

Hugo Miguel Santos*

Universidade de Lisboa

O historicismo existencial de *Four Quartets*

Resumo: Ao contrário de alguns dos poemas iniciais de T.S. Eliot, desde *The Love Song of J. Alfred Prufrock* até *The Waste Land*, *Four Quartets* tem sido interpretado por alguns críticos como uma espécie de síntese biografista da sua visão ascética do misticismo católico.¹ Esta tentativa de interpretar no último livro de Eliot uma “autobiografia reticente” (Ellmann 1988: 8) ou a transposição das suas leituras filosóficas da juventude, de filósofos como Henri Bergson e F.H. Bradley, tende a ignorar alguns dos aspectos centrais da obra poética e crítica de Eliot. Neste artigo procuraremos perceber de que forma uma das ideias centrais da teoria da impessoalidade, i.e. a noção de “sentido histórico”, se revela em *Four Quartets* desde a epígrafe de Heraclito e dos próprios títulos de cada poema até à forma como o poeta se serve da polifonia e de outros processos, seja a repetição ou a variação, revelando um padrão formal que sintetiza uma forma de “historicismo existencial”:² ou seja, não só uma teoria de composição poética, mas também uma filosofia da história e do tempo.

Palavras-chave: T.S. Eliot, Frederic Jameson, impessoalidade, historicismo existencial, modernismo

Abstract: Contrarily to some of the first poems of T.S. Eliot, from *The Love Song of J. Alfred Prufrock* to *The Waste Land*, *Four Quartets* has been interpreted by some critics as a kind of biographist synthesis of his ascetic vision of catholic mysticism (cf. Gordon 1998: 23). This attempt to interpret, in Eliot’s last book, a “reticent autobiography” or a transposition of the philosophical readings from his youth, like Henri Bergson or F.H. Bradley, tends to ignore some central aspects from Eliot’s poetic and critical work. In this paper we will seek to understand how one of the central ideas from the theory of impersonality, the notion of “historical sense”, comes through in *Four Quartets*, from the epigraph by Heraclit to the titles of each poem or the use the poet makes of polyphony and other processes, be it repetition or variation, that reveal a formal pattern which can resume a form of “existential historicism” — more than a theory of poetical composition, a philosophy of history and time.

Keywords: T.S. Eliot, Frederic Jameson, impersonality, existential historicism, modernism

Numa carta dirigida a Stephen Spender, a 30 de Maio de 1931, T.S. Eliot descreve a sua teoria de composição poética da seguinte forma: “[...] my theory of writing verse is that one gets rhythm, and a movement first, and fills it in with some approximation to sense later” (Eliot 2015: 895). Acreditando nas palavras do poeta, é o ritmo que está na base da feitura do poema, ao passo que o sentido é algo que surge adiante, quando as palavras já se encontram em marcha. Destarte, torna-se inevitável associar esta concepção de ritmo e movimento à música e, por conseguinte, à prosódia do poema. Eliot parece dar precedência à musicalidade do verso, em detrimento do sentido semântico que só é alcançado, convém frisar, por *aproximação*, o que nos ajuda a compreender melhor por que razão se furtava tantas vezes a traduzir as epígrafes e, em alguns casos, a identificar as referências incluídas no corpo de texto.³

A primazia atribuída à prosódia não implica, no entanto, qualquer forma de ensimesmamento ou hermetismo e torna-se inevitável encontrar ecos e parecenças entre os elementos formais do poema e os seus tópicos e temáticas. O facto de os poemas se fazerem com palavras e não com ideias, segundo a lição mallarmeana,⁴ não implica que elas não carreguem em si a lembrança dos seus usos e, no caso mais específico da poesia, dos versos dos poetas da tradição precedente. O primeiro fragmento de Heraclito apresentado em epígrafe a *Four Quartets* aponta precisamente para esta ligação ao Logos, na sua dupla acepção de verbo/linguagem e conhecimento, enquanto património comum e, por conseguinte, comunicável e comunitário: “Por isso, é necessário seguir o comum; mas, se bem que o Logos seja comum, a maioria vive como se tivesse uma compreensão particular”⁵ (*apud* Kirk, Raven e Schofield 2010: 193).

