



ROMANTISMO E MODERNISMO: DA PERSONALIZAÇÃO À DESPERSONALIZAÇÃO DO SUJEITO POÉTICO

ROMANTICISM AND MODERNISM: FROM THE PERSONALIZATION TO THE DEPERSONALIZATION OF THE POETIC SUBJECT

Fernando Villatore²⁵

RESUMO

Através do cotejo de textos críticos de William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge e T. S. Eliot, este trabalho busca verificar de que maneira suas perspectivas teóricas acerca da personalização e despersonalização do sujeito poético se relacionam entre si, tendo sempre em vista o modo como tais perspectivas figuram dentro da poética romântica, no caso dos dois primeiros, e da poética moderna, no caso do último.

Palavras-chave: Poesia romântica; Poesia moderna; Pessoaalidade; Impessoalidade.

ABSTRACT

By comparing critical texts by William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge and T. S. Eliot, this work intends to verify how their theoretical perspectives about personalization and depersonalization of the poetic subject relate to each other, having always in mind the way such perspectives figure in the romantic poetics, in the first two cases, and in the modern poetics, in the third case.

Keywords: Romantic poetry; Modern poetry; Personality; Impersonality.

Com a publicação das *Baladas líricas (Lyrical ballads, with a few other poems)*, em 1798, William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge deram o impulso definitivo para o estabelecimento do Romantismo na Inglaterra. Contendo 24 poemas, sendo 20 de autoria de Wordsworth e quatro de autoria de Coleridge, a edição de 1798 causou controvérsia e foi recebida com estranhamento e avaliações negativas por parte crítica, embora tenha obtido crescente sucesso de público e vendas. Na segunda edição, de 1800, Wordsworth incluiu, além de uma série de novos poemas, um prefácio²⁶ (que viria a se tornar um dos manifestos do Romantismo), no qual se posiciona sobre as críticas recebidas, buscando aclarar e defender suas perspectivas poéticas naquele momento e os princípios de composição do livro, principalmente no que diz respeito à relação do poeta com a linguagem e a natureza e ao posicionamento do sujeito poético – características elementares no arranjo e entendimento da poesia do romantismo. Quase duas décadas mais tarde, Coleridge discute, no “Cap.

²⁵ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, Paraná, Brasil. Doutorando em Estudos Literários pela mesma instituição (bolsista Capes). E-mail: fernandovillatore@gmail.com.

²⁶ O texto aqui utilizado é o que integra a coletânea *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*, org. e trad. Roberto Acízelo de Souza, 2011, p. 66-79. Segundo o tradutor, Wordsworth revisou sucessivamente o prefácio desde sua publicação em 1800, sendo a versão utilizada para tradução a que consta na edição das *Lyrical ballads* de 1849-1850, última a ter sido retocada pelo autor inglês.

XIV” de sua *Biographia literária* (SOUZA, 2011, pp. 93-8)²⁷, de 1817, o prefácio da segunda edição das *Baladas líricas*, expondo uma teoria da poesia e sua visão a respeito do eu poético e do método de composição do livro. Um século depois, ainda na linha da discussão acerca do sujeito e do processo de composição poéticos, T. S. Eliot, avesso aos pressupostos românticos, publica o conhecido ensaio *Tradição e Talento Individual* (ELIOT, 1989)²⁸, no qual discorre, na segunda parte do texto, quanto ao processo de despersonalização do eu poético, um dos traços mais marcantes da então estabelecida poesia moderna.

Em linhas gerais, cada uma das teorias poéticas dos autores nos textos mencionados revela, entre outras coisas, uma ideia central que se relaciona ao conceito de pessoalidade ou de impessoalidade do sujeito poético, ou seja, as perspectivas dos poetas no âmbito de questões individuais (emoções, sentimentos, paixões, experiências, ideias, filosofias, etc.) e sua inserção no processo de composição do eu lírico e da materialidade do poema. A nossa intenção aqui é, com base na contraposição dos três ensaios críticos selecionados e levando em consideração os diferentes propósitos e as diferenças temporais e de princípios dos períodos literários em que se inserem – bem como as idiossincrasias de cada autor –, discutir possíveis aproximações ou distanciamentos entre: 1) o que Wordsworth chama de “paixão/sentimentos alterados/transformados pela ‘meditação’” (SOUZA, 2011, pp. 68-71); 2) o que Coleridge define como “emoções/alma/pensamentos transformados pelo gênio poético/imaginação” (SOUZA, 2011, p. 97); e 3) o que Eliot (1989, p. 42-3) designa por “emoções e sentimentos/paixões que reagem na presença do catalisador (mente do poeta) para formar o novo elemento (poesia)”. Nosso propósito específico será verificar de que maneira pessoalidade ou impessoalidade compõem suas dicções e definem seus princípios poéticos bem como de que maneira se dá o caminho da personalização à despersonalização desses sujeitos e em que grau possam relacionar-se ou contrapor-se.

Romantismo e subjetividade

A ênfase dada pelos românticos à subjetividade intencionava trazer à superfície o sujeito,

²⁷Na versão do tradutor, o capítulo XIV intitula-se “O motivo das Baladas líricas e os objetivos originalmente propostos / O prefácio da segunda edição / A controvérsia subsequente, suas causas e acrimônia / Definições filosóficas de poema e poesia, com escólios”. O título completo do original inglês, de 1817, é *Biographia literaria: or biographical sketches of my literary life and opinions*.

