

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

EDSON MANZAN CORSI

MODALIDADES DO ESTRANHO NA POESIA DE WILLIAM BUTLER YEATS

GOIÂNIA

2010

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

- 1. Identificação do material bibliográfico:**      **Dissertação**      **Tese**  
**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

Autor (a):	Edson Manzan Corsi		
E-mail:	edsonmanzan@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	Brasil	UF:	
		CNPJ:	
Título:	Modalidades do estranho na poesia de William Butler Yeats		
Palavras-chave:	<i>Das Unheimliche</i> , Sigmund Freud, modalidades do estranho, poesia irlandesa, William Butler Yeats		
Título em outra língua:	Modalities of the uncanny in the poetry of William Butler Yeats		
Palavras-chave em outra língua:	<i>Das Unheimliche</i> , Sigmund Freud, modalities of the uncanny, Irish poetry, William Butler Yeats		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	10/12/2010		
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Linguística		
Orientador (a):	Heleno Godói de Sousa		
E-mail:	hgodoy@brturbo.com.br		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

\*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

**3. Informações de acesso ao documento:**

Liberação para disponibilização?<sup>1</sup>                                      total              parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: \_\_\_\_\_

Outras restrições: \_\_\_\_\_

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do (a) autor (a)

Data: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

<sup>1</sup> Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

EDSON MANZAN CORSI

MODALIDADES DO ESTRANHO NA POESIA DE WILLIAM BUTLER YEATS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa

GOIÂNIA

2010

C826m Corsi, Edson Manzan.  
Modalidades do estranho na poesia de William Butler  
Yeats / Edson Manzan Corsi. – 2010.  
124 f.

Bibliografia: p. 121-124  
Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Goiás,  
Faculdade de Letras, 2010.  
“Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa”.

1. Literatura irlandesa – poesia. 2. “O estranho” (*Das  
Unheimliche*) – Sigmund Freud – influência literária. 3.  
Estranho – modalidade - William Butler Yeats – poesia –  
estudo. 4. Yeats, William Butler – poesia – crítica literária.  
5. Literatura – psicanálise. I. Sousa, Heleno Godói de . II.  
Universidade Federal de Goiás. III. Título.

CDU: 821.152.1.-1.09(043.3)  
82:159.964.2

MODALIDADES O ESTRANHO NA POESIA DE WILLIAM BUTLER YEATS

EDSON MANZAN CORSI

Dissertação apresentada para o exame de defesa em \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2010, pela banca  
examinadora constituída pelos professores:

---

Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa  
(Orientador)

---

Prof. Dr. Marco Antonio Coutinho Jorge  
(Membro)

---

Profa. Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa  
(Membro)

---

Profa. Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cânovas  
(Suplente)

Dedico este trabalho  
à minha mãe, Semíramis Manzan Corsi,  
e meu irmão, Cícero Manzan Corsi

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, pelo apoio oferecido e pelo estímulo constante.

Ao meu orientador, professor Heleno Godoy, por sua disponibilidade.

Às professoras Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa e Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cânovas, pelas valiosas sugestões e observações durante o exame de qualificação desta dissertação.

Strange, but the man who made the song was blind;  
Yet, now I have considered it, I find  
That nothing strange;

“The Tower”, I, 49-51  
*The Tower*, 1928

... and perhaps overthrow strange images full of a more powerful life ...

*The Celtic Twilight*, 1893/1902  
Linha 1761

William Butler Yeats



## RESUMO

Esta dissertação tem, como objeto de estudo, três modalidades do estranho na poesia do escritor irlandês William Butler Yeats. São elas: a incidência do Duplo, o contato com os Mortos, o modo de operação deles, tanto no âmbito metafísico quanto no mundo dos Vivos, e o modo de pensar Animista que abarca a onipotência de pensamento. Acreditamos que isso é possível de ser teoricamente pensado e estudado a partir das ideias apresentadas por Sigmund Freud, em seu ensaio “O estranho” (“*Das Unheimliche*”), publicado em 1919. Para auxiliar nossa discussão do problema, utilizamos algumas considerações do psicanalista francês Jacques Lacan. Por exemplo, o que ele expõe em seu seminário dedicado à angústia e no seu ensaio sobre o “estádio do espelho”. Muitas ideias e conceitos importantes de críticos literários como T. S. Eliot, W. H. Auden, Tzvetan Todorov, Emil Staiger, Joseph Warren Beach, Ezra Pound, entre outros, foram também utilizados como base para o desenvolvimento de nossa discussão sobre o tema do estranho, nas fronteiras entre a literatura e a psicanálise. O pensamento de Friedrich Nietzsche também ajudou-nos a entender o conceito que Yeats desenvolveu e usou de “alegria trágica” e a relação do poeta com o pensamento trágico, discutido pelo filósofo alemão e que influenciou a obra do escritor irlandês. Isso possibilitou, na poesia que Yeats escreveu, aparecer um aspecto de absurdidade, de ambição por assimilar-se ao coro da tragédia visível, por exemplo, no capítulo sobre o duplo e que podemos encontrar em seus mais importantes poemas.

**Palavras-Chave:** *Das Unheimliche*, Sigmund Freud, modalidades do estranho, poesia irlandesa, William Butler Yeats

## ABSTRACT

This thesis has as its object of study three modalities of the *uncanny* as they appear in the poetry of Irish writer William Butler Yeats. They are: the incidence of the Double, the contact with the Deads, their way of operation in the metaphysical sphere as well as in the world of the Living, and the Animist way of thinking which embraces the omnipotence of thought. We believe that this is possible to be theoretically thought and analyzed through the ideas presented by Sigmund Freud in his essay titled “The uncanny” (“*Das Unheimliche*”), edited in 1919. In order to help our discussion of the problem, we used some considerations from French psychoanalyst Jacques Lacan. For example, what he exposes in his seminar dedicated to the anxiety and in his essay on the “mirror stage”. Many important ideas and concepts from literary critics such as T. S. Eliot, W. H. Auden, Tzvetan Todorov, Emil Staiger, Joseph Warren Beach, Ezra Pound, among others, were also used as basis for the development of our discussion on the theme of the strangeness (*uncanny*) in the frontiers between literature and psychoanalysis. The thought of Friedrich Nietzsche also helped us to understand the concept that Yeats developed and used of “tragic joy” and the relationship of the poet with the tragic thinking, discussed by the German philosopher and which influenced the work of the Irish writer. This influence made possible, in the poetry Yeats wrote, appear an aspect of absurdity, of ambition for being assimilated in the chorus of the tragedy visible, for instance, in the chapter about the Double and that we can find in his most important poems.

**Key-Words:** *Das Unheimliche*, Sigmund Freud, modalities of the uncanny, Irish poetry, William Butler Yeats

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
CAPÍTULO 1: AS MÁSCARAS .....	27
CAPÍTULO 2: O CONTATO COM OS MORTOS .....	60
CAPÍTULO 3: O COSMOS E O MÍSTICO .....	79
CAPÍTULO 4: O ALCANCE DO POETA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE SEU LUGAR NA TRADIÇÃO.....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	115
REFERÊNCIAS.....	121

## INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende realizar um estudo da poesia do irlandês William Butler Yeats, considerado pela crítica especializada o maior poeta em língua inglesa do século XX. Em língua portuguesa, esse escritor tem recebido uma divulgação não correspondente à extensão e à qualidade de sua obra, com traduções parciais de sua poesia e de sua ensaística, além de um aparato crítico pequeno, se comparado ao que já se produziu sobre ele em outros idiomas, como o inglês e o francês. Portanto, acredita-se que realizar um estudo sobre Yeats em português, e no Brasil, pode contribuir, mesmo que em mínimas proporções, para a tentativa de preencher essa lacuna acerca da análise de sua obra e, no que for possível, com sucintas propostas de tradução de sua poesia no decorrer da discussão sobre os textos aqui enfocados. Essa discussão, como melhor se explanará adiante, será calcada no conceito que Sigmund Freud apresenta do *unheimlich*, ou seja, do estranho familiar que pode nos atingir ou ser causado tanto mediante experiências do cotidiano quanto pelo contato com obras de arte, dentre as quais se encontram as realizações literárias.

Assim, nesta Introdução, em primeiro lugar, buscaremos fazer uma breve apresentação sobre o trabalho poético de Yeats, especificamente sua importância e, na segunda parte, discutir alguns aspectos do estudo da literatura pela psicanálise para, em nosso terceiro momento, descrever como será nossa discussão sobre a poesia de Yeats, a partir do que elencamos como três modalidades do estranho: a recorrência ao duplo, o modo de comparecimento dos mortos no mundo dos vivos e, estendendo esse tema, o animismo como pensamento cosmológico.

São nossas todas as traduções nesta dissertação, quando não diferentemente indicado.

## I

O crítico Joseph Warren Beach (1950, p. 217), ao tecer uma consideração sobre a qualidade técnica do escritor em estudo, diz que, quando é alardeado, pelo julgamento crítico comum, o lugar de Yeats enquanto o melhor dos poetas de língua inglesa em seu tempo, torna-se interessante nos lembrarmos do alto padrão técnico que prevalecia entre esses poetas. Ressalta-se, também, a variedade da sofisticação representada, o desejo, exposto por tantos escritores de vultosa competência, de marcar o sólido plano cultural do período.

A formação inicial de Yeats consistiu em intenso contato com a escola pré-Rafaelita. Algumas influências formadoras de sua poesia, por muitos anos, foram Walter Pater, Villiers de L'isle Adam, Stéphane Mallarmé, William Blake e Percy Bysshe Shelley – nos aspectos mais visionários e na recorrência ao uso de símbolos. Sobre “The Wanderings of Oisín and Other Poems” (“As Peregrinações de Oisín e Outros Poemas”), de 1888, Morris (*apud* Beach) disse: “você escreve meu tipo de poesia”. Já em 1886, o jovem escritor tomou, intensamente, o partido da “Irlanda Céltica”. Em 1893, seu opúsculo de narrativas – *The Celtic Twilight* (*O Crepúsculo Céltico*) – ofereceu um traçado do terreno sombrio e encantado das fadas e incitou uma nova consciência irlandesa para auto-inspeção histórico-religiosa e, assim, auto-sustentação cultural (BEACH, 1950, p. 217-218).

Ao longo desse período, Yeats foi um pesquisador devotado da magia, da teosofia e membro de uma sociedade dos “Cabalistas Cristãos” (“Christian Cabalists”). Tornou-se muito eclético em seu ocultismo, que envolveu as tradições sobre as fadas, as *banshees* (fadas que anunciam a morte, na tradição irlandesa), os fantasmas, a astrologia, a escrita automática, a segunda-visão e os sonhos proféticos. Grande parte de sua poesia da maturidade foi entrelaçada em torno de uma elaborada tentativa de estabelecer um sistema transcendente com o desígnio, por exemplo, de determinar vinte e oito fases da personalidade humana, calcando-

se na “Grande Roda” – advinda, obviamente, no plano natural, de tratados esotéricos, mas revelada diretamente, se proveniente do plano sobrenatural, pela voz de espíritos desencarnados (BEACH, 1950, p. 218). Em suma, Yeats, ao não ter adotado uma disciplina da teologia nem da ciência, e determinado a resistir às “simplificações mecanicistas” da teorização de Darwin e de muitos pensadores ingleses, entregou-se, ao longo de sua vida, às seduções da superstição em quase todas as formas imagináveis. Alguns críticos defendem que Yeats deve ser louvado como poeta por ter apresentado a inteligência de articular um mito que serviu às necessidades de sua mente criadora. Contudo, aqui podemos esbarrar no pensamento de que os mitos são fenômenos culturais com uma base mais extensa que a invenção deliberada de um escritor e que extraíram sua força de uma séria participação da “tribo” (BEACH, 1950, p. 218). Em todo caso, Beach (1950) afirma que Yeats empregou suas construções simbólicas, às vezes tidas como formadoras de uma sorte de mito, no início e no final de sua carreira literária, como abarcadoras de suas emoções.

Nos textos da juventude, as pesquisas rosacruceanas e das lendas irlandesas serviram à aspiração nostálgica por estados mais satisfatórios dos que os fornecidos pela relação com o mundo objetivo. Essa tendência escapista é bem delineável, conforme veremos no primeiro capítulo, em poemas como “The Lake Isle of Innisfree” (“A Ilha Lacustre de Innisfree”), “The Song of the Happy Shepherd” (“A Canção do Pastor Feliz”) e “The Stolen Child” (“A Criança Roubada”).