Em Heraclito, é recorrente a ideia de que nem todos os homens são capazes de aceder à “verdadeira natureza das coisas, mesmo quando auxiliados por um logos ou explicação (revelação)” (*idem*: 190). Para o filósofo pré-socrático, o logos era então uma “fórmula unificadora” (*idem*: 194), uma espécie de plano estrutural das coisas, sendo simultaneamente princípio, sentido e fim da natureza. Este sentido dialógico do Logos é reafirmado no segundo fragmento apresentado em epígrafe a *Four Quartets*: “O caminho a subir e a descer é um e o mesmo” (*idem*: 195). Esta noção de *continuum* entre subida e descida é reafirmada, aliás, em alguns dos versos mais citados deste livro, “In my beginning is my end” (*East Coker* I, 1), “What we call the beginning is often the end/ And to make an end is to make a beginning./ To end is where we start from” (*Little Gidding*, IV, 16-18) — o que tem levado alguns comentadores, na esteira da sua biógrafa Lyndall Gordon, a associarem *Four Quartets* a uma espécie de consumação de uma visão ascética devedora do misticismo católico, assim como do budista, que Eliot vinha desenvolvendo desde a juventude (Gordon 1998: 23-24).⁶

Apesar de ser compreensível a associação entre o logos heraclítico e o logos cristão, patente no primeiro versículo do Génesis (i.e. “No princípio era o Verbo”), esta redução de *Four Quartets* a uma espécie de poema de redenção acaba por estar dependente de uma leitura biografista que parece ignorar, por completo, a teoria da impessoalidade

elaborada por T.S. Eliot, desde o célebre ensaio “Tradition and Individual Talent”. É neste sentido, por exemplo, que Maud Ellman, em *Poetics of Impersonality*, afirma que se pode aplicar à obra eliotiana o conceito de “autobiografia reticente” que o próprio Eliot usou para descrever os *Cantos* de Pound, chegando a afirmar que toda a sua poesia é “pessoal”, concentrando formalmente a consciência do poeta, por mais que este a tente disfarçar com máscaras e “taciturnities” (Ellman 1988: 8). É, então, nesta senda que Ellman acaba por ler *Four Quartets* como uma aplicação prática, ou poética, da teoria bergsoniana da memória (*idem*: 121) — seguindo, de certa forma, a crítica mais ampla que Wyndham Lewis tece a vários autores modernistas, com Pound e Stein à cabeça, em *Time and Western Man*.⁷

Este esforço por ler a poesia de Eliot à luz de um protocolo de leitura biografista, encontrando relações entre leituras filosóficas da juventude, ou as suas posições ideológicas e religiosas do final de vida, e os textos propriamente ditos torna-se, em muitos casos, difícil de verificar. Um exemplo disso mesmo é a suposta influência da filosofia de Bergson, da qual Eliot acabou por se afastar ainda durante o período do seu doutoramento em Harvard sobre a filosofia de F.H. Bradley. E não menos importante, como nota Frank Kermode, é o facto de esta interpretação biografista da obra de Eliot resultar muitas vezes de um equívoco acerca da própria teoria da impessoalidade:

According to [Maud Elmann], early Modernism, despite the contrary pretence, was always individualistic, and steeped in Bergson. Now Eliot certainly went to Bergson’s lectures, and was for a time much affected by his very fashionable philosophy: but he soon changed his mind [...]. And of course he was well aware *that impersonal poetry was produced by persons*: but this doesn’t make the impersonality argument bogus, as Ellmann supposes, or entitle us to think that it has sinister ideological implications – that Eliot ‘inveighs against personality for much the same reasons that he ostracises the Jews from his Anglo-Catholic utopia. (Kermode 1988: s/p., itálico meu)