²⁸O original, “Tradition and the individual talent”, foi publicado inicialmente na revista inglesa de literatura *The Egoist*, em Londres, 1919. Em livro, foi publicado pela primeira vez em *The sacred wood*, primeira obra de crítica de Eliot, de 1920.



torná-lo transparente, identificável. Esse direcionamento no sentido da personalização do eu lírico era estabelecido muito pela relação direta com a natureza – objeto de adoração e referência – e ligava-se a noções caras aos poetas da época, como originalidade e autoria. Em certos casos, a busca pela personalidade resultava em uma poética, de alguma forma, “realista”, em maior ou menor medida, ainda que idealizada ou dramatizada, sendo um procedimento comum os escritores da época datarem e/ou localizarem seus escritos. Com frequência, o próprio título do poema podia *ser* essas informações, como, por exemplo, em “Versos escritos a poucas milhas da Abadia Tintern, revisitando as margens do Rio Wye, 13 de julho de 1798”²⁹, de Wordsworth (2008, p. 88-89), poema que descreve fases que marcaram a relação do poeta com a natureza e a simplicidade da Região dos Lagos do norte da Inglaterra³⁰. Acerca das características expostas, o crítico norte-americano Edmund Wilson declara, em *O Castelo de Axel*³¹:

Os que zombam dos românticos equivocam-se ao supor que não exista íntima conexão entre a paisagem e as emoções do poeta [...]. O poeta romântico, portanto, com sua linguagem túrbida ou opalescente, com suas simpatias e paixões, que o levam a acreditar-se transfundido no seu meio ambiente, é o profeta de um novo vislumbre da Natureza: ele descreve as coisas como realmente são, e uma revolução na imagética da poesia constitui, em realidade, uma revolução na Metafísica. (WILSON, 1985, p. 12)

O movimento romântico na poesia funcionou, outrossim, como uma aberta negação dos princípios iluministas de culto à razão e ao equilíbrio que regeram a literatura neoclássica. As referências ao mundo clássico passaram a ser no sentido de demarcar a oposição a ser exercida, com progressivo aviltamento dos valores antigos para que se pudesse enaltecer e implementar o novo. A reação dos românticos aos pressupostos clássicos de planejamento e ordem formal bem como à arte como imitação da natureza encaminhava-se para um sentido de espontaneidade e liberdade almejado pelo poeta, agora desejoso de harmonizar-se com a natureza e exprimir de maneira descomplicada uma visão de mundo particular. Na metáfora de M. H. Abrams (2010, p. 16), em *O Espelho e a Lâmpada*³², o pensamento, desde Platão até o século XVIII, é o espelho, “um refletor de objetos externos”, e a mente do poeta romântico é a lâmpada, “um projetor luminoso que contribui com os

²⁹ Título original: “Lines written a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour, July 13, 1798”. Publicado originalmente na primeira edição das *Lyrical Ballads*, de 1798.

³⁰ No modernismo, por outro lado, esse tipo de referência de tempo e espaço – como por exemplo no verso de Eliot “Junto às águas do Leman eu sentei e chorei...” (“By the waters of Leman I sat down and wept...”) [O Leman é um lago localizado na fronteira entre França e Suíça, onde Eliot teria finalizado o poema], de *A terra devastada* (ELIOT, 1999, p. 33) [o original, *The waste land*, é de 1922] – não tem um compromisso com a verdade espaço-temporal dos fatos; pelo contrário, as variadas menções nesse sentido dotarão a persona poética e o todo do poema de indeterminação, volatilidade e incertezas, caminho de inextricáveis possibilidades de caracterização do sujeito como parte de um projeto de fragmentação do eu poético na poesia moderna.

³¹ O original, *Axel's castle*, é de 1931.

³² O original, *The mirror and the lamp*, é de 1953.



objetos que percebe”. Sob essa perspectiva, depreende-se que o apagamento do sujeito – predicado do escritor lírico desde a antiguidade até os neoclássicos – figurava para os românticos como determinação do antigo, conceito a ser ultrapassado em prol do desmascaramento e exaltação do espírito do artífice. À arte no romantismo atribui-se, portanto, por via da espontaneidade no trato dos sentimentos, a necessidade da revelação do caráter do poeta.

Wordsworth e o prefácio às *Baladas líricas*

É a partir dessa concepção de espontaneidade que Wordsworth formula, no prefácio às *Baladas Líricas*, um dos axiomas de sua teoria da poesia (e de todo o romantismo): “Toda boa poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos”. O autor inglês prossegue afirmando que:

embora isso seja verdade, os poemas a que se pode atribuir algum valor nunca foram produzidos, independentemente do assunto, senão por um homem que, possuído por *sensibilidade orgânica invulgar*, tenha também *meditado longa e profundamente*. Pois nossos *fluxos contínuos de sentimento* são modificados e dirigidos pelos nossos *pensamentos*, que são de fato os representantes de todos os nossos sentimentos passados; e, como contemplando a relação desses representantes gerais uns com os outros, descobrimos o que é realmente importante para os homens, também, pela repetição e continuidade desse ato, nossos sentimentos serão associados a assuntos importantes, até que, por fim, se estivermos originalmente possuídos de bastante *sensibilidade*, tais *hábitos de meditação* serão produzidos de tal modo que, obedecendo cega e mecanicamente aos impulsos desses hábitos, descreveremos objetos e articularemos sentimentos de tal natureza, e em tal conexão uns com os outros, que a compreensão do leitor necessariamente há de iluminar-se com certa intensidade, e suas afeições hão de fortalecer-se e purificar-se. (SOUZA, 2011, p. 68, grifo nosso)

Entendemos que o processo de desencadeamento da poesia deve, portanto, ser puro, com os sentimentos partindo de impulsos naturais, irrefletidos e alheios à vontade, sendo a grandeza de tais sentimentos atributo de homens suficientemente sensíveis que deverão, na mesma medida, operar mentalmente sobre os sentimentos surgidos, filtrando-os, relacionando-os e conferindo-lhes feição de modo a transmitir ao leitor suas leituras pessoais de mundo. Dito de outra forma, à poesia se atribui, nesse caso, a necessidade de resultar da agregação de “opostos complementares” – emoção e razão (“transbordar de sentimentos” associado a “meditação longa e profunda”; “fluxos de sentimentos” alterados por “pensamentos”) –, conjunção essa que deve ser estimulada e preenchida naturalmente por “sensibilidade orgânica invulgar”. Para Wordsworth, dessa maneira, a função do poeta é – mas somente para aqueles dotados de sensibilidade nata – deixar-se inundar por sentimentos verdadeiros e sobre eles meditar. O que talvez não fique muito claro aqui é a caracterização dessa “meditação”: se 1) uma ação simultânea de abstração do pensamento, racionalização da vontade e contemplação

do objeto (no sentido da prática ancestral) para desencadear emoções e impressões instintivamente; se 2) uma racionalização para filtrar, selecionar e dar forma aos sentimentos já desencadeados naturalmente; ou se 3) o trabalho de crítica e correção a ser executado sobre o processo material de feitura do poema. Para buscar entender melhor o assunto, vamos a outros dois trechos do prefácio de Wordsworth:

[Cada poema das *Baladas líricas*] tem um propósito digno. Não que eu começasse sempre a escrever com um *propósito distinto* formalmente concebido; mas [...] *hábitos de meditação incitam e dirigem meus sentimentos* de tal maneira que minhas descrições dos objetos que fortemente estimulam esses sentimentos hão de ser reconhecidas como detentoras de um propósito. (SOUZA, 2011, p. 68, grifo nosso).