Na fase da maturidade, a aspiração de Yeats, sua busca espiritual mística e poética, adota outra temática e passa a utilizar outra terminologia. Continua discernível a fuga do mundo objetivo. Todavia, não se trata mais de representar a simples imersão num domínio de sonhos ao qual se almeja estar assimilado convenientemente, mas de se unir ao “artifício da eternidade” (YEATS, 1997, p. 197-198), ou seja, de modo geral, ao mundo das ideias puras. É lá, com sábios se sustentando no fogo sagrado, como é colocado no poema “Sailing to

Byzantium” (“Velejando para Bizâncio”), discutido em nosso segundo capítulo, que a alma do homem idoso poderia bater palmas e cantar para cada farrapo de suas vestes mortais (YEATS, 1997, p. 197-198). Destarte, Yeats mergulha no mundo intelectual dos pensadores platônicos. O que é mais perceptível em sua textualidade é o franco reconhecimento, enquanto poeta, de que a ideia pura é tão abstrata a ponto de nos extraviar da poesia, ao mesmo tempo em que pode nos elevar sobre todas as indignidades da experiência mortal: esse dilema é intensamente explorado em “A Dialogue of the Self and Soul” (“Um Diálogo entre o Eu e a Alma”) e inteligentemente condensado em “Vacillation” (“Vacilação”), conforme a seguinte passagem:

*A alma.* Tente encontrar a realidade, abandone as aparências.  
*O coração.* O quê? Ser um cantor nato e carecer de um tema?  
*A Alma.* O carvão de Isaías, que mais pode um homem desejar?  
*O coração.* Manter-se mudo na simplicidade do fogo!  
*A alma.* Observe aquele fogo, a salvação adentra.  
*O coração.* Qual tema teve Homero a não ser o pecado original?<sup>2</sup> (YEATS, 1997, p. 256)

É essa dialética entre ideia e fato, como exporemos mais detalhadamente em nosso primeiro capítulo, que concede força aos poemas da maturidade. Tal composição de contrapontos se insinua com tensões vibrantes operando constantemente, intensamente, entre cada polaridade. Dá substância e padrão aos poemas, enquanto criações imaginativas, garante que o efeito estético seja forjado na forte contenda do espírito com a circunstância (BEACH, 1950, p. 219-220) – e faz com que o relacionamento de Yeats com o platonismo chegue a ser, segundo adiante também mencionaremos, até mesmo, ambivalente.

---

<sup>2</sup> *The Soul.* Seek out reality, leave things that seem./ *The Heart.* What, be a singer born and lack a theme?/ *The Soul.* Isaiah's coal, what more can man desire?/ *The Heart.* Struck dumb in the simplicity of fire!/ *The Soul.* Look on that fire, salvation walks within./ *The Heart.* What theme had Homer but original sin?

Os primeiros poemas são notáveis por sua candura sonhadora e, em certos casos, pela similaridade que possuem com a cadência de baladas populares tradicionais, como é possível notar em “The Falling of the Leaves” (“A Queda das Folhas”), de 1889:

O outono está sobre as folhas que nos amam,  
E sobre os ratos nos feixes de cevada;  
Amarelas as folhas da sorveira que nos encobre,  
E amarelas as folhas úmidas dos morangos selvagens.

A hora do desvanecimento do amor nos envolveu,  
E cansadas, gastas, estão agora nossas almas tristes;  
Separemo-nos, antes que a época da paixão nos esqueça,  
Com um beijo e uma lágrima em vossa frente inclinada<sup>3</sup> (YEATS, 1997, p. 12-13).

As estrofes seguem o modelo das baladas folclóricas, ao se encontrarem dispostas em quadras. Há, no original em inglês, um esquema simples de rimas (abab), que ajuda a tornar a melodia mais evidente. Além disso, a temática do texto se refere a algo recorrente em baladas: o amor e seus problemas, como o seu desvanecimento, mencionado nesse caso que mostramos.

Na poesia de sua última fase, Yeats passou a cultivar cadências diferentes e dramaticamente equilibradas. O vocabulário foi ampliado com termos cada vez mais eruditos e suas metáforas passaram a ser elaboradas a partir de um campo ampliado de referências, enquanto o edifício imaginativo se tornou mais firme. O tom metafísico foi retomado, e o efeito final, ainda, passou a remeter à formação de uma simbologia muito própria, inesgotavelmente rica, conforme mostra a terceira estrofe de “Sailing to Byzantium” (“Velejando para Bizâncio”), que será mais discutido em nosso segundo capítulo:

---

<sup>3</sup> Autumn is over the long leaves that love us,/ And over the mice in the barley sheaves;/ Yellow the leaves of the rowan above us,/ And yellow the wet wild-strawberry leaves.//The hour of the waning of love has beset us,/ And weary and worn are our sad souls now;/ Let us part, ere the season of passion forget us,/ With a kiss and a tear on thy drooping brow.



Oh sábios se sustentando no fogo sagrado de Deus  
 Como no mosaico dourado de um muro,  
 Venham do fogo sagrado, girem numa espiral,  
 E sejam os mestres cantores de minha alma.  
 Consumam meu coração; doente de desejo  
 E atado a um animal agonizante  
 Ele não sabe o que ele é; e me unam  
 Ao artifício da eternidade<sup>4</sup> (YEATS, 1997, p. 197).

Nesses versos, as imagens (a espiral, o fogo sagrado) estão dispostas de forma a funcionarem como símbolos referentes ao sistema místico-filosófico do poeta, a ser explanado adiante, e que ele dispõe de forma idiossincrática, sem situar o leitor ou mesmo ajudá-lo com explicações sobre os significados possíveis de seu poema. Mesmo assim, o fato de partir de um sistema preciso, formado mediante várias referências culturais, tanto da tradição ocidental quanto oriental, tornou o poeta seguro dos significados que almejou representar. Ademais, encontra-se no texto um tom dramático, segundo o conceito proposto por Emil Staiger (1997, p. 119-159), já que ele é solene e grave, estando apto a colocar o leitor numa tensão, ou seja, ante uma preocupação com seu desfecho. Ao tangenciar o tom dramático, o poema traz o *pathos* (“doente de desejo”) da preocupação com o envelhecimento, atrelado à constatação amarga de que uma pessoa velha (“animal agonizante”) é algo sem valor e exposta a vários sofrimentos. No entanto, devemos perceber que o dramático dá-se no palco, de modo a nos fazer atentar para o texto poético como uma espécie de monólogo que pode ser recitado, representado. Em tudo isso, Yeats foi um líder na escola de escrita que inclui nomes como os de T. S. Eliot, W. H. Auden e Dylan Thomas, por exemplo.

Como vimos, o poeta, ao evoluir, pôde apresentar determinada voz enriquecida pela referência a uma considerável quantia de conhecimento assimilado. Essa evolução, na fase madura, também atinge o problema acerca da definição de si mesmo, com a busca de seu duplo ideal ou antieu (“anti-self”) sobre a qual debateremos, em nosso primeiro capítulo.

---

<sup>4</sup> O sages standing in God's holy fire/ As in the gold mosaic of a wall,/ Come from the holy fire, perne in a gyre,/ And be the singing-masters of my soul./ Consume my heart away; sick with desire /And fastened to a dying animal/ It knows not what it is; and gather me/ Into the artifice of eternity.

Trata-se de problema que o ocupa em muitos de seus poemas mais intrigantes: “Ego Dominus Tuus” (“Eu Te Domino”), “The Phases of the Moon” (“As Fases da Lua”), “The Tower” (“A Torre”) e “A Dialogue of the Self and Soul” (“Um Diálogo do Eu e da Alma”), para mencionar alguns.

Outros assuntos que ocupam as meditações yeatsianas são problemas políticos e sociais da Irlanda de seu tempo e o problema de reconciliar a atividade política, ou a demanda por tal atividade, com as demandas do espírito. Pode-se, também, destacar o aspecto de postura social idiossincrática em muitos poemas nos quais é apresentado o ideal da personalidade aristocrática. Na relação entre o poeta e a burguesia, a última tem a prerrogativa da segurança, da estabilidade no âmbito sócio-econômico, e o que resta ao poeta, enquanto pária social, seria fazer o máximo a partir de sua capacidade de trabalhar com a linguagem. Mas, enfim, é a elevação espiritual e não a material que Yeats mais valoriza. Segundo Beach (1950, p. 221), se ele não a encontra no comerciante ou no político, ele a celebra e entrevê no andarilho, no pescador, no bêbado e no santo, e faz essa celebração sem vulgaridade ou com um pouco da mesma, conforme é assimilável ao orgulho consciente de si próprio. Além disso, como se encontra no poema “The Realists” (“Os Realistas”), o escritor recorre a um mundo imaginativo que foi solapado pelo materialismo, pelo desencantamento, levando consigo uma esperança:

Espero que vocês possam entender!  
 Que podem livros de homens a se casar  
 Numa terra guardada por dragões,  
 Pinturas do golfinho desenhado  
 Ninfas do mar em suas carroças peroladas  
 Fazer, a não ser acordar uma esperança de viver  
 Que se foi  
 Com os dragões?<sup>4</sup> (YEATS, 1997, p. 119)

Trata-se de uma esperança de viver num mundo enriquecido, ilustrado e apresentado menos friamente pelo encantamento. É apresentada uma perspectiva de que a descrição da

realidade exclusivamente material, objetiva e científica do mundo, como ambicionavam os realistas, levaria apenas a um niilismo tedioso e estéril, no que concerne aos planos da imaginação artística e da vivência do homem ao se sentir rodeado por nada além de um mundo frio, mecânico e concreto.

## II

Sigmund Freud (1996/1913), em texto intitulado “O Interesse Científico da Psicanálise”, discute algumas questões sobre o estudo da arte. Diz-nos que a psicanálise pode explicar aspectos relacionados aos artistas e suas produções, apesar de que problemas como o talento dos mesmos, por exemplo, escapam-lhe totalmente. Em todo caso, podemos observar que na elaboração de uma obra há determinada atividade passível de apaziguar desejos não satisfeitos, tanto do próprio artista quanto de seus espectadores, pois as “forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que impulsionam outras pessoas à neurose e incentivaram a sociedade a construir suas instituições” (FREUD, 1996/1913, p. 188-189). A obra possibilitaria uma espécie de libertação mediante a comunicação. Aquele que a produz passaria à possibilidade de ver esse trabalho contemplado por pessoas que padecem do sofrimento de desejos análogos aos seus, ao representar fantasias plenas de desejo como realizadas. Contudo, a transformação delas em obra artística se deve à determinada elaboração atenuante daquilo que, diretamente representado, figuraria como simplesmente ofensivo, desprazeroso para o público em geral. Para que isso não ocorra, faz-se necessário um ocultamento das origens pessoais do conteúdo e um trabalho formal capaz de atrair as pessoas e, assim, proporcionar certa gratificação prazerosa. Ademais, a psicanálise ressalta que coexiste, com a parcela manifesta do prazer artístico, na criação ou na contemplação da arte,

outra latente (mesmo que mais forte) advinda das fontes recônditas da libertação pulsional<sup>5</sup>. Portanto, ligar experiências infantis inconscientes do artista e, conseqüentemente, sua história de vida com suas obras, que expressariam formas de reação a tais experiências, constituiria um dentre os assuntos mais atraentes da pesquisa psicanalítica. No texto freudiano, quanto aos demais aspectos à volta desse tema, encontra-se que

a maioria dos problemas de criação e apreciação artística esperam novos estudos, que lançarão a luz do conhecimento analítico sobre eles, designando-lhes um lugar na complexa estrutura apresentada pela compensação dos desejos humanos. A arte é uma realidade convencionalmente aceita, na qual, graças à ilusão artística, os símbolos e os substitutos são capazes de provocar emoções reais. Assim, a arte constitui um meio caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação – uma região em que, por assim dizer, os esforços de onipotência do homem primitivo ainda se acham em pleno vigor. (FREUD, 1996/1913, p. 189)

Assim, observando que o labor literário se encontra entre as várias artes que podem ficar sob as lentes da psicanálise, a crítica Ruth Parkin-Gounelas (2001, p. x-xi) afirma que tal conjunção obteve uma aceleração nas últimas décadas, constatável pela grande penetração do vocabulário psicanalítico nos estudos literários e vice-versa. Escritos psicanalíticos se tornaram objetos de exame literário e alguns estilos de escrita psicanalítica chamaram a