São vários os momentos em que Eliot procura demonstrar de que forma a noção de poesia impessoal não se encontra desvinculada da existência de uma personalidade poética. Num ensaio sobre a poesia de W.B. Yeats, de 1940, no qual elogia a fase tardia do poeta irlandês, procura demonstrar como a evolução do autor de *The Tower* resulta de um amadurecimento do poeta, muito mais do que uma ruptura com a sua obra de juventude.⁸ Nesse sentido, Eliot distingue dois géneros de impessoalidade em referência a dois estágios diferentes na personalidade e na vida do poeta:

I have, in early essays, extolled what I called impersonality in art, and it may seem that, in giving as a reason for the superiority of Yeats’s later work the greater expression of personality in it, I am contradicting myself. [...] There are two forms of impersonality: that which is natural to the mere skilful craftsman, and that which is more and more achieved by the maturing

artist. The first is that of what I have called the ‘anthology piece’, of a lyric by Lovelace or Suckling, or of Campion, a finer poet than either. The second impersonality is that of the poet who, out of intense and personal experience, is able to express a general truth; retaining all the particularity of his experience, to make of it a general symbol. (Eliot 1984: 251)

A diferença entre o “artesão habilidoso” (i.e. *the mere skilful craftsman*) e o artista amadurecido não resulta, por conseguinte, de alterações íntimas ou ideológicas, antes de uma evolução técnica e expressiva do poeta. Esta “experiência pessoal e intensa” está ligada ao desenvolvimento da capacidade técnica de alcançar “verdades” e “símbolos universais”, que excedem as opiniões pessoais do indivíduo. Aliás, em certa medida, o amadurecimento do poeta passa pela sua habilidade em libertar-se cada vez mais de sentimentos e emoções quotidianos, sem jamais perder a singularidade da sua própria experiência enquanto poeta, e aproximar-se cada vez mais de uma visão mais abrangente (e impessoal) da poesia.⁹ Trata-se, portanto, da passagem de um sentido emocional ou biográfico para o “historical sense” que une o talento individual à história literária que o antecede, como é explicado no já referido ensaio “Tradition and Individual Talent”:

Tradition is a matter of much wider significance. [...] It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and *the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence*; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a *simultaneous existence* and composes a *simultaneous order*. (*idem*: 38, *itálicos meus*)

Em primeiro lugar, convém notar como a tradição implica uma agência directa por parte do poeta: é algo que não pode ser herdado e envolve trabalho da sua parte. Em seguida, sendo o “sentido histórico” uma percepção, deduz-se que é uma faculdade que deve ser desenvolvida pelo agente. Assim, a despersonalização implica um processo que parte necessariamente do sujeito, de uma consciência individual, ao mesmo tempo que visa o progresso artístico através de um contínuo sacrifício de si mesmo: “a continual extinction of personality” (*idem*: 40).

Recordando a tese de Ellmann, esta teoria não só não implica a inexistência de uma personalidade, como, aliás, a requer *a priori*: de outra forma, não seria possível extinguir uma entidade inexistente. O poeta precisa de fugir da sua personalidade, *presentificando* para si toda a tradição, com vista a criar uma nova poesia que seja capaz de retrabalhar e vivificar novamente a poesia do passado. Trata-se, portanto, de colocar o poeta no meio da história da poesia; não para o levar de novo até ao passado, até à *selva oscura* do Inferno de Dante, mas para o situar como meio de todos os caminhos, desde o mais recôndito passado até ao mais incerto porvir, como escreve Eliot no segundo poema de

Four Quartets: “In the middle, not in the middle of the way/ But all the way, in a dark wood” (*East Coker*, II, 90-91). E tal como na *Commedia* dantesca, trata-se de um caminho de humildade, na medida em que o poeta se vê forçado a perder-se de si mesmo no meio da história, e de conhecimento da oficina poética do passado, tornando-se o veículo através do qual a tradição se recombina: “Do not let me hear/ Of the wisdom of old men, but rather of their folly,/ Their fear of fear and frenzy, their fear of possession,/ Of belonging to another, or to others, or to God./ The only wisdom we can hope to acquire/ Is the wisdom of humility: humility is endless” (*EC*, II, 94-99). Esta sabedoria da humildade é a que resulta de um poeta que sabe recombinar e tornar presente em si a tradição literária, jamais se restringindo a si mesmo: isto é, às suas emoções, impressões ou experiências pessoais.