A “meditação” pode levar, entende-se, a esse referido “propósito distinto”. Se, por um lado, o mote de sua reflexão define a poesia como um “transbordar espontâneo de sentimentos”, por outro, embora o poeta se “deleite”, observa Wordsworth mais adiante, “na contemplação de aspirações e paixões semelhantes, tais como manifestas nos casos do mundo” (SOUZA, 2011, p. 71), ele também possui, munido de um propósito, habilidade e disposição para “criá-las onde não as encontra”, bem como para

conjugiar em si paixões que, de fato, estão longe de ser as mesmas produzidas por eventos reais, ainda que [...] se aproximem muito mais das paixões produzidas por eventos reais do que tudo aquilo que os outros homens, pelos seus próprios movimentos interiores, são normalmente capazes de sentir em si mesmos. (SOUZA, 2011, p. 71).

Não obstante a aparente contradição das duas formulações, compreendemos que a “meditação” terá, assim, um duplo caráter: de contemplação do objeto para desencadeamento de emoções/paixões e sentimentos puros – equiparáveis em essência aos da “vida real” (porque universais), mas não coincidentes (porque “refeitos”, reformulados) – e de reestruturação poética no tratamento das emoções surgidas dessa contemplação (bem como de formulação de saídas para os momentos em que as paixões não se revelarem naturalmente).³³ Em resumo, o poeta, com simplicidade e verdade, tem a obrigação de perseguir experiências que possam potencialmente despertar sentimentos naturais e espontâneos, mas ser ao mesmo tempo capaz de retrabalhá-los poeticamente bem como de criá-los de dentro para fora, gerando, por seu arbítrio, os estímulos necessários e filtrando e reordenando os resultados, como que a inventar constantemente suas próprias inspirações. Daí a necessidade, exaltada por Wordsworth, de o escritor estar em contato com o

³³ Vale ressaltar aqui que, apesar da aparente incongruência entre a prática sugerida pelo conceito “transbordar espontâneo de sentimentos” e o trabalho de, digamos assim, “pós-produção” no processo material de feitura do poema, a “prática de Wordsworth” – nas palavras de M. H. Abrams (2010, p. 159) – “conforme ela é descrita nos *Journals* (Diários) de Dorothy Wordsworth [irmã de William, também escritora], [...] fornece ampla evidência de que, uma vez compostos, poemas podem estar sujeitos a um longo e árduo trabalho de revisão”.



“mundo natural”, em harmonia com a natureza (“*Let nature be your teacher*”³⁴, preconizou em um de seus poemas), sua musa inspiradora. Segundo M. H. Abrams:

[Para Wordsworth] a Natureza é o denominador comum da natureza humana; ela é mais revelada com mais fidelidade entre homens que vivem “de acordo com a natureza” (isto é, em um ambiente culturalmente simples e sobretudo rural); e ela consiste sobretudo de um simplicidade básica de pensamento e de sentimento e de um modo espontâneo e “despojado” de articulação dos sentimentos em palavras. (ABRAMS, 2010, p. 149)

Outro aspecto importante ressaltado por Wordsworth no prefácio é a busca por uma linguagem que se aproxime da “linguagem do homem comum”, de modo a trazer o leitor para perto do poema, a fazê-lo identificar-se com o eu poético. “Meu propósito”, afirmou o poeta inglês, “foi imitar e, tanto quanto possível, adotar a própria linguagem dos homens” (SOUZA, 2011, p. 69). Da associação da “presteza e poder de expressar o que pensa e sente” (SOUZA, 2011, p. 71) à referida busca pela linguagem “real” dos homens – quer dizer, à busca por uma linguagem simples, sem a necessidade de se “ornamentar ou elevar a natureza” (SOUZA, 2011, p. 72) e com a “convicção de que nenhuma das palavras que sua fantasia ou imaginação venham a sugerir poderá comparar-se com aquelas que constituem emanações da realidade e da verdade” (SOUZA, 2011, p. 72) – emerge o poeta romântico, figura que personaliza o sujeito poético, imprimindo em sua poesia uma leitura de mundo particular e revelando, através desta, a sua personalidade. Nesse ponto, conquanto o raciocínio do prefácio às *Baladas líricas* não seja de todo claro, é preciso tomar cuidado para não interpretá-lo equivocadamente, já que “a linguagem real dos homens” preconizada pelo escritor britânico não é, em princípio, substituível pela linguagem do dia-a-dia falada pelo homem comum no campo e na cidade. A relação entre a linguagem utilizada nos poemas e a fala do camponês, observa Abrams (2010, p. 155), “não é, essencialmente, uma questão de equivalência lexical ou gramatical, mas de equivalência genética. Ambas as formas discursivas [argumentava Wordsworth] são exemplos de linguagem realmente falada por homens sob a pressão de sentimentos genuínos”. A confusão na interpretação decorre, a nosso ver, de informações ambíguas ou contraditórias – dentre as várias que o texto apresenta –, ou mesmo contrárias, presentes na formulação geral da teoria. Por um lado, o texto afirma que “a linguagem [...] deve permanecer, em vivacidade e verdade, longe do que é articulado pelos homens na vida real sob a pressão efetiva dessas paixões [...]” (SOUZA, 2011, p. 72), ou que – já que é impraticável que o poeta desenvolva constantemente uma linguagem “tão primorosamente adequada à paixão como aquela que a própria paixão real sugere” –, ainda nas

³⁴ Em tradução livre, “Deixe a natureza ser seu professor”. Do poema “The tables turned; an evening scene, on the same subject”, presente na primeira edição de *Lyrical ballads, with a few other poems* (WORDSWORTH; COLERIDGE, 1798, p. 187).