---

<sup>5</sup> Em entrevista concedida à revista *Cult*, Paulo César de Souza (2010, p. 58), que tem empreendido uma tradução para o português das obras de Freud diretamente do alemão, diz que prefere utilizar o vocábulo “instinto” ao invés de “pulsão”. Segundo sua perspectiva, “pulsão” seria parecido com um neologismo feio e duvidoso proveniente da tradição francesa de pensamento, dualista e cartesiana, apresentando uma tendência espiritualizante: “animais têm instintos, afirma-se, enquanto os humanos têm pulsões”. Quanto à plausibilidade de se fazer distinção entre as palavras alemãs *Instinkt* e *Trieb*, ambas adotadas por Freud, é-nos mostrado que, em alemão, *Instinkt* entrou em uso no século XVIII, na linguagem culta, enquanto a palavra tradicional, *Trieb*, manteve-se mais frequente. O termo “pulsão” é apresentado no *Vocabulário da psicanálise*, construído por dois franceses: Laplanche e Pontalis. No alemão, Paulo César ressalta que existe o neologismo *Pulsion*, cujo significado é “pulsão”. Em nosso trabalho, optamos por manter o emprego do termo “pulsão”, pois queremos destacar uma observação feita por Freud em seu relato clínico “O caso Schreber”: “consideramos o instinto como sendo o conceito sobre a fronteira entre o somático e o mental, e vemos nele o representante psíquico de forças orgânicas” (FREUD, 1996/1911, p. 81). No dicionário *Novo Aurélio Século XXI*, encontra-se a seguinte definição de “instinto”: aspecto inato do comportamento dos animais, mutável segundo a espécie, e que se caracteriza, em certas condições, por atividades elementares, automáticas, forças de origem biológica que atuam, geralmente, de modo inconsciente, mas com escopo preciso, independente de aprendizado “[...] tendência natural, aptidão inata [...] impulso espontâneo e alheio à razão; intuição...” (FERREIRA, 1999, p. 1119). Portanto, para marcar a configuração teórica que Freud apresenta ao explicar como aplica “instinto”, o conceito que envolve o somático e o psíquico, decidimos manter determinada distinção nos vocábulos, empregando “pulsão” como esse conceito, ao invés de “instinto”, que, na língua portuguesa corrente, aparece com um ou mais significados diferentes, inclusive em relação ao significado propriamente freudiano. Para maiores informações, ver *As palavras de Freud*, escrito por Paulo César de Souza (2010).

atenção para suas operações de significação, que lembram práticas literárias. A literatura não procurou se separar de outras disciplinas e, em muitas ocasiões, vem se mostrando avessa à limitação de si própria dentro de um terreno absolutamente estético, comprometendo-se a tratar, dentre outros, de assuntos históricos, sociológicos e psicanalíticos. No último caso, pode-se observar o exemplo do romance *A consciência de Zeno*, do italiano Italo Svevo. Segundo a mencionada crítica, o próprio Freud preocupou-se com a afinidade de seu trabalho teórico em relação à escrita ficcional e com o fato de que ele não teria a característica estritamente ilustradora de dados e provas experimentais do discurso que se pretende científico. De outro lado, entre algumas das primeiras considerações que levaram em conta a possibilidade de se exercer o estudo literário a partir da psicanálise, escritores e críticos se mantiveram numa espécie de distanciamento da invenção freudiana, insistindo que suas descobertas seriam mais relevantes para o avanço da ciência médica do que para o exame minucioso de criações literárias. Hoje em dia, há uma tendência a que ocorra maior interpenetração entre os dois campos, além de profícua interlocução textual (GOUNELAS, 2001, p. x). Aliás, o distanciamento entre os campos da literatura e da psicanálise parece não se sustentar, já que ambos se interpenetram em termos temáticos, com suas preocupações sobre a condição e os conflitos emocionais humanos, e formais, podendo-se constatar que muitos textos psicanalíticos adotam procedimentos literários<sup>6</sup> e que a própria psicanálise faz uso da literatura em sua edificação conceitual e exemplificações, que remetem tanto à clínica quanto à teoria. Esse último aspecto é constatável no fato de Freud ter se apoiado, por exemplo, nas tragédias sobre Édipo e Hamlet, na obra e na biografia de Dostoiévski, na *Gradiva* de Jensen, para construir, enriquecer e confirmar a prática clínica teorizada que

---

<sup>6</sup> Procedimentos que Gounelas (2001, p. x) lista como estratégia narrativa, recorrência a padrões simbólicos e subtextos reprimidos (“*repressed subtexts*”) e que se acham em textos freudianos, como é conhecido sobre os casos clínicos de Dora e do Homem dos Lobos.

inventou e que, desde então, tem possibilitado muitas inovações em toda reflexão ocupada do fenômeno humano.

Em nossa dissertação, ao realizar uma conjunção entre literatura e psicanálise, não incorreremos em tentativa de fazer psicobiografia, de falar de impulsos inconscientes do poeta estudado, de ligar sua vida e sua obra. Quando falarmos de algum aspecto biográfico, será para demonstrar as diferentes fases de sua poesia e alguns fatores que influenciaram sua tentativa de construção de um sistema de pensamento. Nosso objeto de análise não é o poeta; é a poesia que produziu. Também, não falaremos de fatores literários em textos psicanalíticos. Nosso trabalho parte de determinada conceituação psicanalítica para comentar sobre textos, como será exposto a seguir.

### III

Realizadas as breves sondagens sobre a poesia de Yeats e do estudo da literatura a partir da psicanálise, almejamos apresentar como vem a se tornar discernível a possibilidade de investigar o uso de três modalidades do conceito psicanalítico de estranho, no tocante à suscitação da estranheza, em alguns poemas do escritor irlandês.

Em seu artigo sobre o fenômeno do estranho – “*Das Unheimliche*”, de 1919 –, Freud traz, dentre outros aspectos, uma pesquisa linguística do termo alemão *unheimlich* e tem, como referência literária maior, a discussão sobre o conto “Der Sandmann” (“O homem da areia”), do prosador germânico E. T. A. Hoffmann. A psicanalista Ana Maria Portugal (2006, p. 17-18), no volume *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*, menciona que a reflexão sobre o estranho

[...] já o ocupara anteriormente em vários textos, nos quais é associada, essencialmente, aos temas do animismo, da onipotência do pensamento e do desejo, do determinismo e acaso, e até mesmo à própria experiência do inconsciente sujeita aos processos primários de

pensamento [...] O estudo do estranho não somente amplia-se para outros temas: o duplo, a repetição, a força do olhar, a loucura e o *nonsense*, mas também afirma-se como algo fundamental na teoria do inconsciente.

Na teoria psicanalítica, o conceito de estranho remete a uma pré-elaboração da reviravolta ocorrida na década de 1920, relacionada à publicação de “Além do princípio de prazer” (1996/1920), a partir da qual viriam a lume novas noções sobre a repetição e do objeto enquanto presença real, aliadas às de pulsão de morte e divisão do sujeito. Há, também nessa época, o surgimento de uma nova visada acerca da fantasia. “Até então, a fantasia ou o fantasiar (*das Phantasieren*) restringia-se ao substrato das formações do inconsciente como realizações de desejo, num reduto preservado onde pudesse imperar o princípio do prazer” (PORTUGAL, p. 18). A fantasia, a partir das devidas inovações teóricas, aparecerá, quanto ao sujeito, como o suporte do encontro com o real, encontro tantas vezes surpreendente e traumático.

O primeiro passo do artigo freudiano é promover um mapeamento semântico do vocábulo *unheimlich*, que apresenta o sentido de algo secreto, assustador, temeroso, estrangeiro e, ao mesmo tempo, familiar e conhecido. Através do *Dicionário da língua alemã*, de Daniel Sanders (*apud* FREUD, 1996/1919, p. 241), é-nos mostrado exemplo no qual esse termo se refere não ao familiar, doméstico, mas às pessoas ou coisas estranhas – estas seriam como uma fonte enterrada ou açude seco: não se pode passar ali sem a sensação de que a água pode brotar de novo. Freud também aponta a definição que encontrou no pensamento de Schelling (*apud* FREUD, 1996/1919, p. 243): “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”.

A partir do segundo momento de seu texto (sendo que as três partes do artigo são demarcadas por algarismos romanos: I, II e III), para além da análise sobre o conto de Hoffmann, “O homem da areia”, são evidenciadas muitas situações e exemplos da atmosfera de sensações estranhas. Esses são retirados da experiência cotidiana e, especialmente, da

literatura, dos contos fantásticos e de terror. Também nos são apresentadas situações similares, mas que não chegam a causar a sensação de estranheza. Ao prosseguir com a análise dos efeitos do estranho, na terceira parte, Freud (1996/1919) elenca hipóteses sobre as diferenças entre o estranho da vivência cotidiana e o trazido pela leitura de obras ficcionais, privilegiando os recursos ficcionais na causação de tal fenômeno psíquico. Mas essa perspectiva não é tão simples. O escritor criativo está apto a escolher um cenário que, mesmo se menos imaginário do que o dos contos de fadas, ainda difere da realidade por assimilar seres espirituais superiores como fantasmas dos falecidos, ocorrências que podem ser referidas ao modo animista de pensamento (como um objeto inanimado tornar-se animado) ou espíritos demoníacos. Conforme permanecem no seu cenário de realidade poética, essas figuras perdem toda a estranheza que possam ter. Diz Freud (1996/1919, p. 267) que as “almas no *Inferno* de Dante, ou as aparições sobrenaturais no *Hamlet*, *Macbeth* ou no *Júlio César*, de Shakespeare, podem ser bastante obscuras e terríveis, mas não são mais estranhas realmente do que o mundo jovial dos deuses de Homero”. Tendemos a ajustar nosso julgamento à realidade imaginária que nos é conferida pelo escritor, e vemos as almas, os espíritos e os fantasmas como se sua existência tivesse a mesma legitimidade que a nossa, na realidade material. Nesse caso, evitamos qualquer vestígio de estranho.

Segundo Freud (1996/1919, p. 267), a

situação altera-se tão logo o escritor pretenda mover-se no mundo da realidade comum. Nesse caso, ele aceita também todas as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real; e tudo o que teria um efeito estranho, na realidade, o tem na sua história.

Todavia, o escritor pode até aumentar o seu efeito, multiplicá-lo, para além do que se passaria na realidade, acionando eventos que nunca, ou raramente, se apresentam de fato. Ao agir assim, trai, de determinada maneira, a suposta superação que teríamos feito da superstição, ilude-nos ao prometer nos dar a verdade pura e, finalmente, ultrapassar, exceder tal verdade.



Por conseguinte, reagimos às suas invenções como teríamos feito frente a vivências fatuais. Ao percebermos o truque, é tarde, o autor atingiu seu escopo. Mas seu êxito não é genuíno. Mantemos certo sentimento de insatisfação, espécie de rancor por causa do engodo de tal modo obtido. Mesmo assim, o escritor possui mais um meio de evitar nossa recalcitrância e, simultaneamente, aumentar as próprias chances de êxito. Pode deixar-nos “às escuras, por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim” (FREUD, 1996/1919, p. 267). Via esse raciocínio, ao estabelecer formulação geral, Freud sustenta que a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que a vida objetiva, o contato com o mundo concreto. Almejamos defender que a poesia também obtém essa propriedade.

