguin Books, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. *Structures de la poésie moderne*. Trad. François Démet. Paris: Éditions Denoël; Gonthier, 1976.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Tradução Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GORDON, Lyndall. *Eliot's early years*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1977.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo : Editora 34, 1998.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.



- HOECKNER, Berthold. *Programming the absolute: nineteenth-century German music and the hermeneutics of the moment*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- JOHNSON, Samuel. *Johnson on Shakespeare*. Orient Blackswan, 1985.
- KEATS, John. *Lyric poems*. Dover Thrift Editions, 1991.
- KEATS, John. *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. READ BOOKS, 2008.
- KERMODE, Frank. Introduction. In: *T. S. Eliot: The waste land and other poems*. Penguin Books, 2003.
- LANGBAUM, Robert. *Poetry of experience: the dramatic monologue in modern literary tradition*. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.
- LANGER, Susanne K. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribners, 1957; London: Routledge & Kegan Paul, 1957.
- LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Trad. Margarida Lieblich Losa. Porto: Inova, 1970.
- LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto; [Rio de Janeiro]: Ed. da UFRJ, 1987.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado*. Porto: Editorial Inova, 1973.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. de Yuri Martins Fontes. São Paulo: Editora Boitempo, 2005.
- MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio Grande do Sul: RBS Publicações, 2004.
- MARÍAS, Julián. *A perspectiva cristã*. Trad. de Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.
- MOORES, D.J. *Mystical discourse in Wordsworth and Whitman: a transatlantic bridge*. Peeters Publishers, 2006.
- MILLER, James Edwin. *T. S. Eliot: the making of an american poet*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2005.
- MONTEIRO, George. *Fernando Pessoa and the 19th century anglo-american tradition*. Lexington, University Press of Kentucky, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.
- ORDOÑES, Andrés. *Fernando Pessoa, um Místico sem Fé: Uma aproximação ao pensamento heteronímico*. Trad. Sonia Regina Cardoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.
- PAZ, Octavio. *Los Hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa. In: *Signos em Rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Northwestern University Press, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986.
- PESSOA, Fernando. *O Guardador de rebanhos e outros poemas*. Editora Cultrix, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Poesia/Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- PINSKY, Robert. *The situation of poetry: contemporary poetry and its traditions*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- POUND, Ezra. *Literary essays of Ezra Pound*. New York: A New Directions Book, c1935.
- QUILLIOT, Roland. La fascination moderne de l'impersonnel. In: *Penser le sujet aujourd'hui*. E. Guibert-Sledziewski, J. L. Vieillard-Baron (orgs.) Paris: Centre Culturel Cérisy-la sale, 1988. p.201-307.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Paris: GF-Fammarion, 2004.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho. *Atlantic poets: Fernando Pessoa's turn in anglo-american modernism*. Dartmouth College, University Press of New England, 2003.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad., apres. e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHILLER, Friedrich. Sobre poesia ingênua e poesia sentimental. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Trad., pref. e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. Trad., apres. e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

- SCHUCHARD, Ronald. *Eliot's dark angel: intersections of life and art*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1999.
- SEDLMAYER, Sabrina. *Pessoa e Borges: quanto a mim, eu*. Lisboa: Edições Vendaval, 2004.
- SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Ca. heterónima: (estudos coligidos 1940-1978)*. Lisboa: Ed. 70, c1982.
- SENA, Jorge de. Resposta a três perguntas de Luciana Stegagno Picchio sobre Fernando Pessoa. In *Fernando Pessoa & Cia Heterônima*. (2 vols.). Lisboa: Edições 70, 1984.
- SHELLEY, P.B. *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. BiblioBazaar, LLC, 2006.
- SHELLEY, P.B. *A defense of poetry*. READ BOOKS, 2007.
- SHELLEY, P.B. *Adonais*. BiblioBazaar, LLC, 2009.
- SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: *Modernismo: 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SINFIELD, Alan. *Dramatic Monologue*. London: Methuen, 1977.
- SMITH, Stan. *The Origins of Modernism: Eliot, Pound, Yeats and the Rhetorics of Renewal*. Hemel Hempstead, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir*. Paris: Julliard, 1989.
- SULTAN, Stanley. *Ulysses, The waste land and Modernism*. Kennikat Press, Michigan University, 1977.
- VALÉRY, Paul. *Tel Quel*. Paris: Éditions Gallimard, 2006.
- VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- WILLIAMS, William Carlos. *The Collected Poems of William Carlos Williams: 1939-1962*. New Directions Publishing, 1991.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Cultura e valor*. Trad. De Jorge Mendes. Lisboa: Ed. Saber, 1996.
- WORDSWORTH, William. *Poems of Wordsworth*. READ BOOKS, 2008.