palavras do poeta romântico, “é natural que ele deva considerar-se na situação de um tradutor, que não receia substituir por excelências de outro tipo aquelas que ficam fora do seu alcance e que se empenha, ocasionalmente, por ultrapassar o original [...]” (SOUZA, 2011, p. 72). Por outro lado, Wordsworth afirma que o escritor lírico “sentirá que não há necessidade de ornamentar ou elevar a natureza [...], que nenhuma das palavras que sua fantasia ou imaginação venham a sugerir poderá comparar-se com aquelas que constituem emanções da realidade e da verdade” (SOUZA, 2011, p. 72), ou ainda que o poeta “deve descer dessa pretensa altura e exprimir-se como os outros homens, de forma a suscitar empatia racional” (SOUZA, 2011, p. 74). O que se formula aqui é, em nosso parecer, uma reação crítica ao uso automático de artificialismos e recursos formais do período anterior. Nas palavras de Abrams:

É essencial para a poesia que sua linguagem seja a expressão espontânea e genuína – não elaborada e simulada – do estado emocional do poeta. [...] [Dessa afirmação depende também] o uso romântico geral da espontaneidade, sinceridade e a unidade integrante do pensamento e dos sentimentos como os critérios essenciais da poesia, no lugar de suas contrapartidas neoclássicas – juízo, verdade e adequação – com que a dicção se harmoniza com o falante, com o assunto e com o gênero literário. (ABRAMSN, 2010, p. 145)

Para Wordsworth, sendo as paixões, pensamentos e sentimentos utilizados equivalentes às paixões e pensamentos e sentimentos universais dos homens, não deve o poeta, de modo planejado, fazer uso de uma linguagem poética que obscureça ou afaste o texto da simplicidade intrínseca ao objeto representado, de modo a não perder de vista um dos principais propósitos que é comunicar uma visão pessoal de mundo, personalizando o sujeito poético e revelando por extensão a personalidade do escritor.

Coleridge e o “Capítulo XIV” da *Biographia literaria*

Conhecido principalmente por ser o texto em que Samuel Taylor Coleridge (SOUZA, 2011, p. 94) formulou sua tese da “suspensão momentânea e voluntária da descrença”³⁵, o capítulo XIV da *Biographia literaria* discute, entre outras coisas, o plano de composição das *Baladas líricas* e o prefácio adicionado por Wordsworth à segunda edição. Na visão de Coleridge – que ali formula parte importante de sua teoria da poesia –, conquanto a parceria para a composição do livro tenha partido de ideias e visões poéticas concordantes naquele momento, os pontos de vista dos escritores passaram

³⁵ A “suspensão momentânea e voluntária da descrença” (“*willing suspension of disbelief*”) referia-se à “A balada do velho marinheiro” (COLERIDGE, 1995, p. 36-79) dentro do plano de composição das *Baladas líricas*. O poema original, “The rhyme of the ancient mariner”, é de 1797, e foi publicado inicialmente na primeira edição das *Lyrical ballads*, em 1798.

a diferir de uma forma geral, principalmente depois da recepção crítica recebida e, especialmente, depois da publicação do prefácio de Wordsworth. Declarou Coleridge (in SOUZA, 2011, p. 95):

Considerando esse prefácio a fonte de uma controvérsia em que tenho sido honrado mais do que mereço pela frequente conjugação de meu nome ao dele, penso ser oportuno declarar, de uma vez por todas, em que pontos as minhas opiniões coincidem com as suas, e em que ponto diferem delas completamente.

Um dos quesitos destacados pelo autor diz respeito à chamada “linguagem real dos homens” preconizada no texto de Wordsworth. Nas palavras de Coleridge, as *Baladas líricas* foram apresentadas pelo parceiro como uma experiência “destinada a verificar se assuntos que, por sua natureza, rejeitavam os ornamentos usuais e o estilo não coloquial dos poemas em geral não podiam ser conduzidos na linguagem da vida comum, de modo a produzir o agradável interesse que é função própria da poesia comunicar” (SOUZA, 2011, p. 94). Coleridge não discordava da adequação desses princípios às *Baladas líricas*, mas questionava a conveniência de sua aplicação à poesia em geral, sugerindo que cada nova obra deve escolher e adaptar a dicção poética a seus propósitos. Além disso, ele classificava como equívoco o uso da expressão “linguagem da vida real” (SOUZA, 2011, p. 94) para a dicção poética utilizada nas *Baladas*. De qualquer forma, o que nos interessa aqui é comparar as visões dos dois poetas nos pontos em que suas teorias da poesia tocam a questão da personalidade do sujeito, buscando identificar de que maneira e em que grau autor e eu poético podem ser visualizados no processo. De acordo com o autor de “A Balada do velho marinheiro”:

[o gênio poético] sustém e modifica as *imagens, os pensamentos e as emoções do próprio espírito do poeta*. O poeta, descrito na *perfeição ideal*, leva à atividade toda a *alma do homem*, subordinando suas faculdades umas às outras, de acordo com seus relativos merecimento e dignidade. Ele dissemina um tom e um espírito de unidade que se mesclam e (como que) se fundem, um no outro, mediante aquele *poder sintético e mágico* a que atribuímos, com exclusividade, o nome de *imaginação*. Esse poder, acionado primeiro pela *vontade e pelo entendimento*, e submetido a seu *controle inexorável, ainda que gentil e despercebido* [...], revela-se no equilíbrio ou na *reconciliação de qualidades opostas ou discordantes* [...]. (SOUZA, 2011, p. 97, grifo nosso)

Um ponto fundamental da visão de Samuel Taylor Coleridge é o que ele chama de “equilíbrio ou reconciliação de qualidades opostas ou discordantes”. Enquanto na perspectiva de Wordsworth a poesia deveria voltar-se para a articulação de sentimentos poderosos ligados à natureza, alterados e dignificados por longa e profunda meditação – sendo a união do pensamento à sensibilidade responsável por controlar e redimensionar tais sentimentos –, em Coleridge o texto poético encontraria sua força na harmonização de contrários promovida pela imaginação, que deve, obrigatoriamente, ser controlada pela razão (“controle inexorável, ainda que gentil e despercebido”, da vontade e do entendimento). Para o autor britânico, “a imaginação [é] a alma que está em toda

parte e em tudo, e tudo conforma num conjunto gracioso e inteligente” (SOUZA, 2011, p. 98). A esse respeito, salienta Abrams (2010, p. 166), “na crítica de Coleridge [...], a síntese imaginativa de qualidades estéticas discordantes e antitéticas substitui a ‘natureza’ de Wordsworth como o critério de mais alto valor poético”. Sobre o “poder mágico e sintético da imaginação”, referido no trecho acima, vale citar ainda outro escrito de S. T. Coleridge, o capítulo XIII da *Biographia*, no qual é trabalhado o contexto em duas partes distintas, a imaginação primária e a imaginação secundária:

[...] a imaginação primária é a energia viva e o agente primeiro de toda percepção humana, sendo como que uma repetição, no espírito finito, do eterno ato de criação no infinito *Eu sou*. E considero a imaginação secundária como eco da anterior, coexistente com a vontade consciente, todavia ainda como idêntica à primária quanto ao tipo de atuação, dela diferindo somente quanto ao grau e ao modo de operar. (SOUZA, 2011, p. 93, grifo do autor)

Compreendemos que a “imaginação primária” relaciona-se à percepção do mundo pelo artista e pode ser relacionada ao despertar involuntário ou voluntário de sentimentos e emoções, ao passo que a “secundária”, embora ainda atuando como expressão do eu e atrelada ao exercício da primeira, redimensiona-se por vir subordinada à “vontade consciente”, podendo manipular o sujeito artístico de acordo com o propósito do autor. Abrams observa que, para Coleridge, “deve haver não apenas uma parceria, mas uma união; uma interpenetração da paixão e da vontade, do impulso *espontâneo* e do propósito *voluntário*” (2010, p. 168-9, grifo do autor). Pensando em termos de opostos complementares, podemos considerar a “imaginação primária” associada ao dionisíaco – de caráter mais liberal, relacionada aos impulsos criativos, à porção mais instintiva, orgânica do processo –, ou ao “engenho”, – misto de musa e sensibilidade do poeta –, e a “imaginação secundária” associada ao apolíneo, de caráter mais conservador, voltada para a coordenação, a ordenação, a materialidade da composição, a arte.³⁶

Seguindo em nossa linha de raciocínio, o poeta ideal de Coleridge trabalha com a noção de “gênio poético”, afastando-se em certo sentido da subjetiva “sensibilidade orgânica invulgar de Wordsworth”, referida no início da seção anterior (SOUZA, 2011, p. 97). O “gênio poético” seria o responsável por direcionar todo o espírito do escritor, relacionando, harmonizando e transformando pensamento, emoções e imagens a ele pertencentes. Pensamos aqui, a partir disso, em um todo a serviço da imaginação, mas subordinado ao controle racional do autor, que atua para resolver as oposições intrínsecas ao processo. Na visão de Abrams (2010, p. 166), “o conflito dinâmico de opostos e sua conciliação em um terceiro (tese, antítese, síntese) não se limita ao processo da

³⁶ Citamos aqui, apenas para efeito de ilustração, o famoso trecho da segunda estrofe do Canto I de *Os Lusíadas*: “Cantando espalharei por toda parte, / Se a tanto me ajudar o engenho e arte”.

consciência individual”, quer dizer, não se limita à expressão de uma visão pessoal e permite um aprofundamento no sentido de expandir essa consciência individual em qualquer direção. Para Coleridge, ainda nas palavras de Abrams,

a poesia pode ser natural e, ainda assim, regular, legítima sem ser legislada, e racionalmente explicável após o fato, embora intuitiva no momento da composição, por meio da substituição do conceito de regras impostas do exterior pelo conceito das leis inerentes ao processo imaginativo. (ABRAMS, 2010, p. 171)

Nesse sentido, embora Coleridge seja deflagrador e um dos principais representantes do romantismo na Inglaterra, sua teoria crítica mais tardia caminhava, em certos aspectos, na direção de atenuar a personalização do sujeito lírico empreendida pelos românticos, e estaria, nesse caso, mais para a impessoalidade dos modernos do que para a pessoalidade dos românticos. Sobre isso, Abrams (2010, p. 146) completa que, na visão do referido poeta inglês, a “sensibilidade ‘tanto profunda quanto fugaz’ e a profundidade da emoção são componentes essenciais do gênio, embora ele insistisse que não menos essenciais são as forças opostas de impessoalidade e ‘energia do pensamento’”.

Modernismo: Eliot e “Tradição e talento individual”

Em Eliot, verifica-se o movimento de dessubjetivação do sujeito. Característica inerente à poesia do modernismo, principalmente no que diz respeito ao período de consolidação do movimento no início do século XX, a despersonalização do sujeito poético será uma reação à pessoalidade declarada do romantismo e uma representação das incertezas, do isolamento e do pessimismo do homem em meio ao mundo fragmentado na transição do século XIX para o XX. Enquanto aos românticos importavam questões de originalidade, autoria e expressão da “realidade” no contato com o mundo natural, aos modernos caberá a multiplicidade, sujeitos de vários “eus”, ilhados no anonimato e no jogo de aparências da vida urbana. De acordo com Hugo Friedrich (1978), em *Estrutura da lírica moderna*³⁷, “com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores” (FRIEDRICH, 1978, p. 36-7). Além disso, pode-se dizer que a crítica, paralela ao processo criativo de poesia e ficção, assim como a vemos hoje, tem seu grande impulso com os românticos e toma fôlego nas décadas subsequentes até alcançar seu auge no modernismo. Como resultado, a crescente

³⁷ O original, *Die Struktur der modernen Lyrik*, é de 1956.



racionalização sobre o processo criativo contribui com a latente despersonalização do sujeito: dos manifestos dos românticos, passando pela “Filosofia da composição” de Poe e pela unidade do projeto de Baudelaire, pelo “desregramento de todos os sentidos” de Rimbaud e pela descoberta do “Nada” em Mallarmé, até a completa “despersonificação” do eu poético em Eliot frente às ruínas do mundo entreguerras do início do século XX.