Sobre o texto de 1919, o editor inglês James Strachey (1996), da edição *Standard* das obras completas de Freud, diz que foi feita a opção pelo termo *uncanny* para a tradução de *unheimlich*. *Uncanny* pode ser entendido como sinônimo de *unhomely* (não doméstico ou caseiro, que não é simples, rude), mesmo que apreendamos o fato de que este vocábulo inglês não chega a ter equivalente exato em alemão. O tradutor brasileiro, Eudoro Augusto Macieira de Souza (1996), que se calcou no labor de tradução do artigo freudiano realizado pela esposa do citado editor, Alix Strachey, propõe que, no repertório de adjetivos em português, seja feita a opção por “estranho”, ainda que seja vago, um tanto impreciso, tendo seu campo de aplicação plausível na língua se tornado consideravelmente vasto. Apesar disso, “estranho” é a opção adotada por ser, talvez, o único termo capaz de condensar as conotações do âmbito semântico de “fantástico”, “misterioso”, “sinistro” com as da área marcada pelo inglês *unhomely*<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Em recente edição de alguns textos de Freud, publicados pela editora Companhia das Letras, o mencionado Paulo César de Souza (2010) opta por colocar, em português, o título “O Inquietante” – proveniente, como vimos, do alemão “Das Unheimliche” – no artigo freudiano que ora discutimos. Ele ressalta que é desnecessário

Podem ser encontrados, no português, derivados de “estranho” que possibilitam diferentes matizes, como “estranheza” (desconfiança, sensação de surpresa, singularidade, bizarrice, caráter incomum) ou “estranhar” (perceber algo diferente, surpreender-se, assombrar-se, não adaptar-se, não se conformar), podendo ainda ser destacados os adjetivos derivados: “estranhão”, “estranhado” e “estranhável” (HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 1261), além do substantivo “estranhamento”.

Levando em conta um sinônimo de “estranho”, comum no português, temos “esquisito”, que noutras línguas (no espanhol, por exemplo) refere-se ao fino, requintado, delicado, ao passo que, no Brasil, proporciona a conotação de estranho, raro, excêntrico, incomum, feio (BUENO, 1976). Assim, podemos constatar uma semântica paralela ao *heimlich* alemão. Porém, isso acontece quando o último não significa o oposto: “familiar”.

Outros termos são: “esquivo, esquivança”, que têm a raiz germânica ligada a “espanto, horror” (CUNHA, 1982; NASCENTES, 1955), e o termo “sinistro”, que é outra opção para traduzir *unheimlich*. Sinistro, do latim *sinister*, significa, primeiramente, à esquerda. Curiosamente, entre os romanos, como sintagma, tanto significa “de bom presságio, favorável, feliz”, quanto “desfavorável, funesto” (SOUZA, F. A., 1984). Temos aí outra torção no sentido da palavra (PORTUGAL, 2006, p. 20).

Existe, no estranho e seus derivados, a noção de afastamento devido a um afeto, de censura, de desconfiança, de admiração, de inquietante mistério. Contudo, ao mesmo tempo, acerca do fenômeno humano, pode-se falar de alguma tendência a aproximações inquietas, causada, paradoxalmente, por aquilo que é tido como censurável, pelo inesperado e

---

chamar a atenção do leitor para a insuficiência da tentativa de tradução de tal termo que abarca o título do que, na edição *Standard* é chamado de “artigo” e, pelo mencionado tradutor, é denominado “ensaio”. Em nossa dissertação, preferimos optar pelo termo “estranho”, ao invés de “inquietante”, pois acreditamos que é importante manter as características de “estrangeiro”, “alheio ao meio” e “sinistro” que, conforme nos parece, são mais associáveis a “estranho” do que a “inquietante”. Além disso, mantivemos o hábito de chamar o texto freudiano de “artigo”, não de “ensaio”, por sua dicção se colocar mais no âmbito de um texto de objetivos estritamente científicos, conceituais, apesar do grande número de referências literárias, e não exatamente tendo “a subjetividade como horizonte de representação, pensamento por imagens e, como consequência, oscilação constante entre reflexão e escrita ficcional”. Esses três predicados que podem inserir, por exemplo, Albert Camus na linhagem dos ensaístas franceses, como é constatável no opúsculo *Albert Camus: um elogio do ensaio*, escrito por Manuel da Costa Pinto (1998).

desconhecido – que busca o suspeitamente familiar, conforme a citada colocação de Schelling sobre o estranho enquanto o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz. “Com isso, o estranho é o indicador de um limite que desperta o sujeito de seu sonho alienado no *Heim* (na casa), marcando algo ‘fora’, com o qual ele tem de se haver” (PORTUGAL, 2006, p. 20).

Assim, nesta dissertação, almejamos determinar uma articulação entre a teoria psicanalítica e a obra poética do escritor irlandês William Butler Yeats, buscando realizar um exame o mais cuidadoso possível (dentro, é claro, de nossas possibilidades) e, apesar do uso de alguns comentadores, o mais direto dos poemas de Yeats, para discutir aspectos presentes em cada texto selecionado e que remetem ao estranho. Além disso, procuramos fazer, sempre que possível, a comparação de um texto com os demais, com o objetivo de rastrear no que um poema enriquece o estudo de outro ou de alguns outros<sup>8</sup>. Do ponto de vista do aporte teórico, como visto, partimos do artigo de Sigmund Freud intitulado “O estranho” (1996/1919). Também, recorreremos a determinadas considerações de Jacques Lacan sobre a mesma temática trabalhada por Freud nesse texto, para rastrear o conceito psicanalítico em foco e suas modalidades, que utilizamos em nosso estudo como norteadoras da análise textual. Desse modo, tornar-se-á plausível demonstrar a existência do uso de três modalidades que causam o estranho em certos poemas de Yeats: a recorrência ao duplo, a presença e atuação dos mortos ante o mundo dos vivos e a visão cosmológica que aceita aspectos como a onipotência de pensamentos e o animismo. Em nosso primeiro capítulo, “As Máscaras”, falaremos da questão do duplo. No seguinte, “O Contato com os Mortos”, do aparecimento e atuação dos mortos em relação ao mundo dos vivos. No terceiro, “O Cosmos e o Místico”, de temáticas que abarcam a anterior e a expandem ao envolver assuntos afins. Trata-se da concepção

---

<sup>8</sup> O leitor deve ter em mente o fato de, em nossa “Introdução”, não ser adequada uma profusão de exemplos já que, aqui, o intento é de apresentar o autor estudado e sustentar o estofo teórico-metodológico a ser utilizado. É a partir de nosso primeiro capítulo que os exemplos e comparações acontecerão largamente, sempre relacionados às devidas considerações de cunho conceitual.

animista do mundo como um todo, da crença na onipotência de pensamentos que se encontram como perspectivas dos homens primevos em face da realidade e de si próprios e no funcionamento mental infantil que sobrevive, mesmo que residualmente, na vida mental do homem visto como adulto e civilizado. No quarto capítulo, falaremos sobre o diálogo de Yeats com a tradição, sua influência como poeta; depois disso, exporemos nossas conclusões. Em todo esse processo, as concepções de Lacan pelas quais passaremos (predominantemente, pelas presentes em seu *Seminário, livro 10: a angústia*) abarcam importantes teorizações que contribuem para a reflexão sobre o estranho, no que diz respeito ao caráter de súbito que é atribuído a esse fenômeno psíquico e ao estágio do espelho, entre outros conceitos.

## CAPÍTULO 1: AS MÁSCARAS

Na literatura do século XIX, a questão das máscaras foi muito explorada e se manifestou mediante um processo complicado que se vinculou a uma mudança ética (e estética) no clima mental ao longo desses cem anos. A natureza da mudança pode ser consideravelmente rastreada se levarmos em conta as diferentes concepções sobre a personalidade, no âmbito literário, que prevaleceram desde o momento de Lord Byron, abarcando a incidência da concepção romântica, até o tempo de Oscar Wilde – nome essencial no que concerne às formulações sobre a arte dos chamados “estetas” –, falecido em 1900. O herói literário byroniano é constituído por um homem atormentado por paixões que ele não poderia impedir seus olhos em brasa de revelarem, e por um pecado recôndito que o consumiu devido à sua intensidade. Ele despreza convenções, sua vida se difundiu dentro dele como uma força insustentável, levando-o ao incesto, à revolução, a assassinar e a se matar (ELLMANN, 1999).

Esse herói foi domado: nas últimas décadas do século XIX, toda paixão repugnava aos estetas. Enquanto modelo, estabeleceu-se o homem de grande sensibilidade posicionado acima da paixão. Na acepção de Wilde, o artista se revolta contra a vida, não contra a sociedade. Ao invés de se jogar nas paixões, adota as sensações de modo abstrato e contemplativo. Wilde asseverou que pedir a um homem que viva a vida é uma impertinência (ELLMANN, 1999). Nessa trilha, a pose é a maneira pela qual alguém pode se afastar da paixão e da brutalidade. O herói byroniano passou a ser visto apenas como alguém que não conseguiu dominar suficientemente seus impulsos. O estudioso da literatura de língua inglesa Richard Ellmann (1999) defende que Wilde tinha plena consciência de sua dissensão quanto ao estereótipo que tomou conta de grande parte do Romantismo. A medida da grandeza de seu herói se vincula à quantidade de “matéria prima” (*raw material*) em si próprio, que ele alterou para algo bem diferente. O ideal não concerne a alguém com paixões irrefreáveis, mas

sim ao homem temperado e refinado a ponto de assumir outro eu – conscientemente fabricado, representado, *posed* (ELLMANN, 1999). Em tal concepção, conforme as paixões vêm à tona, elas são vistas como ignóbeis e desinteressantes, formando parcela de uma realidade irrelevante, desagradável, um objeto de análise para o naturalista e não para o artista (ELLMANN, 1999).

A implicação dessa postura acerca da personalidade forjada é a possibilidade de que um homem seja, na verdade, dois homens (ELLMANN, 1999). Há aquele insignificante que é dado, quem sabe, por Deus, pela sociedade ou, bem mais prosaicamente, pelo nascimento; deste, pode surgir alguém significativo, representado. Na letra de Ellmann, vemos que uma evidência dessa divisão (*split*), para além da literatura, inclusive, é a diferenciação verbal, tornada de largo uso nos mais variados âmbitos, conforme se aproximava a passagem para o século XX, ou seja, delineava-se o espectro do modernismo, entre os vocábulos “personalidade” e “caráter”. O primeiro foi definido qual produto deliberadamente extraído do último. No plano literário, à época em questão, a chamada divisão da mente em duas partes foi enfaticamente ilustrada por dois romances: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1885), de Stevenson, e *The Picture of Dorian Gray*, de Wilde, publicado em 1890. Apesar de não podermos situar Stevenson na escola de Wilde, a distinção que ele fez entre o civilizado (Dr. Jekyll) e o animalesco (Mr. Hyde) é próxima àquela entre Dorian Gray e seu retrato<sup>9</sup>. Mesmo James Joyce, tendo crescido nesse clima, diz ter se visto compelido a cultivar “o enigma de uma conduta” – ‘the enigma of a manner’ (ELLMANN, 1999).

Na França, com Arthur Rimbaud, Mallarmé e Paul Valéry, por exemplo, encontram-se indicadores de movimento análogo. Rimbaud, no manifesto poético “Carta do vidente”,

---

<sup>9</sup> Não se deve olvidar que Stevenson se encaixa na visão romântica, tratando dos perigos da ciência, das dificuldades criadas em todos os momentos nos quais o homem deseja e tenta ser um deus ou como Deus: essa temática aparece desde o *Frankenstein*, de Mary Shelley, e opera até o fim do Romantismo, com o próprio Stevenson. Wilde é de outra linha, não se preocupa diretamente com a cientificidade, pois perfaz o desenvolvimento de uma ideia anti-realista: a de que o Realismo seria impossível, dada a natureza estranha e anti-racional da existência mesma.

redigido no ano em que faleceu Charles Baudelaire (1871), expõe as ideias principais sobre suas intenções poéticas, seu projeto literário.

Neste texto capital, depois de considerar quase a totalidade da poesia francesa da época nada mais do que “prosa rimada”, Rimbaud reconhece que as formas convencionais (metros, rimas, versos, temas) acabaram virando “um jogo nas mãos de inúmeras gerações idiotas”. E pede “liberdade aos novos! De execrar os antepassados”, de se libertar de qualquer filiação, tradição ou origem. Depois de proclamar a morte do autor, acusa os Românticos e a lírica da época de possuírem “uma falsa significação do eu”. Mas antes, liquida a questão: “Car Je est un autre”. “É que Eu é um outro” (LOPES & MENDONÇA, 1996, p. 135).