Four Quartets é um excelente exemplo do tipo de amadurecimento poético que resulta de um longo e moroso trabalho de aperfeiçoamento do *sentido histórico* de um poeta. Publicados conjuntamente pela primeira vez em 1943, o primeiro quarteto, *Burnt Norton*, foi publicado em 1934 e o último, *Little Gidding*, foi terminado enquanto Londres era bombardeada pelo exército Nazi. Como defende Peter Ackroyd, numa entrevista para o programa *Voices and Visions*, este conjunto de poemas aborda não só a história de uma nação e de uma cultura que se vê sob ameaça iminente, como deve ser lido como uma poética da memória: “but not the memory of one individual but the memory of a whole civilization” (*apud* Pitkethly: s/p).

Este sentido da memória mais amplo, capaz de abarcar as lembranças de toda uma civilização que se vê ameaçada “*entre deux guerres*” (*EC*, V, 175), nota-se desde logo pelos topónimos dos títulos que unem a própria história individual de T.S. Eliot, entre os E.U.A. e o Reino Unido, à história colectiva dos seus antepassados. *East Coker*, em Somerset, é o nome da vila natal de onde os Elyots (originalmente com “y”) partiram para Massachusetts, no século dezassete, e representa uma espécie de “embrião histórico”, citando a expressão de Northrop Frye (1981: 87). Inclusive, o primeiro verso deste Quarteto, “In my beginning is my end”, é uma inversão da célebre frase de Maria Stuart, última monarca a governar a Escócia independente do poder britânico: “In my end is my beginning”. Por sua vez, *Little Gidding* é o nome de outra vila inglesa, situada na região de Cambridgeshire, que albergou uma seita anglicana e contemplativa, no século XVII, e que simboliza, de maneira análoga, o retorno do poeta a um momento inicial da história moderna.

Além do forte pendor memorialista, há uma circularidade evidente e contínua na evocação destes topónimos: *Burnt Norton* é o nome da casa da sua amiga Emily Hale, onde se encontra uma “drained pool/ [...] filled with water out of sunlight” (*BN*, I, 35-36), e *Dry Salvages* refere-se a “les trois sauvages— [...] a small group of rocks, with a beacon, off the north east coast of Cape Ann, Massachusetts”, como Eliot explica em epígrafe. Estes biografemas não apontam, no entanto, para uma relação literal entre o poema e a biografia do poeta, antes entrelaçam o seu próprio lugar individual na trama histórica

dos seus antepassados e, por conseguinte, da emigração e das navegações britânicas.

Esta circularidade histórica é, aliás, uma continuação do padrão melódico e epistémico de *Four Quartets*, onde frequentemente o recurso ao paradoxo serve para acentuar o continuum temporal entre passado, presente e futuro, assim como entre tradição e indivíduo:

What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning.
The end is where we start from. (*Little Gidding*, V, 216-217)

Uma vez mais, o último verso parece reverter a frase de Maria Stuart, mas não se trata de uma reversão por antinomia. Pelo contrário, serve para acentuar uma equivalência: o fim é o começo, na mesma medida em que o começo é o fim, porque não existe uma divisão concreta entre princípio, meio e fim. Ou, retomando o fragmento heraclítico, a subida e a descida são uma e a mesma via. Se quisermos, os tempos prolongam-se uns aos outros e a própria ruptura é apenas uma forma diferente de continuar e adicionar passado ao passado: “There is no end, but addition: the trailing/ Consequence of further days and hours” (*The Dry Salvages*, II, 57-58). Estes versos são ilustrativos do género de percepção histórica do poeta que envolve “not only [...] the pastness of the past, but [...] its presence” — segundo a qual, toda a história apresenta “a simultaneous existence and composes a simultaneous order” (Eliot 1984: 38). E é precisamente neste sentido que podemos ler o *incipit* de *Burnt Norton*:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable. (*BN*, I, 1-5)