Em 1919, Eliot escreve, como mencionamos inicialmente, um de seus mais famosos ensaios, “Tradição e talento individual”, em que discute, na primeira parte do texto, o papel da tradição na configuração da poesia moderna. Para o escritor, a tradição “não pode ser herdada, e se alguém a deseja deve conquistá-la através de um grande esforço” (ELIOT, 1989, p. 38-9), que envolve não só o entendimento do passado mas também sua significação no presente. Quando uma nova obra é criada, ela reconstrói suas antecessoras ao mesmo tempo em que é modificada por elas. O artista deve sofrer influência dos escritores anteriores a ele ao mesmo tempo em que os influencia, modificando e sendo modificado, em uma via de mão dupla. Na segunda parte do ensaio, parte que nos interessa especificamente, Eliot formula sua conhecida teoria da “analogia do catalisador” (ELIOT, 1989, p. 43). De acordo com o texto, quando um filamento de platina é introduzido em uma câmara contendo oxigênio e dióxido de enxofre, ácido sulfúrico é produzido sem conter platina na sua composição e, o mais importante, o filamento de platina permanece inalterado. Segundo formulado pelo autor, emoções e sentimentos representam os dois gases mencionados, o ácido sulfúrico é a obra de arte criada, e a mente do poeta é o catalisador, trabalhando como um mediador, operando na construção da nova substância, mas permanecendo inerte, neutro e sem modificação. Por isso, declara Eliot (1989, p. 44) mais adiante, “o que conta não é a ‘grandeza’, a intensidade, das emoções, dos componentes, mas a intensidade do processo artístico, a pressão, por assim dizer, sob a qual ocorre a fusão”. A qualidade de um poeta não estará presente, assim sendo, na natureza, complexidade ou diversidade de suas emoções e sentimentos, mas na maneira como trabalha essas características, conectando-as e filtrando-as para criar um novo elemento. Além disso, acrescenta o escritor que “o objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais” (ELIOT, 1989, p. 47). Para Eliot, portanto, a singularidade do escritor lírico deve ser medida por sua capacidade de escapar das emoções, da personalidade, em vez de ser medida pelas emoções em si. A comparação com Wordsworth é pertinente, já que a ideia aqui expressa pelo escritor de “Tradição e talento individual” é abertamente uma negação da máxima “a poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos” (ELIOT, 1989, p. 46-7). Talvez seja possível, apesar disso,

fazer uma aproximação (a isso voltaremos na última seção desta pesquisa) entre aquilo que o último chama de “[trabalhar as emoções] no elevado nível poético [de modo a] exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais” e aquilo que o primeiro define como “sentimentos alterados pelos pensamentos ou por meditação longa e profunda” (como referido anteriormente nas primeiras seções deste trabalho) – sem deixar de considerar, ainda, que para Wordsworth é legítimo o artífice criar sentimentos onde eles não existem naturalmente. Por fim, na parte que mais nos interessa do ensaio, Eliot declara que:

[...] a *mente do poeta* pode, parcial ou exclusivamente, atuar sobre a experiência do próprio homem, mas, quanto *mais perfeito for o artista*, mais inteiramente separado estará nele o *homem que sofre e a mente que cria*; e com maior perfeição saberá a *mente* digerir e transfigurar *as paixões* que lhe servem de matéria prima. (ELIOT, 1989, p. 43, grifo nosso)

A “mente do poeta” – e nesse ponto é possível sugerir, de antemão, a correspondência do conceito com o “gênio criativo” ou a “imaginação” de Coleridge – deve participar do processo; porém, para a autêntica poesia, não pode estar visível no resultado, não deve revelar a personalidade do artista. “A emoção da arte é impessoal”, declara Eliot (1989, p. 48), e a primazia é da obra, não do artista. É relevante mencionar ainda, a título de de ilustração, que a ideia da separação do homem que sofre e da mente que cria encontra paralelo, também, no “poeta fingidor” de Pessoa. O poeta que “finge que é dor a dor que deveras sente” seria, assim, a “mente” que digere e transfigura as paixões que lhe servem de matéria prima, criando a multiplicidade do sujeito lírico.

Da personalização à despersonalização

Vejamos como a personalidade de Wordsworth e a impessoalidade de Eliot funcionam em dois trechos de poemas dos autores. No primeiro, de Wordsworth, separamos dois quartetos de “Escrito na Ponte Westminster, 3 de setembro de 1802”³⁸. No segundo, separamos um trecho do final da primeira parte de “A terra devastada”³⁹, de T. S. Eliot.

Na Terra nada há de mais belo a se ver
Quem passa alheio é demente,
À vista tão gloriosa e pungente:
A cidade exhibe qual veste a resplandecer
O encanto da manhã: silentes e desertos,
Templos, teatros, barcos, torres e abóbodas
Se estendem aos campos e céus abertos;

³⁸ Título original: “Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802”. Publicado originalmente em *Poems: in two volumes*, de 1807. A tradução utilizada é de Alberto Marsicano e John Milton.

³⁹ Título original: “The waste land”. Publicado originalmente na revista inglesa de literatura *The Criterion*, em 1922. A tradução utilizada é de Gualter Cunha.



Tudo brilha e reluz no límpido ar.⁴⁰

(WORDSWORTH, 2008, p. 61)

Cidade Irreal,

Sob o nevoeiro pardo de um amanhecer de Inverno

Uma multidão fluía pela London Bridge, eram tantos,

Eu não pensava que a morte tivesse aniquilado tantos.

Suspiros, curtos e raros, eram exalados,

E cada um fixava os olhos adiante dos pés.⁴¹

(ELIOT, 1999, p. 21-3)

Ambos os trechos “passam-se” em pontes famosas de Londres que atravessam o Rio Tâmisa: a Westminster Bridge, no primeiro caso, localizada nos arredores da região central da cidade, e a London Bridge, no segundo, localizada na região central da capital inglesa, a aproximadamente 4 km da primeira. A visão de Wordsworth corresponde ao seu “transbordar espontâneo de sentimentos”, tendo o poema sido escrito na parte de cima de uma carruagem durante sua passagem pela Westminster, acompanhado de sua irmã Dorothy, quando estavam a caminho da França. O poema é composto, infere-se, sem planejamento. O escritor, arrebatado pela bela paisagem e dotado da sensibilidade a que se refere no prefácio às *Baladas líricas*, deixa-se invadir pelas emoções naturais que a vista lhe proporciona, transferindo ao papel as suas impressões. Os versos descrevem, assim, a experiência de uma cena real, adquirida pela observação e perpassada pela sensibilidade inerente ao poeta. O uso da hipérbole nos dois primeiros versos reforça o enaltecimento da paisagem. A cidade, símbolo da modernidade e da decadência, é vista pelos olhos do poeta romântico como uma extensão da natureza. Segundo a visão de Wordsworth, a paisagem é traduzida por uma perspectiva interior, quer dizer, a imagem criada é a descrição de uma experiência real ao mesmo tempo que idealização, sendo redimensionada pelo pensamento do artífice, que age sobre as emoções, readequando-as. Nessa mesma linha de pensamento, “a poesia”, declara Percy Bysshe Shelley – em seu texto “Uma defesa da poesia”⁴² –, “descerra o véu da beleza oculta no mundo e faz com que objetos familiares se apresentem como se não o fossem; ela recria tudo o que representa” (SOUZA, 2010, p. 116-7). A