Já Mallarmé e Valéry eram defensores da impessoalidade da palavra poética, eles a compreendiam como pertencente aos fenômenos do mundo, não como fato advindo da personalidade do poeta ou pertencente à última (MARTELO, 2010). Entretanto, não nos cabe aqui entrar em mais aspectos do assunto que não se encontram na poesia de William Butler Yeats. Assim, para estudá-la, neste capítulo, em primeiro lugar, faremos um panorama de seu desenvolvimento poético para demonstrar como ele teve que se ver com a questão de uma personalidade forjada, de um eu dividido, com a expectativa do aparecimento do duplo e, desse modo, com a incidência das máscaras poéticas. Tudo isso é constatável numa relação problemática com as imperfeições do mundo concreto e a conseqüente busca de um plano metafísico de perfeição e acesso ao absoluto (e, portanto, de aperfeiçoar, forjar, o próprio eu para estar apto a atingir esse plano). Deve-se levar em conta aspectos como a necessidade de falar de si mas, também, de fazer a adequada interpretação dos fatos históricos e o mergulho místico e filosófico advindo da suposta capacidade mediúnica de George (Georgie) Hyde-Lees (1892–1968), esposa do poeta. Tal conjectura o levou à possibilidade de elaboração de um sistema de pensamento metafísico, em contraste com a perspectiva materialista e científica, que veio a predominar no pensamento ocidental (esse sistema será descrito com maiores detalhes em nosso segundo capítulo). Depois, será exposto como Sigmund Freud e Jacques Lacan estabelecem considerações teóricas sobre a questão do duplo, sua relação com

a estranheza, o *unheimlich*, e como é possível encontrar a utilização dessa modalidade de ocasionar o estranho (a recorrência à máscara poética, ao “antieu”, ou seja, o aparecimento do próprio duplo) em determinados poemas de Yeats.

## I

O poeta irlandês chegou à idade adulta sob o clima cultural atinente à divisão do eu e, como vimos, ao constante advento do duplo na literatura: da fabricação de um eu, mediante o texto, diferente do eu do escritor mesmo. Conforme ilustrado, trata-se de um eu artisticamente forjado, representado, da fabricação de uma máscara (ou máscaras, se levamos em conta a profusão desse recurso em Yeats, conforme exporemos). Ainda, sem deixar nossa temática, podemos nos lembrar do reconhecimento de que o fato literário seria algo independente do eu do poeta, como em Mallarmé, um fenômeno proveniente do mundo como um todo, no qual o escritor é apenas parte. Destarte, tendo visto essas possibilidades de pensamento, buscaremos rastrear fatores que se envolvem com o aparecimento do duplo na poesia de Yeats e permitem mostrar suas características específicas. Os fatores são: a tendência escapista ante um mundo concreto de insatisfação e precariedade, a ânsia pelo conhecimento metafísico, a suposta experiência de contato com espíritos e, como consequência dessas aventuras metafísicas, místico-filosóficas, a utilização de uma dicção profética. Tal utilização será ilustrada pelo poema “The Second Coming” (“A segunda vinda”), que será analisado na última parte deste capítulo.

No tocante à incidência das máscaras, o desenvolvimento artístico-intelectual do poeta foi paralelo ao de outros escritores e não exatamente derivado deles (ELLMANN, 1999). A questão é que ele teceu sua versificação enquanto fruto de uma querela entre duas partes de seu ser: o escapista e o homem de ação. Num momento, mostrava o poeta imbuído da



problemática sócio-política irlandesa (faceta a ser intensamente notada no volume *Responsibilities*), noutra, ele era, igual ao seu personagem e também pseudônimo Michael Robartes, membro de uma ordem secreta de ocultistas ou, ainda, o estudioso coletor das histórias míticas e do folclore da Irlanda. Contudo, em sua poesia, o mais interessante não é o distanciamento, e sim a luta que, conforme foi notavelmente chegando à maturidade do labor estético, travou para conciliar esses personagens flutuantes numa voz poética bem integrada.

O crítico James Pethica (2000, p. xii) observa que o trabalho poético de Yeats passa por várias fases. Inicialmente, “os primeiros escritos, culminando nos poemas de *The Wind Among the Reeds* [*O vento entre os caniços*] (1899) e na peça *The Shadowy Waters* [*As águas sombrias*] (1906), são tipicamente rebuscados, visionários e escapistas”<sup>10</sup>. Reagindo contra o racionalismo científico, o poeta concedeu lugar de grande destaque à imaginação, afirmando constantemente que as artes seriam fundadas na vida para além deste mundo.

Yeats de fato estava consciente dos perigos de sua tendência para a abstração mística no primeiro momento, queixando-se a Katherine Tynan, cedo como em 1888, que seu trabalho tendia para “nuvem e espuma”. Muita de sua melhor poesia inicial, na verdade, apresenta o que se tornaria e se manteria como uma tensão yeatsiana característica derivativa dessa consciência: uma tensão entre o desejo pelo visionário ou não-visto e o impulso de responder à sua insubstancialidade com o terreno defeituoso, mas vital, do plano físico<sup>11</sup> (PETHICA, 2000, p. xii).

Podemos constatar a predominância do escapismo num poema como “The Lake Isle of Innisfree” (“A ilha lacustre de Innisfree”), primeiramente publicado em 1890. Esse texto expõe o anseio de Yeats por evadir-se da cinzenta Londres, em que morava então, e partir para um refúgio irlandês onde viveria numa paz natural e restauradora. O local almejado é retratado como um âmbito mágico:

---

<sup>10</sup> the early writings, culminating in the poems of *The Wind Among the Reeds* (1899) and the play *The Shadowy Waters*, are typically ornate, visionary, and escapist.

<sup>11</sup> Yeats had in fact been aware of the dangers of his tendency towards mystical abstraction from the first, fretting to Katherine Tynan as early as 1888 that his work tended to ‘cloud and foam’. Much of his best early poetry indeed turns on what would become and remain a characteristic Yeatsian tension deriving from this awareness: a tension between desire for the visionary or unseen, and the impulse to counter its insubstantiality with the flawed but vital realm of the actual.

E eu terei lá alguma paz, porque a paz desce vagarosamente,  
 Gotejando dos véus da manhã até onde o grilo canta;  
 Lá, a meia-noite é toda um lampejo, e o meio-dia um brilho purpúreo,  
 E o entardecer pleno das asas dos pintarroxos.

Eu me levantarei e partirei agora, pois sempre, noite e dia,  
 Ouço a água do lago marulhando baixinho na margem;  
 Enquanto estou de pé na estrada, ou na calçada cinza,  
 Eu a ouço no âmago do coração<sup>12</sup> (YEATS, 1997, p. 35).

Os versos envolvem um anseio que não se resolverá, já que o autor ainda se descreve sobre o pavimento cinza, e o delineamento da localidade almejada apresenta-se consideravelmente idealizado.

O poema termina, assim como começa, com uma expressão de vigoroso intento de alcançar Innisfree – “vou levantar-me e partir agora” – ainda que o poeta tenha visivelmente falhado nesse movimento, embora não exista indicação declarada de algo o impedindo de fazê-lo. O poema, assim, consegue sugerir que o leitor sabe, em algum grau, que a visão pela qual ele anseia é idealizada, e que realmente ir para Innisfree seria uma forma de evasão, e talvez não tão satisfatória na realidade quanto no devaneio<sup>13</sup> (PETHICA, 2000, p. xiii).

O volume *In the Seven Woods (Nos sete bosques)* marca o início de um trajeto que se estenderá até por volta de 1917, quando Yeats buscará extirpar de sua poesia o ornamento e a abstração. “A Coat” (“Um casaco”), trazido a lume em 1914, expõe concisamente seus novos propósitos: diz que o antigo estilo, tendo se tornado muito elaborado, como um casaco coberto com bordados, deveria ser posto na trilha da sinceridade e da simplicidade. Ademais, “o poema possui forma que deliberadamente modela a mudança desejada”<sup>14</sup> (PETHICA, 2000, p. xiii). Ele é concluído com a resolução de que maior feito reside em andar nu (YEATS, 1994). “Adam’s Curse” (“A praga de Adão”), editado em 1902, também é um texto

---

<sup>12</sup> And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow,/ Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings;/ There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,/ And evening full of the linnet's wings.// I will arise and go now, for always night and day/ I hear lake water lapping with low sounds by the shore;/ While I stand on the roadway, or on the pavements grey,/ I hear it in the deep heart's core (YEATS, 1997, p. 35).

<sup>13</sup>The poem closes, as it begins, with an expression of forceful intent to reach Innisfree – “I will arise and go now” – yet the poet has signally failed to move, even though there is no overt indication of anything preventing him from doing so. The poem thus manages to suggest the speaker knows on some level that the vision he longs for is idealized, and that to actually go to Innisfree would be a form of evasion, and perhaps not as satisfying in reality as in reverie.

<sup>14</sup> The poem’s own form deliberately models the desired change.

representativo das contradições e desafios dessa renovação estilística e estética. Esse trabalho representa uma continuação da dinâmica emocional pertencente à lírica amorosa de Yeats. Porém, o escritor traz um novo realismo diante de um mundo indiferente à sua poesia e transige de maneira a fazer com que os versos ressoem mais espontâneos e simples se comparados à sua produção anterior (PETHICA, 2000). Segue a última estrofe:

Ocorreu-me um pensamento somente para seus ouvidos:  
De que você fosse bela, e eu lutava  
Para te amar no antigo caminho do amor;  
Que tudo isso tivesse parecido feliz, e ainda houvésemos crescido  
De coração extenuado como o daquela lua oca<sup>15</sup> (YEATS, 1997, p. 79).

Se nos lembrarmos da profusão imagética e do caminho intrincado da linguagem presentes em poemas mais antigos de Yeats, vemos como “Adam’s Curse” traz uma espécie de *secura*. Não se calca em cifras simbólicas referentes a algum sistema específico e tem dicção – no sentido de escolha das palavras e o seu arranjo no interior do texto (MOISÉS, 2004) – que, comparada ao que o poeta tinha feito até então, é direta em termos técnicos e temáticos. A estrofe destacada, pela construção frasal sem ornamentos e vocabulário simples, abarca uma situação imagética que condensa, de modo lacônico, a amarga perspectiva do autor.

Assim, segundo Pethica (2000), por volta de 1907, a poética yeatsiana passa a adotar claramente um tom cada vez mais amargo e o autor inicia mudanças em sua concepção de arte. Devido a uma viagem pela Itália, com sua amiga e patrona Lady Gregory, ele imergiu na arte e na cultura da Renascença, retornando à Irlanda profundamente convencido de que, para a arte lá prosperar, era preciso uma tradição aristocrática na qual ricos patronos seguissem seus próprios gostos e cultivassem gênios de acordo com os últimos, ou uma cultura rural não materialista na qual os homens do campo pudessem gerar belas narrativas e crenças por não

---

<sup>15</sup> I had a thought for no one's but your ears:/ That you were beautiful, and that I strove/ To love you in the old high way of love;/ That it had all seemed happy, and yet we'd grown/ As weary-hearted as that hollow moon (YEATS, 1997, p. 79).

terem nada a perder. “A importância da ousadia aristocrática, da tradição enraizada (...) e o materialismo de mentalidade estreita do mercado se tornaram seus temas constantes nesse período, e assim permaneceriam por toda sua carreira”<sup>16</sup> (PETHICA, 2000, p. xv). Essas mudanças ideológicas se registrarão fortemente na produção do poeta entre 1908 e 1913, na forma de engajamento direto com a política que lhe foi contemporânea. Mesmo assim, as tensões que o animaram em termos imaginativos nesses poemas posteriores não são diferenciadas das questões iniciais ao ponto que os novos temas sugerem. Um mundo ideal – agora a Irlanda de sua mocidade ou as cortes cultas da renascença italiana, “em vez do reino das fadas ou uma imaginada Innisfree – é ainda estabelecido como uma imagem desejável contra a qual o mundo concreto – agora a Irlanda contemporânea – é insuficiente”<sup>17</sup> (PETHICA, 2000, p. xv).

A Páscoa de 1916 trouxe a ascensão de uma nova etapa. Trata-se de ocasião em que uma força de aproximadamente setecentos nacionalistas proclamou uma república irlandesa e tomou pontos estratégicos em Dublin, tendo, entre seus principais inspiradores, o patriota e educador irlandês Patrick Pearse. Foi travada uma luta de seis dias contra soldados britânicos, antes da rendição. Para Yeats, que acreditava encontrar-se a par da vida política de seu país, a rebelião se deu como uma grande surpresa. De acordo com muitos observadores irlandeses, ele inicialmente não se apresentou receptivo quanto à rebelião e deplorou o uso de meios violentos (PETHICA, 2000). Porém, a execução de quinze líderes pelos britânicos na véspera da rendição transmutou radicalmente sua perspectiva do ocorrido, pois simpatizava com muitos deles. Seguem alguns exemplos: Thomas MacDonagh era conferencista, crítico literário e havia dedicado um livro ao próprio Yeats. Joseph Plunkett vinha de uma família

---

<sup>16</sup>The importance of aristocratic daring and of rooted tradition (...) and the narrow-minded materialism of the marketplace became his constant themes in this period, and they should remain so throughout his career.