Torna-se tentador associar esta concepção de um tempo *eternamente presente* à visão agostiniana de um Deus que tudo vê *sub species aeternitatis*. Contudo, tal associação perderia a dimensão histórica em que se situa o plano temporal dos homens, já que a criação divina é *a-histórica*. O *mezzo del cammin* onde se encontra o poeta “is always a new start, and a different kind of failure” (*EC*, V, 177). E Deus, segundo a doutrina de Agostinho, não falha nem começa; existe em suma bondade, perpetuamente. Já o poeta, como se pode ler alguns versos antes, precisa de percorrer um caminho de ignorância e repetição, ou seja, uma via de aprendizagem oficial:

You say I am repeating
Something I have said before. I shall say it again.

Shall I say it again? In order to arrive there,
To arrive where you are, to get from where you are not,
You must go by a way wherein there is no ecstasy.
[...]
You must go through the way in which you are not.
And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not. (*East Coker*, III, 135 - 149)

Assim concebido, *Four Quartets* parece sintetizar em muitos pontos a arte poética que Eliot foi esboçando ao longo da sua vida em numerosos ensaios e cartas. Apesar de não ser claro a que se refere em concreto a noção de quarteto na estrutura deste conjunto — basta lembrar, por exemplo, que os poemas se dividem em cinco (e não em quatro) partes —, a noção mais ampla de polifonia torna-se relevante no conjunto destes poemas, dada a multiplicidade de ritmos, vozes e movimentos que o compõem. Recordando o já citado ensaio de Helen Gardner:

The supreme merit of his new verse, however, is the liberty it has given him to include every variety of diction, and to use the poetic as boldly as the prosaic, without any constraint. It has enabled him also to express his own *vision of life* in a form in which that vision can be perfectly embodied: the Quartet form, which depends on the kind of *rhythmic variation* which the new verse has made possible. (Gardner 1969: 35, *itálicos meus*).

Recorde-se, por exemplo, o recurso à repetição de versos, como ritornelos, e de pequenas variações sobre temas principais, palavras (como “beginning”, “end”, “past”, “present”, “here”, entre outras) que vão ecoando ao longo dos poemas; revelando não só um domínio primoroso de esquemas prosódicos distintos, como uma intenção clara de tentar exprimir uma impressão de circularidade temporal e, por conseguinte, de *continuum*.

Esta conjugação de ritmos, vozes e tempos diferentes só é possível, portanto, num poeta que foi capaz de amadurecer o seu sentido histórico, conseguindo compor um poema no qual as épocas que o antecedem confluem num único momento. E, neste sentido, talvez não seja exagerado inferir, como propõe James Longenbach, que há uma espécie de *historicismo existencial* que está na base da obra poética e ensaística de T.S. Eliot. Segundo o poeta e crítico norte-americano, em Eliot e Pound, tanto não existe nenhuma forma de anti-historicismo, como muitos críticos tendem a defender, como a história é encarada enquanto parte integrante e indissociável do presente: “to live, for the existential historian, is to live historically” (Longenbach 1987: 10). Assim entendido, o modernismo eliotiano não só não representa qualquer ruptura com a tradição, como depende eminentemente da sua presentificação. Como explica Charles Altieri (2006:

58), o conceito de impessoalidade não implica o repúdio dos sentimentos, num sentido mais lato, mas dos sentimentos expressos na primeira pessoa com vista a criar uma distância espaço-temporal entre o *homem que sofre e a mente que cria* — parafraseando a expressão do próprio Eliot. O sentido histórico do poeta permite também uma expansão da própria ideia de tempo:

A people without history
Is not redeemed from time, for history is a pattern
Of timeless moments. (LG, V)