⁴⁰ “*Earth hath 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.*”

⁴¹ “*Unreal City, / Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many. / Sighs, short and infrequent, were exhaled, / And each man fixed his eyes before his feet.*”

⁴² Título original: “A defence of poetry”. Escrito em 1821. Publicado originalmente em 1840 (postumamente), no volume *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*.



região central de Londres no início do século XIX corresponde à Londres da revolução industrial, barulhenta, movimentada e esfumaçada. O que o poeta vê, entretanto, é a “vista tão gloriosa e pungente, o encanto da manhã onde tudo brilha e reluz no límpido ar”. A lente do escritor vê apenas aquilo que lhe interessa para a poesia. O descompasso entre a visão urbana e a alma iluminada do artífice é o que faz o poema revelar muito mais a personalidade e o estado de espírito do escritor do que a própria paisagem. O ambiente opressivo e ruidoso da cidade, das maquinarias e das construções que avançam sobre a natureza, é visto – para usar a metáfora do próprio Wordsworth (2008, p. 107) em “Tintern Abbey” – “pelo olho imóvel do poeta sob a força da harmonia”⁴³. Na perspectiva idealizada do autor, “Templos, teatros, barcos, torres e abóbodas” estão “silentes e desertos” e “se estendem aos campos e céus abertos”, unindo a cidade à beleza da natureza. Segundo o professor e crítico inglês John Mullan (2014), é de se admirar a visão de Wordsworth de uma manhã, na Londres no início do século XIX, com céu límpido, vazia e silenciosa, já que a cidade normalmente estaria coberta da fumaça produzida pelos moradores em suas casas desde de manhã muito cedo, bem como as ruas estariam cheias, não somente de pessoas mas também de cavalos, carruagens e vendedores de rua barulhentos de todos os tipos. A ótica romântica do autor, em sua personalização do sujeito, é transparente: o poema descreve uma experiência filtrada pelo estado de espírito do escritor, o qual se revela no texto, desde o título, que define sobre o quê, quando e quem fala na composição, até o uso de hipérboles e a elevação dos sentimentos representados. O mundo de dentro do poeta pouco ou nada contesta o mundo de fora do poeta, que se torna uma espécie de ilusão construída pela imaginação. Nesse sentido, Harold Bloom observa, de forma crítica – na obra *A angústia da influência*⁴⁴ –, que “o protesto de Blake contra o Wordsworthismo [...] baseia-se em seu horror a essa ilusão imposta, esse êxtase que é uma redução” (BLOOM, 2002, p. 90).

Se a região central de Londres nos arredores do Tâmesa é vista por Wordsworth como uma imagem “gloriosa e pungente”, relato de um recorte da cidade baseado em uma experiência de contemplação e filtrado pelos olhos emocionados do poeta, a Londres do primeiro verso do trecho de Eliot não é sequer “real” aos olhos do escritor. O céu límpido da manhã encantadora da Westminster Bridge é substituído pelo nevoeiro pardo de um amanhecer de inverno na London Bridge. Essa é a

⁴³ Do poema “Versos Escritos a Poucas Milhas da Abadia Tintern, Revisitando as Margens do Rio Wye, 13 de julho de 1798”. No poema original, “Lines written a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour, July 13, 1798”, presente na primeira edição de *Lyrical ballads, with a few other poems* (WORDSWORTH; COLERIDGE, 1798, p. 204, grifo nosso), lê-se: “*With an eye made quiet by the power of harmony, / and the deep power of joy, we see into the life of things*”.

⁴⁴ Título original: *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Publicado originalmente em 1973.



Londres real do poeta moderno: sombria e obscura: “irreal”. A manhã da cidade, antes deserta e silenciosa sob o olhar do artista romântico, agora comporta uma multidão de anônimos passantes. Em meio à massa, ele é mais um, incógnito, impessoal. O conjunto de pessoas caminha olhando para baixo, ninguém se vê. Os passantes já estão mortos: uma morte figurada – social, do espírito, que se perde, se isola, se fragmenta em meio à sociedade moderna –, bem como uma morte real, na alusão aos milhões de mortos na Primeira Guerra Mundial. Aqueles que não podiam passar pela ponte alheios à vista gloriosa e pungente, no primeiro poema, agora passam todos alheios a tudo, a todos e a si mesmos, perdidos no caos da vida moderna da Londres pós-Primeira Guerra. Visão de inúmeras visões, a cidade observada em Eliot é irreal porque assim parece ao olhar fragmentado e pessimista do cidadão moderno em meio ao caos entreguerras. E assim é porque não é uma cidade observada, mas construída através da visão de outras e múltiplas consciências. Nas palavras de Bloom, o poeta forte “está condenado a aprender seus mais profundos anseios através da consciência de *outros eus*” (BLOOM, 2002, p. 75, grifo do autor). Convém destacar, a partir disso, que os três primeiros versos do trecho (“Cidade Irreal, / Sob o nevoeiro pardo de um amanhecer de Inverno / Uma multidão fluía pela London Bridge, eram tantos”), conforme observado por Eliot (1999, p. 54), nas notas ao poema, são uma referência aos dois primeiros versos de “Les sept vieillards”⁴⁵, de Baudelaire. O quarto verso, “Eu não pensava que a morte tivesse aniquilado tantos”⁴⁶, e o quinto verso, “Suspiros, curtos e raros, eram exalados”⁴⁷, remetem, ainda segundo o autor, aos cantos III e IV do “Inferno”, da *Divina Comédia* (ELIOT, 1999, p. 54). O ponto de vista do escritor lírico é, portanto, uma visão de visões, de uma cidade feita de aparências, elaborada, fragmentada, irreal. O poema-colagem de Eliot despersonaliza e revela a “monstruosidade” do sujeito poético, obscurecendo a personalidade e a alma torturada e solitária do ser. “Para as mentes clássicas”, nos diz Jorge Luís Borges, “a literatura é o essencial, não os indivíduos” (BORGESM 2007, p. 22). As atitudes do escritor ao incorporar, em suas obras, páginas e sentenças alheias, prossegue o autor argentino, “podem evidenciar um mesmo

⁴⁵ Na tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, *As flores do mal*, 2012, ed. bilíngue), lê-se: “Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde / O espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante”. Em francês (o original, *Les Fleurs du mal*, é de 1857), temos: “*Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre, en plein jour, raccroche le passant!*”.