<sup>17</sup> rather than the realm of the faeries or an imagined Innisfree – is still set as a desirable image against which the actual world – now contemporary Ireland – falls short.

dublinense muito culta, James Connolly era um ator do Abbey Theater<sup>18</sup>. Constance Markiewicz era uma Gore-Booth. Ela e sua irmã Eva representavam, para o poeta, a pequena nobreza ligada a Sligo. O major John MacBride era o ex-marido da entusiástica atriz nacionalista Maud Gonne (PERLOFF, 2010). Por conseguinte, o poema “Easter, 1916” (“Páscoa, 1916”) incorpora extraordinária e conflituosa resposta poética: um senso de perda relativo à morte dos líderes, uma excitação apocalíptica devido à “beleza terrível” que tal sacrifício gerou; o relato do desejo de se tornar o intérprete dos eventos e entregar-se à criação de novos grandes mitos nacionais; a admiração pelo heroísmo dos líderes e dúvidas concernentes à real necessidade da rebelião, no tocante a se ela afetaria ou não o curso histórico da Irlanda (PETHICA, 2000).

O casamento também resultaria numa “experiência incrível”. Tendo muitas vezes seus pedidos de matrimônio rejeitados por Maud Gonne, Yeats se casou, em 1917, com Miss George Hyde-Lees. Algum tempo antes, havia adquirido Thoor Balylee – torre com casa adjacente, onde tencionava engendrar sua residência principal e que se encontrará fortemente em seu trabalho literário, inclusive na posição de âmbito que verá como próprio para o exercício da escritura. “Chamá-la de casa de verão, nesse caso, é não se ater ao que realmente refere-se, desde que, obviamente, a primeira função da torre não era doméstica. Aqui ele estava no lugar da escritura”<sup>19</sup> (HEANEY, 2000, p. 431). Logo após o casamento, Yeats convenceu-se de que sua consorte possuía capacidade mediúnica e escrevia automaticamente. “Através dela, ‘os instrutores’ enviavam mensagens destinadas a organizar a filosofia mística do poeta em um sistema e a fornecer-lhe ‘metáforas para a poesia’” (KERMODE, 1973, p.

---

<sup>18</sup> Abbey Theatre (ou Teatro da Abadia) é um teatro situado na rua Abbey, em Dublin. Seu nome, costumeiramente, referia-se à Irish National Theatre Society (Sociedade Irlandesa Nacional de Teatro) que contava, a partir de 1901, com William e Frank Fay, Yeats, John Millington Synge e Lady Gregory como primeiros diretores. O predecessor desse grupo foi o Irish Literary Theatre (Teatro Literário Irlandês), inaugurado por George Moore, Yeats e Edward Martyn em 1899 (CONNER, 1998). Em 1903, a inglesa A. E. F. Horniman se interessou pela Irish National Theatre Society. Ela cedeu o prédio da abadia à sociedade, para que lá fosse sua sede. Com o nome de Abbey Theatre, foi inaugurado em 1904 (CONNER, 1998).

<sup>19</sup> To call it a summer home, then, is really slightly off the mark, since it is obvious that the tower’s first function was not domestic. Here he was in the place of writing.

44). Pelo resto de sua vida, ele explorou esses mistérios – na intitulada pesquisa psíquica e no espiritualismo –, envolvendo-se com sociedades secretas e filosofias herméticas. Escreveu, segundo Frank Kermode (1973), que, sob o disfarce do simbolismo, disse diversas coisas cuja chave apenas ele teria meios de acessar. Mediante os símbolos, o poeta considerava que a imaginação recria o mundo que a razão destrói. Por conseguinte, não era só o caráter absoluto das ciências e a estreiteza da arte, como tentativa de imitação da realidade, que o embaraçavam. Era irrestrito o seu asco ante a aniquilação da personalidade e a frieza, que provinham do ceticismo, o dessecamento da imaginação e da vida emocional em um mundo sem outra fé que não a do progresso coletivo e automático apontado na direção da terra sagrada de Cocanha (HALLSTRÖM, 1973).

Falar sobre a alma das coisas, dentro da concepção de Yeats, não é algo frívolo. O panteísmo céltico – a crença no existir de forças sobrenaturais personificadas, vivas, “apoderou-se de sua imaginação e alimentou suas aspirações religiosas inatas e profundas” (HALLSTRÖM, 1973, p. 18). Além disso, o espectro da Irlanda, de sua arte e raízes culturais, da busca de maior consciência nacional para seu povo, pairava onde quer que ele passasse.

Na agitação da vida intelectual de Londres, tudo que se relacionasse à nação irlandesa tocava o coração de Yeats, e esse sentimento era alimentado pelos estudos aprofundados do folclore irlandês, a que se entregava durante as férias em seu país natal. [...] A alta estima que esses poemas adquiriram de imediato na Inglaterra era devido ao fato de que essa matéria nova, com seu poderoso apelo à imaginação, havia recebido uma forma que, apesar das particularidades, era estreitamente ligada às mais nobres tradições da poesia inglesa. A fusão dos elementos celtas e ingleses, que não pudera realizar-se com êxito no domínio da vida política, tornava-se uma realidade no mundo da imaginação poética (HALLSTRÖM, 1973, p. 19).

Nos poemas da década de 1920, a vacilação se torna matéria predominante; não há a opção por uma fuga dos assuntos mundanos a favor da disciplina espiritual, nem um total engajamento no plano físico: o conceito de poesia se torna intimamente ligado à ideia de conflito. E, no caso de Yeats, “o maior conflito interior provinha dos choques entre a imagem que fazia de um mundo de perfeição e beleza e as exigências que lhe impunha a vida

cotidiana” (VIZIOLI, 1992, p. 9). O mote era situar-se harmonicamente no conflito entre a realidade e o sonho.

O teórico Michael Hamburger, no livro *A verdade da poesia*, ao discutir o poema yeatsiano intitulado “The Song of the Happy Shepherd” (“A canção do pastor feliz”), diz que arcaísmos nele presentes, como “*thine*” (teu) e “*sooth*” (realidade) viriam a ser expurgados do vocabulário de Yeats ao passo que o universo contemporâneo do mesmo foi acolhido tanto em sua dicção como

em seu imaginário; mas algo daquela desconfiança romântico-simbolista do ‘real’ e do mundo ‘objetivo’ passou para a maturidade de Yeats, para a longa disputa entre seu eu empírico e seu ‘antieu’, entre o circunstancial e o arquetípico (HAMBURGER, 2007, p. 104).

Devido a essa disputa, ele pôde criar uma poesia magnífica – não tão moderna, quem sabe, quanto a poesia “daqueles que desde o começo chegaram a bom termo com seu ‘universo contemporâneo’, mas com muito mais probabilidade do que eles de sobreviver a seus eventos e fenômenos” (HAMBURGER, 2007, p. 104-105).

Em “Ego Dominus Tuus” (poema cujo título, em latim, significa “eu te domino”), dois possíveis “eus” de Yeats debatem, por meio de um diálogo. A primeira voz que aparece (Hic), segundo Hamburger (2007), representa o racionalismo, a cultura liberal, cética e individualista que compreendia o clima sócio-cultural do Ocidente à época. Ille, representando a postura defendida pelo poeta, diz:

Pela ajuda de uma imagem  
Eu chamo meu próprio oposto, evoco tudo  
Que menos manuseei, menos visualizei<sup>20</sup> (YEATS, 1997, p. 161).

---

<sup>20</sup> By the help of an image/ I call to my own opposite, summon all/ That I have handled least, least looked upon (YEATS, 1997, p. 161).

Após essa invocação do duplo, é-nos explanado que Dante, em decorrência de sua vida lasciva, sentiu-se compelido a escrever sobre a dama que foi mais exaltada e amada por um homem:

E ele se encontrou  
 Ou foi a fome que engendrou o vazio  
 Uma fome pela maçã no galho  
 Menos alcançável? E é aquela imagem espectral  
 O homem que Lapo e Guido conheceram?  
 Penso que ele forjou de seu oposto  
 Uma imagem que pode ter sido uma face glacial  
 Olhando fixamente o teto em pelo de cavalo dum beduíno  
 Em penhasco repleto de portas e janelas, ou de rosto um pouco erguido  
 Em meio à grama áspera e ao esterco de camelo.  
 Ele voltou seu cinzel para a pedra mais árdua.  
 Sendo zombado por Guido diante de sua vida lasciva,  
 Ridicularizado e ridicularizando, expulso  
 Para ascender naquela escada e comer aquele pão amargo,  
 Ele encontrou a justiça incorruptível, encontrou  
 A mais exaltada dama amada por um homem<sup>21</sup> (YEATS, 1997, p. 162).

John Keats, em movimento análogo ao de Dante, para forjar um duplo poético, por ter sido o filho, criado de forma dita grosseira, de um guarda de estábulo (*livery-stable keeper*), desenvolveu sua canção luxuriante:

Sua arte é ditosa, mas quem conhece sua mente?  
 Vejo um menino de escola quando penso nele,  
 Com a face e o nariz pressionados na janela duma doceria,  
 Pois certamente ele levou para a sepultura  
 Seus sentidos e coração insatisfeito,  
 E forjou – sendo pobre, doente e ignorante,  
 Excluído de toda a luxúria do mundo,  
 O filho de um guarda de estábulo grosseiramente formado –  
 Canção luxuriante<sup>22</sup> (YEATS, 1997, p. 162).

---

<sup>21</sup> And did he find himself/ Or was the hunger that had made it hollow/ A hunger for the apple on the bough/ Most out of reach? and is that spectral image/ The man that Lapo and that Guido knew?/ I think he fashioned from his opposite/ An image that might have been a stony face/ Staring upon a Bedouin's horse-hair roof/ From doored and windowed cliff, or half upturned/ Among the coarse grass and the camel-dung./ He set his chisel to the hardest stone./ Being mocked by Guido for his lecherous life./ Derided and deriding, driven out/ To climb that stair and eat that bitter bread./ He found the unpersuadable justice, he found/ The most exalted lady loved by a man (YEATS, 1997, p. 162) .

<sup>22</sup> His art is happy, but who knows his mind?/ I see a schoolboy when I think of him,/ With face and nose pressed to a sweet-shop window./ For certainly he sank into his grave/ His senses and his heart unsatisfied,/ And made -- being poor, ailing and ignorant./ Shut out from all the luxury of the world, The coarse-bred son of a livery-stable keeper --/ Luxuriant song (YEATS, 1997, p. 162).



Nos dois exemplos, o oposto parece ser criação do artista mesmo. Todavia, nos versos que concluem o poema, Yeats (1997, p. 163), pela voz de Ille, se inclina para uma hipótese talhada no sobrenatural:

Porque eu procuro uma imagem, não um livro.  
Aqueles homens que em seus escritos são os mais sábios  
Não possuem nada além de seus corações cegos, estupefatos.  
Evoco aquele misterioso que ainda  
Caminhará nas areias molhadas à margem do fluxo  
E se parecerá mais comigo, sendo verdadeiramente meu duplo,  
E provará de todas as coisas imagináveis  
O mais dessemelhante, sendo o antieu,  
E, apoiando-se nesses personagens, revelará  
Tudo que eu procuro; e sussurrará isso como se  
Estivesse com medo de que os pássaros, que cantam alto  
Seus cantares momentâneos antes da aurora,  
Levassem-no para homens blasfemos<sup>23</sup>.