Em *Four Quartets* aparenta existir, então, uma distinção clara entre a noção cronológica de presente e um sentido mais amplo e existencial. A presentificação da história na mente do poeta sugere uma expansão da sua experiência vivencial. Em certa medida, Eliot parece ecoar uma distinção muito importante no *Tractatus* de Wittgenstein entre “duração temporal infinita” e “intemporalidade” ou ausência de tempo (i.e. equivalente a *timelessness*): “Se se compreende a eternidade não como a duração temporal infinita mas como intemporalidade, então vive eternamente quem vive no presente” (Wittgenstein 2015: 139-140). A distinção fundamental passa pela ausência do conceito de duração — ainda presente no primeiro termo, mas ausente do segundo. Este presente *intemporal* de Wittgenstein corresponde à ideia de “timeless moment” de Eliot: um momento sem princípio nem fim ou, então, em que princípio e fim são equivalentes. Já não se trata, note-se uma vez mais, de uma concepção transcendental de eternidade, mas de um *continuum* temporal materialista, de uma confluência de tempos nos diversos instantes (únicos) da percepção.

Retomando o conceito de “historismo existencial”, que Longenbach toma de empréstimo do ensaio “Marxism and Historicism” (1979) de Frederic Jameson, convém recordar que ele se configura não só em oposição ao anti-historicismo nietzschiano, mas também ao “antiquarianismo” e, sobretudo, à visão teleológica da história patente na filosofia idealista de Hegel e, claro, no materialismo dialéctico de Marx. Não se trata, por conseguinte, de uma postura conservadora face à história, e muito menos teleológica, mas de uma forma de encarar o passado com uma *urgência vital* para o nosso presente. E o movimento entre presente e passado não afecta apenas o presente, é também retrospectivo:

Nor does the past itself remain unmodified by this experience. Rather, the historicist act revives the dead and reenacts the essential mystery of the cultural past which, like Tiresias drinking the blood, is momentarily returned to life and warmth and allowed once more to speak its mortal speech and to deliver its long-forgotten message in surroundings unfamiliar to it. [...] For existential historicism, as we have suggested, the experience of history is a contact between an individual subject in the present and a cultural object in the past. (Jameson 1979: 51-53)

São notáveis as semelhanças entre a definição de historicismo existencial apresentada por Jameson e a noção de sentido histórico para Eliot: tanto num caso como no outro, trata-se de uma experiência da história que une um indivíduo no presente, seja o historiador ou o poeta, com um objecto cultural do passado. Para o historiador existencial do Império Romano, Adriano ou Marco Aurélio são presenças vivas. No caso do poeta, Dante e Arnaut Daniel estão tão ou mais vivos do que qualquer um dos seus contemporâneos, influem directamente na sua escrita. Em *Four Quartets*, esta presentificação do passado retoma-se, adensa-se e complexifica-se: “At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshness;/ [...] And do not call it fixity,/ Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,/ Neither ascent not decline/ [...] concentration/ Without elimination, both a new world/ And the old made explicit” (BN, II, 16-30).

Apesar do seu impacto, o volume da poesia reunida de Eliot é relativamente curto e a sua publicação teve longos períodos de interregno. Entre *Ash-Wednesday* (1930) e a publicação de *Burnt Norton* (1936), por exemplo, passam-se seis anos e o segundo quarteto, *East Coker*, só vem a público em 1940, mantendo um ritmo muito mais regular de publicação de textos dramáticos e de crítica, em simultâneo com a sua actividade de editor na célebre Faber & Faber. Assim, *Four Quartets* pode ser interpretada como uma espécie de obra tardia, quase inesperada, como o próprio confessou ao poeta John Lehmann:

I thought pure, unapplied poetry was in the past for me, until a curious thing happened. There were lines and fragments that were discarded in the course of the production of *Murder in the Cathedral*. [...] Even *Burnt Norton* might have remained by itself if it hadn't been for the war [...]. The war destroyed that interest for a time: you remember how the conditions of our lives changed, how much we were thrown in on ourselves in the early days? *East Coker* was the result — and it was only in writing *East Coker* that I began to see the Quartets as a set of four. (Eliot 2015: 883)