⁴⁶ Na tradução de José Pedro Xavier Pinheiro (ALIGHIERI, *A Divina Comedia*, 2012, loc. 282 [por se tratar de e-book Kindle, a referência é dada não por paginação, mas por *location*]), lê-se, nos versos 55-57: “E após, tão basta multidão seguia, / Que, destruído houvesse tanta gente / A morte, acreditado eu não teria”. Em italiano, temos: “*e dietro le venìa sì lunga tratta / di gente, ch'i' non avereì creduto / che morte tanta n'avesse disfatta*”.

⁴⁷ *Ibidem*, loc. 349, versos 25-27: “Escutei: não mais pranto lastimeiro / Ouvi; suspiros só, que murmuravam / Vibrando do ar eterno o espaço inteiro”. Em italiano: “*Quivi, secondo che per ascoltare, / non avea pianto mai che di sospiri, / che l'aura eterna facevan tremare*”.



sentido da arte. Um sentido ecumênico, impessoal...” (BORGES, 2007, p. 22⁴⁸). Assim, a junção de fragmentos representa o mundo em ruínas e a sobreposição de vozes poéticas. O mundo de dentro do poeta está em conflito com o mundo de fora do poeta.

Considerações finais

Se, por um lado, os românticos foram uma reação à impessoalidade, à racionalidade e ao artificialismo do neoclassicismo, por outro, essa reação não se deu de forma unificada e peremptória. Enquanto em Wordsworth a busca pela personalização do sujeito era clara e evidente, em Coleridge, pode-se dizer, o eu poético posicionava-se a meio caminho entre a pessoalidade e a impessoalidade. O modernismo, da mesma forma, visto como uma reação ao romantismo e ao simbolismo, não é de todo uma ruptura brusca e completa, podendo ser lido, em certos casos, como *continuidade*, principalmente no que se refere à figura de Baudelaire, simbolista e precursor do movimento, mas que também revela características românticas em sua poesia. Para Eliot, antirromântico declarado⁴⁹, Baudelaire foi “o maior exemplo da poesia moderna em qualquer língua” (ELIOT apud FRIEDRICH, 1978, p. 35). Isso nos leva a pensar as escolas literárias não como divisões estanques e bem definidas, mas apenas como “balizas demarcatórias” (para usar os termos de Haroldo de Campos) em que a passagem de um período a outro acontece como uma sempre longa transição, quase nunca ou nunca totalmente finalizada. Nas palavras de Edmund Wilson:

ao intentar escrever história literária, devemos cuidar-nos de não dar a impressão de que tais movimentos e reações seguem-se necessariamente uns aos outros, de maneira precisa e bem ordenada – como se a razão do século XVIII tivesse sido completamente desbaratada pelo Romantismo do século XI, que então permanece invicto até ser encarcerado pelo Naturalismo; e como se Mallarmé e Rimbaud houvessem, então, dinamitado este. O que de fato acontece, obviamente, é que um grupo de métodos e ideias não é de todo suplantado por outro; bem ao contrário, prospera-lhe à sombra [...]. (WILSON, 1985, p. 15)

Não existe, desse ponto de vista, um romantismo ou um modernismo, mas variantes dentro de razoavelmente alinhados princípios, assim como não existe somente um Wordsworth, um Coleridge ou um Eliot, por mais pessoal que a poesia dos dois primeiros e por mais impessoal que a poesia do último possam parecer. Embora pouco possam se relacionar as teorias da poesia de William

⁴⁸ Do ensaio “A flor de Coleridge”, publicado no volume *Outras Inquisições*, de 2007. O original, *Otras inquisiciones*, é de 1952.

⁴⁹ Em uma de suas declarações a respeito, no ensaio “A função da crítica”, Eliot escreveu: “A diferença [entre o classicismo e o *romantismo*] me parece ser antes a diferença entre o integral e o *fragmentário*, o adulto e o *imaturo*, a ordenação e o *caos* (ELIOT, 1989, p. 53, grifo nosso).



Wordsworth e de T. S. Eliot – acreditamos que, na maioria das vezes, só mesmo no sentido da afirmação categórica de contrários –, é importante notar que a crítica como reflexão acerca do método e o impulso à teorização sobre a poesia ganharam um impulso considerável com os românticos (lugar em que Wordsworth tem um papel de grande proeminência), estabelecendo um caminho entre as duas escolas literárias que não deve ser ignorado. O próprio Coleridge, fundador do movimento romântico ao lado de Wordsworth, enveredou por uma trajetória que, em certos aspectos, antes questionava os próprios pressupostos românticos do que os afirmava, teorizando, mesmo que tangencialmente, sobre o que viria a ser, meio século depois, a completa despersonalização do sujeito. As ideias de ruptura ou negação são necessárias para se entender as transformações do sujeito de um período a outro, da personalização à despersonalização, e vice-versa, mas devem prever, de maneira retroantecipativa ou mesmo cíclica, continuidade e permanência no trajeto.



Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. Centaur Editions, 2012. E-book (Kindle).
- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BORGES, Jorge Luís. *Outras Inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Poemas e excertos da "Biographia literaria"*. Org. e trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- ELIOT, T. S. *A terra devastada*. Trad. Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art. Editora, 1989.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marisa M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- MULLAN, John. Composed upon Westminster Bridge. In: *British Library, Discovering literature: romantics and Victorians*, 2014. Disponível em: < <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/composed-upon-westminster-bridge>>. Acesso em: 11 mai. 2019.
- SOUZA, Roberto Acízelo de (Org. e trad.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.
- WORDSWORTH, William. *O olho imóvel pela força da harmonia*. Trad. Alberto Marsicano e John Milton. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- WORDSWORTH, William; COLERIDGE, Samuel Taylor. *Lyrical ballads, with a few other poems*. 1. ed. London: J. & A. Arch, 1798.

[RECEBIDO: 02/11/2017]

[ACEITO: 08/05/2019]