O duplo, essa imagem, torna-se alguém misterioso e, entre as possibilidades, o mais similar ao poeta, testemunha de todas as coisas imagináveis, traria a revelação da verdade última, “All that I seek”, postulação de ordem metafísica a não ser revelada para os homens blasfemos. Ao que tudo indica, se nos basearmos no pensamento de Yeats, tais homens seriam os que não se desvencilham do plano material para contemplar as manifestações do sobrenatural, para transigir com os símbolos, esses meios de atingir, tendo em vista a influência da filosofia platônica no trabalho do irlandês, a essência das coisas<sup>24</sup>. Aporta uma questão terminológica nesse trecho em foco, para pensarmos sobre a presença do duplo: o termo “antieu” poderia ser visto como mais elaborado conceitualmente do que “máscara”, de cunho simbólico, mas, segundo Ellmann, ele não chegou a servir para clarear a questão. Em

---

<sup>23</sup>Because I seek an image, not a book./ Those men that in their writings are most wise./ Own nothing but their blind, stupefied hearts./ I call to the mysterious one who yet/ Shall walk the wet sands by the edge of the stream/ And look most like me, being indeed my double./ And prove of all imaginable things/ The most unlike, being my anti-self./ And, standing by these characters, disclose/ All that I seek; and whisper it as though/ He were afraid the birds, who cry aloud/ Their momentary cries before it is dawn,/ Would carry it away to blasphemous men.

<sup>24</sup>A ambivalência de Yeats no que diz respeito a Platão é passível de ser claramente rastreada em duas estrofes de “The Tower”: primeiramente, ele diz que deve escolher Platão e Plotino como amigos, até que a imaginação, seus olhos e ouvidos (“ear and eye”) estejam contentes com o argumento (“argument”) e possam lidar com coisas abstratas (“abstract things”). À frente no texto, o autor se posiciona diante de Platão e Plotino (filósofo neoplatônico) como alguém que protesta e faz pilhérias.

todo caso, “antieu” é mais usado pelos comentadores, enquanto o poeta se aferra mais ao termo “máscara”. Assim, neste trabalho, usaremos os dois para nos referirmos ao aparecimento do duplo na literatura de Yeats. De forma geral, o primeiro, quando nos basearmos na crítica, o segundo, nos vinculando às propostas do próprio Yeats. Torna-se importante também registrar que os símbolos usados em seus poemas, entrelaçados em organizações complexas, nunca priorizam uma construção meramente alegórica; a prova disso reside no fato de que, em estado literal, eles tendem a levar o leitor na direção do sistema místico-filosófico yeatsiano. No ensaio intitulado “Simbolismo na Pintura”, o poeta mesmo define simbolismo como o meio para dizer, ou buscar dizer, coisas não passíveis de serem ditas tão bem de outro modo qualquer e que necessitam de uma intuição para serem compreendidas, ao passo que a alegoria diz coisas que poderiam ser ditas tão bem, ou até melhor, de outra maneira e precisariam de um determinado conhecimento para sua compreensão. O simbolismo, ao ser intuitivamente apreendido, constituiria a expressão da indizível essência metafísica do mundo, a Essência Divina (YEATS, 2007). Por conseguinte, sobre “Ego Dominus Tuus”, diz-nos Hamburger (2007) que, conforme nesse poema o verso branco tradicional às vezes cede ao ritmo jâmbico conversacional, e o imaginário formal a metáforas realistas como “The struggle of the fly in the marmalade” (“o debater-se da mosca na geléia”), a reflexão de Yeats sempre manteve uma reação às realidades não-heróicas e não-platônicas da vida.

Quanto ao entendimento do plano formal dos versos desse artífice e sua relação com a tradição poética, é preciso considerar a seguinte passagem:

Se eu escrevesse sobre o amor ou a tristeza pessoais em verso livre, ou em qualquer ritmo que o deixasse inalterado, com todos os seus acidentes, eu me encheria de desprezo por meu egoísmo e indiscrição, e haveria de prever o fastio do meu leitor. Devo escolher uma estrofe tradicional, até mesmo a que eu altero deve parecer tradicional. Encomendo minha emoção a pastores, vaqueiros, guias de camelo, eruditos, a Milton ou ao platonismo de Shelley, a essa torre que Palmer traçou. Fale-me de originalidade e me voltarei para você com ira. Sou uma multidão, um homem só, não sou nada. O sal antigo é a melhor maneira de empacotar (YEATS *apud* HAMBURGER, 2007, p.107).

Essas palavras, que foram registradas no final da vida do escritor, sintetizam não somente

a prática de Yeats como poeta, mas a situação de todos aqueles poetas posteriores a Baudelaire (...) que recorreram a máscaras a fim de fazer do homem só uma multidão, da identidade negativa a multiplicidade positiva ou a universalidade do ser (HAMBURGER, 2007, p. 107).

O próprio Yeats deixou subentendido que a forma poética mesma pode atuar enquanto máscara. Por exemplo, em seu ensaio da juventude intitulado “The Symbolism of Poetry” (“O simbolismo da poesia”), encontra-se a proposta de que o papel da poesia não é exatamente revelar uma pessoa, desnudá-la em seus sentimentos e experiências. O ensaio sustenta que os versos nos comovem mediante seu simbolismo. Os sentimentos e experiências adquirem um caráter universal quando são representados por símbolos universais, ou seja, quando são filtrados pela máscara do discurso simbolista na construção do poema. A forma da poesia, por mais que sua temática se vincule à expressão de uma subjetividade, pode ser até mesmo obscura, desde que haja uma máscara calcada em requintes que escapam a uma análise definitiva, não permitindo a revelação da vida emocional de um escritor, mas dessa máscara poética mesma, projetada com sutilezas passíveis de encontrar um novo significado a cada nova leitura. Isso vale tanto para uma canção produzida num momento de indolência sonhadora quanto para qualquer grande épico proveniente de um poeta com cem gerações antes dele que nunca se cansaram de desembainhar suas espadas (YEATS, 2007, p. 120-121).

Yeats almejava a intensidade e a tensão acima de todo o resto. Para atingi-las, teve de praticar o que nomeou, no ensaio “*Per Amica Silentia Lunae*”, como “virtude ativa”: o modo pelo qual se distingue da aceitação passiva de um código é teatral, deliberadamente dramático, a utilização de uma máscara. C. K. Stead (1967), no livro *The New Poetic: Yeats to Eliot (A nova poética: Yeats a Eliot)*, de fato sustenta que a “máscara” yeatsiana é, em parte, um meio de evitar a aceitação passiva de um código que não venha da elaboração do próprio escritor no que concerne a seu modo de lidar com a linguagem. Esse uso declarado e proposital da

máscara fez do irlandês um poeta moderno e original. Nenhuma das chamadas estrofes tradicionais escolhidas por ele em sua maturidade poderia ter sido tomada como o trabalho de outro poeta. A recorrência à tradição foi o seu álibi, “como a novidade fora o álibi de poetas extremamente modernistas; e grande parte dessa tradição não foi menos uma criação da imaginação e da vontade de Yeats do que de seu ‘antieu’” (HAMBURGER, 2007, p. 108). A modernidade de que falamos era claramente nietzscheana: simultaneamente cética e tomando partido do irracional, aliada à exploração e ao êxtase. A leitura de Nietzsche culminou na adoção da postura que veio a ser definida pela expressão “alegria trágica”<sup>25</sup>. Porém, o êxtase heróico e o imoralismo pertenciam, segundo Hamburger (2007), ao antieu do criador de *The Tower*. Seriam aspectos forjados, representados, para pertencer à sua poesia.

No poema “The Circus’ Animals Desertion” (“A deserção dos animais do circo”), encontramos uma disputa que parece acontecer entre o eu empírico e o posicionamento poético yeatsiano – a máscara cuja adoção é ambicionada. “Os animais do circo do poema [...], emblemas e arquétipos colhidos por Yeats no folclore, na história, na literatura, na religião e na teosofia são deixados de lado muito a modo do Próspero de Shakespeare ao pôr de parte Ariel e Calibã” (HAMBURGER, 2007, p. 11), renegando sua magia grosseira:

Mistérios presentes no coração e, ainda, quando tudo está dito  
 Foi o sonho em si mesmo que me encantou:  
 Caráter isolado por um feito  
 Para absorver o presente e dominar a memória.  
 Atores e o palco pintado tomaram todo o meu amor,  
 E não as coisas de que eram os emblemas<sup>26</sup> (YEATS, 1997, p. 355-356).

<sup>25</sup> Pensamento formulado com sustentação na primeira fase da articulação do filósofo germânico, pela tendência de reconhecer que, bem antes do nascimento da imitação artística do coro dos sátiros, este exprimia, em espontânea alegria, o sentimento de que a vida se mantém imutável em meio à aniquilação de quaisquer pessoas. Ante essa vida eterna de Vontade – na significação schopenhauriana de substrato metafísico impetuoso e irracional que subjaz aos fenômenos – que importa o anulamento do herói trágico? “Alegria cruel, que nada mais tem que ver com o prazer apolíneo: enquanto o apolinismo nos mantém fascinados pela eternização da aparência (...), o dionisismo transforma toda aparência em ilusão efêmera (LEBRUN, 2006, p. 361) – se compreendemos Dioniso como a raiz selvagem ligada à violência e ao sofrimento inevitável incrustados na tragédia grega.

<sup>26</sup> Heart-mysteries there, and yet when all is said/ It was the dream itself enchanted me:/Character isolated by a deed/ To engross the present and dominate memory./ Players and painted stage took all my love,/ And not those things that they were emblems of.

Hamburger (2007) nos mostra que, por meio desses versos, voltamos, como num círculo, ao que Yeats escreveu cerca de meio século antes: “(...) não há verdade/ Salvo em teu próprio coração (...)/ Sonhe, Sonhe, que isso é também realidade”<sup>27</sup> (YEATS, 1997, p. 5-6). Todavia, ele não desistiria de sua disputa consigo mesmo. Até o desespero que toma corpo nos versos finais do texto veio a ser heróico e teatral. Meias-rimas e ritmos sincopados ainda marcam o limite de sua informalidade; e não só a máscara da forma é edificada, mas inclusive os espécimes dele da realidade sórdida são empacotados em seu “sal antigo” – lembrando o êxtase heróico que é o avesso deles (HAMBURGER, 2007):

Aqueles imagens imperiosas, por serem completas,  
Cresceram em mente pura, mas vieram do quê?  
Um monte de recusa ou as amplas curvas de uma rua,  
Velhas chaleiras, velhas garrafas e uma lata quebrada,  
Velho ferro, velhos ossos, velhos trapos, a rampeira delirante  
Que guarda a caixa. Agora que a minha escadaria se foi,  
Devo deitar-me onde toda escadaria começa,  
Na loja de osso e trapo da emoção<sup>28</sup> (YEATS, 1997, p. 356).

A outros poetas restava – alguns dos quais Yeats parcialmente aceitou, parcialmente recusou, com uma ambivalência que constatamos em seu embate consigo mesmo – emancipar “aqueles espécimes da realidade sórdida de seu pacote, para fazer com que tanto eles mesmos como sua poesia se sentissem totalmente em casa ‘na loja de osso e trapo da emoção’” (HAMBURGER, 2007, p. 111). Mas, antes que qualquer vôo sobre a história literária ulterior nos tire de nosso objeto de estudo, voltemo-nos para o comentário de C. K. Stead.

Em *The New Poetic: Yeats to Eliot*, é afirmado que o poeta, na sua maturidade, assimilando o trágico e procurando uma linguagem própria, adquiriu uma distância considerável da escola dos estetas. Os poemas mais tardios passaram a representar uma

---

<sup>27</sup> there is no truth/ Saving in thine own heart [...] / Dream, dream, for this is also sooth (Yeats, 1997, p. 5-6).

<sup>28</sup> Those masterful images because complete/ Grew in pure mind, but out of what began? / A mound of refuse or the sweepings of a street./ Old kettles, old bottles, and a broken can./ Old iron, old bones, old rags, that raving slut/ Who keeps the till. Now that my ladder's gone./ I must lie down where all the ladders start/ In the foul rag and bone shop of the heart.

espécie de equilíbrio entre o artista e o homem engajado nas questões públicas. A justificação de Yeats acerca dos textos da maturidade alude a uma explicação dessa suposta síntese:

Nos anos recentes, ao invés da visão... Eu tentei mais o auto-retrato. Tentei tornar meu trabalho convincente, com um discurso tão natural e dramático que o ouvinte sentiria a presença de um homem pensando e sentindo... Villon – sempre – e Ronsard – às vezes – criam dramas maravilhosos a partir de suas próprias vidas<sup>29</sup> (YEATS, 1967, p. 34).