Tal como já havia acontecido com *The Waste Land*, no qual a vivência da I Guerra Mundial é pressentida desde o célebre primeiro verso, “April is the cruellest month”; a poesia “não-aplicada” de *Four Quartets* é também vítima das contingências da II Guerra. Assim, a desordem e o terror criados pela experiência da guerra parecem ter conduzido fatalmente o poeta à escrita. Mas o que importa notar é que, se em *The Waste Land* a estrutura do poema procura reflectir o caos do presente, em *Four Quartets* uma das palavras que lemos mais recorrentemente é *pattern*: um dos sentidos, aliás, do logos heraclitano é “padrão”, assim como “ordem” e “princípio”. O regresso da guerra implica necessariamente uma impressão de repetição e perda de novidade. Mas é possível que a ideia de padrão aqui remeta ainda para “forma” e, neste caso, a substituição do caos pela ordem formal revela necessariamente uma intenção, mais ou menos clara, de substituir

a desordem do mundo actual pela reorganização da tradição poética através de formas fixas e musicais como o quarteto. E, assim, mais do que tentar alertar para a desordem do mundo actual, Eliot parece estar interessado em demonstrar que a poesia pode permitir um outro sentido para a existência que dilata a nossa vivência do presente através da reorganização de uma tradição que continua perpetuamente viva, para lá de qualquer forma de actualidade, enquanto perpétuo fim e possível recomeço:

Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph. And any action
Is a step to the block, to the fire, down the sea's throat
Or to an illegible stone: and that is where we start. (LG, V, 11-14)

NOTAS

* Hugo Miguel Santos é doutorando do Programa de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e bolseiro da FCT (2024.06124.BD). Estudou Filosofia na Universidade do Porto e na Università degli Studi di Milano e é Mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com uma tese intitulada *Poéticas do Nome Próprio na Contemporaneidade: Algumas Hipóteses de Leitura* (2021). É membro do Centro de Estudos Comparatistas, integrando o grupo de investigação Morphe-Textualidades. Publicou dois livros de poesia: *Prelúdio e Fuga em Português Suave* (2022) e *Ballarò e Outros Motetos* (2024). Organizou, prefaciou e traduziu *Por Alguma Razão: Antologia de Poesia Argentina* (2024) e, mais recentemente, *O Filho do Carpinteiro – Poemas Escolhidos* (2025) de A.E. Housman.

¹ Cf. Gordon 1998: 23.

² Cf. Fredric Jameson.

³ Não deixa de ser relevante que um dos poetas cuja obra crítica influenciou tão fortemente a forma como ainda hoje se escreve e lê poesia se negasse amiúde a explicar os seus próprios poemas, como nos conta Stephen Spender: “Eliot could be less than helpful if one tried to ‘explicate’ him. In 1929 there was a meeting of the Oxford Poetry Club at which he was the guest of honour... An undergraduate asked him: ‘Please, sir, what do you mean by the line: ‘Lady, three white leopards sat under a juniper tree?’ Eliot looked at him and said: ‘I mean, Lady, three white leopards sat under a juniper tree.’” (Spender 1975: 129)

⁴ No ensaio “Poésie et pensée abstraite”, Paul Valéry dá conta da célebre resposta de Mallarmé ao seu amigo e pintor Edgar Degas, que se queixava de não conseguir escrever sonetos, apesar de ter muitas ideias: “Mais, Degas, ce n’est point avec les idées que l’on fait des vers... C’est avec des mots” (*apud* Valéry 1939: 1324).

- ⁵ Seguimos a numeração estabelecida por Hermann Diels em *Die Fragmente der Vorsokratiker* (1903). Tanto o Fragmento 2, como o 60 que apresentaremos em seguida, são citados por Eliot no original. Neste ensaio, servimo-nos das traduções destes fragmentos de Carlos Alberto Louro Fonseca, incluídas em *Os Filósofos Pré-Socráticos* de G.S. Kirk, J.E. Raven e M. Schofield.
- ⁶ Esta posição, no entanto, é contrariada por vários especialistas na obra de Eliot, entre os quais, Grover Smith: “I think Gordon is entirely wrong about youthful religious aspirations or ambitions in Eliot, and about early mystical dizzy spells. The hunger was there, but William James’s “sick soul” identifies its nature, surely. And Eliot’s religious sensibility, his emotional orientation, had been defined for him by church-going and family feelings — whatever snubs the Anglo-Catholic concert administered to his religious upbringing” (*apud* Kramer 2007: 200).
- ⁷ Ao longo de *Time and Western Man*, Wyndham Lewis vai atacando a filosofia dominante da sua época, por si designada como devedora do “culto do tempo” (Lewis 1993: 206), praticada pelos autores modernistas seus contemporâneos, desde James Joyce, Gertrude Stein até Ezra Pound, e fortemente influenciada pela filosofia de Henri Bergson.
- ⁸ Convém recordar que o amadurecimento a que Eliot se refere é transversal “ao homem como um todo” e não só à sua prática poética: “[...] maturing as a poet means maturing as the whole man, experiencing new emotions appropriate to one’s age, and with the same intensity as the emotions of youth” (Eliot 1984: 250).
- ⁹ A este propósito, recorde-se ainda os versos presentes em “The Dry Salvages”: “I have said before/ That the past experience revived in the meaning/ Is not the experience of one life only/ But of many generations” (*DS*, V, II, 48-51).

Bibliografia

- Altieri, Charles (2006), *The Art of Twentieth-Century American Poetry: Modernism and After*, Oxford, Blackwell.
- Eliot, T.S. (1984), *Selected Prose*. Edited and with Introduction by Frank Kermode, London, Faber & Faber.
- (2015), *The Poems*. The Annotated Text, Volume 1: Collected and Uncollected Poems, Ed. Christopher Ricks and Jim McCue, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Ellman, Maud (1988), *Poetics of Impersonality*, Sussex, The Harvester Press.
- Frye, Northrop (1981), *T.S. Eliot — An Introduction*, Chicago, UP.
- Gardner, Helen (1969), *The Art of T.S. Eliot*, London, Faber & Faber.
- Gordon, Lyndall (1998), *T.S. Eliot: An Imperfect Life*, New York, Norton.

- Jameson, Frederic (1979), “Marxism and Historicism”, *New Literary History*, Vol. 11, No. 1, Anniversary Issue: II (Autumn), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 41-73.
- Kirk, S./ J.E. Raven/ M/ Schofield (2010), *Os Filósofos Pré-Socráticos*, tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca, 7ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Kermode, Frank (1988), “Feast of St. Thomas”, *London Review of Books*, Vol. 10, No. 17, 29 September 1988, in <<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v10/n17/frank-kermode/feast-of-st-thomas>> (consultado em 2 de Junho de 2025).
- Kramer, Paul Kenneth (2007), *Redeeming Time – T.S. Eliot’s Four Quartets*, Lanham, Cowley Publications.
- Lewis, Wyndham (1993), *Time and Western Man*, Edited by Paul Edwards, Santa Rosa, Black Sparrow Press.
- Longenbach, James (1987), *Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of the Past*, New Jersey, Princeton University Press.
- Pitkethly, Lawrence (1988), “T.S. Eliot”, *Voices and Visions*, Episode 4, Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GJk_Okh5TaM>
- Sponder, Stephen (1975), *Eliot*. Glasgow, Fontana.
- Valéry, Paul (1939), “Poésie et pensée abstraite”, in *Oeuvres I*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.
- Wittgenstein, Ludwig (2015), *Tratado Lógico Filosófico/Investigações Filosóficas*. Tradução e Prefácio de M.S. Lourenço. 6ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.