A explanação, resvalando na temática da poesia enquanto discurso dramático, leva diretamente a um ponto central sobre a elaboração dos melhores poemas de Yeats. Mas deve ser lembrado que, para ele, o drama seria sempre estilizado – um meio não realista: a adoção de uma *persona*, o recurso a uma máscara. Assim como Eliot fizera posteriormente, Yeats acreditava no postulado da “impersonalidade” da poesia. Se nos atermos ao ensaio eliotiano chamado “Tradition and Individual Talent” (“Tradição e talento individual”), constatamos que, apesar de muitos procurarem satisfação naquilo que diferencia um poeta de seus predecessores, buscando uma suposta originalidade, o melhor e mais individual de seu trabalho pode estar naquelas partes de sobrevivência dos poetas antigos, os ancestrais inseridos na tradição. Trata-se das partes onde a imortalidade deles é intensamente asseverada. E isso não aconteceria numa poesia adolescente, mas no período de maturidade da escrita. Para Eliot (1975), o senso histórico leva alguém a escrever tendo em conta gerações passadas, com um sentimento de que toda a literatura, ao menos desde Homero, e o conjunto da literatura de seu país têm existência simultânea à sua e compõem certa ordem também simultânea. Esse senso histórico, de atemporalidade das grandes obras, é o que faz um escritor ser tradicional. Além disso, é o que torna um escritor consciente de sua posição no tempo, de como se configura sua contemporaneidade. É esse senso peculiar que o torna inevitavelmente passível de ser julgado pelos padrões do passado. Em termos de como Yeats realizou certa

---

<sup>29</sup> Of recent years instead of ‘vision’... I have tried for more self-portraiture. I have tried to make my work convincing, with a speech so natural and dramatic that the hearer would feel the presence of a man thinking and feeling... Villon always and Ronsard at times create marvellous drama out of their own lives.

retomada da tradição ocidental e a tratou de maneira peculiarmente interessante, podemos ver o soneto “Leda and the Swan” (“Leda e o cisne”), de 1928, no qual há uma retomada do mito grego da fecundação da ninfa Leda por Zeus, transmutado em cisne, e que a domina em um lago onde ela se banhava nua. O mito, milenarmente inserido na tradição ocidental literária e pictórica, foi apontado em versos, pelo menos, desde a menção presente na *Iliada*, de Homero, sobre o fato de Helena ser filha de Zeus e Leda. Acredita-se que a *Iliada* foi produzida no século VIII antes de Cristo. Ainda, o francês Pierre Ronsard, escritor do século XVI, escreveu o poema “La Defloration de Lède” (“A defloração de Leda”), possivelmente calcado num quadro de Michelangelo sobre o mito, que também infundiu uma pintura de Leonardo Da Vinci. Segue a versão de Yeats:

Súbito golpe: amplas asas a bater  
 Sobre a moça que hesita, as coxas acariciadas  
 Por sombrios pés, a nuca, um bico a vem prender,  
 Ele, com o peito sob o peito hante dela, capturada.

Como podem, aqueles dedos incertos de terror,  
 Arrancar das coxas bambas o emplumado fulgor?  
 E pode o corpo, sob essa alva ofensiva,  
 Não sentir o estranho coração pulsar onde esteja?

Um tremor nos quadris ali concebe  
 A muralha arrasada, o teto ardente, a torre  
 E Agamêmnon, o morto.

Tão capturada,  
 Tão domada pelo bruto sangue do ar,  
 Ela tomou seu conhecimento e seu poder  
 Antes que a deixasse o bico indiferente?<sup>30</sup> (YEATS, 1997, p. 218).

---

<sup>30</sup> A sudden blow: the great wings beating still/ Above the staggering girl, her thighs caressed/ By the dark webs, her nape caught in his bill./ He holds her helpless breast upon his breast./How can those terrified vague fingers push/The feathered glory from her loosening thighs?/And how can body, laid in that white rush,/ But feel the strange heart beating where it lies?//A shudder in the loins engenders there/ The broken wall, the burning roof and tower/ And Agamemnon dead./ Being so caught up,/ So mastered by the brute blood of the air,/ Did she put on his knowledge with his power/ Before the indifferent beak could let her drop?

Como é observável, Yeats se utiliza da tradição de maneira a criar um trabalho individual, adota a forma controlada e fixa do soneto para falar de um momento de força explosiva, de intensidade erótica. Também, apóia-se num tema não muito recorrente em sonetos, a não ser entre poetas parnasianos, que geralmente são empregados para que se trate de amor ou questões históricas e sociais. Yeats aproveita essa forma para falar de um ato sexual intenso. Outro aspecto interessante diz respeito aos dois momentos do poema: primeiramente, temos a cena da captura de Leda pelo cisne, logo depois, aparecem dados relacionados à guerra de Troia, sem que Yeats explique a divisão assim feita. Provavelmente, levou em conta que o leitor conheceria seu assunto (estando ciente da tradição literária ocidental), a união da moça com Zeus e a presença duma filha de ambos, Helena, enquanto pilar da guerra de Troia, narrada na *Iliada*. Nesse caminho, em prol de assimilar e retrabalhar a tradição, de acolher temas universais e permanentes, de deixar a própria perspectiva afetiva de lado para falar a todos os homens mediante a poesia, o progresso de um artista se torna um contínuo auto-sacrifício, nas palavras de Eliot (1975, p. 40), uma contínua extinção da personalidade. Essa impersonalidade e constante diálogo com o passado nos levam à concepção da poesia como um conjunto vivo, mutável, de toda a poesia que já foi escrita, ao passo em que se dá o aparecimento de cada poeta relevante, que consegue retrabalhar seu passado artístico. Portanto, as impressões e experiências que são importantes para um homem, não deveriam tomar parte na poesia, e as que têm importância na poesia podem ser negligenciáveis a um determinado homem, à sua personalidade (ELIOT, 1975, p. 42).

O trabalho do poeta não seria suscitar novas emoções, mas recorrer às ordinárias, trabalhá-las no texto, expressar sentimentos forjados que talvez nem se encontrem entre as emoções reais. E as emoções nunca experimentadas servirão assim como as familiares. A poesia, segundo Eliot (1975), não constitui um desabrochar da emoção, é, antes, um escape da emoção. Não envolve uma expressão da personalidade; é um escape da mesma. “Mas, é claro,



apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas”<sup>31</sup> (ELIOT, 1975, p. 43). Seria preciso, então, não viver o momento presente, mas o momento presente do passado, reconhecer no presente a respiração do que ainda vive.

Na perspectiva de que a grande poesia define estados mentais mais permanentes e universais do que aqueles pensamentos conscientes e afetos constituídos pela expressão de uma personalidade na sua passagem pelo acidental e o transitório, a tarefa do poeta seria mais difícil. Incluiria a composição de uma imagem que abrangeria o evento e transcenderia a mera opinião – a sua própria e a de outro alguém específico. Para alcançar isso, ele deveria se transcender, desistindo de sua personalidade como os revolucionários abrem mão da vida no intuito de alcançar a máscara da tragédia (STEAD, 1967). Assim, Yeats trabalhou com a busca da impersonalidade, almejou transformar os objetos em imagens universais. A questão passa a envolver o distanciamento apropriado entre o poeta e seu assunto. Por exemplo, o soldado que faz versos sobre a guerra se encontra demasiadamente próximo de seu assunto, os patriotas, muito distantes. A máscara dramática de Yeats é um meio de se colocar em um distanciamento apropriado (STEAD, 1967). O escritor, nessa trilha, buscou deixar sua personalidade e suas opiniões para trás, tentou assimilar-se à máscara do coro trágico e partir da contemplação que ambicionou transformar em impessoal de eventos nos quais heroísmo, alegria e destrutividade se cruzaram. A tentativa de assimilação ao coro trágico, a essa máscara, vem da influência de Nietzsche, assim como a mencionada “alegria trágica”. Na sua “Introdução à tragédia de Sófocles”, obra constituída por preleções que apresentou quando era professor de filologia clássica na Universidade da Basileia, o filósofo alemão propõe que

[o] coro transforma o mundo moderno comum em mundo poético antigo, porque torna inutilizável tudo que resiste à poesia e o impele para o alto, para os motivos mais simples, mais originais, mais ingênuos. O palácio dos reis agora está fechado, os tribunais se

---

<sup>31</sup> But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.

mudaram para o interior das casas, a escrita sufocou a palavra viva, o povo, a viva massa sensível, se transformou em Estado, numa abstração, os deuses voltaram para dentro do peito humano. O poeta tem de abrir novamente os palácios, tem de trazer os tribunais de volta para céu aberto, tem de restabelecer os deuses, pôr de lado toda obra artificial malfeita *no homem e ao seu redor*. O coro realiza tudo isso (NIETZSCHE, 2006, p. 68).

É aquilo que declara guerra à ambição realista, é uma muralha viva, que se usa da música, posta em torno da tragédia para distingui-la do mundo real e manter seu solo ideal. Além disso, a reflexão tem seu lugar na tragédia, pois a última representa profundo conflito entre o pensar e a vida, colocando a vida como desafio ao pensar, não podendo, portanto, impedir a reflexão. “Ela vai ao encontro do coro: este não é nenhum indivíduo, mas um conceito, representado por uma poderosa massa sensível” (NIETZSCHE, 2006, p. 68). Ele abandona o estrito círculo da ação, desdobra-se sobre passado e futuro, sobre o humano de forma geral, busca arrancar, desnudar, os resultados grandiosos da vida. O coro é o idealizável da tragédia, sem ele teríamos uma tentativa de imitação realista da realidade, ou seja, adotar sua máscara é mostrar que ali não se busca representar algo estritamente concreto, referente à experiência fatural de uma pessoa ou povo. Trata-se de uma maneira de manter certo distanciamento, evitar o amálgama com o tema. Yeats, ao tentar assimilar-se a essa máscara, almejou a ressurreição de um mundo imaginativo, idealizável, em sua poesia, e também manteve certa distância entre suas experiências pessoais e sua criação poética, evitando contaminá-la com exacerbado individualismo. Veio a tecer imagens universais e criou imagens que podem corresponder a eventos presentes em qualquer momento da história humana, não apenas na sua ou de seu momento histórico, de seu país, mesmo tendo falado muito de assuntos biográficos e irlandeses. Para discuti-lo, abarcando a questão do duplo, voltemo-nos a Sigmund Freud.

## II

Em seu artigo intitulado “O estranho”, Freud (1996/1919, p. 252), no que se refere à ficção, afirma que temos personagens aptos a serem considerados idênticos – por parecerem semelhantes, iguais. “Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – pelo que chamaríamos telepatia –, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro”. Ou se trata de o sujeito se identificar com outra pessoa de modo que se torne difícil saber quem é o seu eu, ou se substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho – sendo *self* um termo usado por Freud em seu texto: “em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*)” (FREUD, 1996/1919, p. 252). Cremos que um movimento interessante nesse sentido, concernente à poesia de Yeats, encontra-se no texto “The Mask” (“A Máscara”) em que o autor parece se diluir, dividindo-se em duas vozes que não revelam ao leitor nada além de um súbito e aparentemente descontextualizado diálogo:

“Retire essa máscara de ouro incandescente  
Com olhos de esmeralda.”  
“Oh não, minha querida, você se atreve  
A descobrir se corações são selvagens, sábios,  
E ainda não gélidos.”

“Eu encontraria o que há para encontrar,  
Amor ou enganação.”  
“Foi a máscara que envolveu sua mente,  
E depois fez com que seu coração palpitasse,  
Não o que está atrás dela.”

“Mas para saber se você não é meu inimigo,  
Devo questioná-lo.”  
“Oh não, minha querida, deixe tudo acontecer;  
Que importa se houver apenas fogo  
em você, em mim?”<sup>32</sup> (YEATS, 1997, p. 94)

---

<sup>32</sup> “Put off that mask of burning gold/ With emerald eyes.”/ “O no, my dear, you make so bold/ To find if hearts be wild and wise,/ And yet not cold.”/ “I would but find what's there to find,/ Love or deceit.”  
“It was the mask engaged your mind,/ And after set your heart to beat,/ Not what's behind.”/ “But lest you are my enemy,/ I must enquire.”/ “O no, my dear, let all that be;/ What matter, so there is but fire/ In you, in me?” (YEATS, 1997, p. 94)

Quem fala aqui? O texto em si não o revela, apesar de parecer um diálogo entre amantes. Destarte, podemos nos perguntar: é Yeats que discursa como que diante de um espelho? É um diálogo entre um eu-lírico e a imagem de sua amada? São vozes que representam lados diferentes da alma humana num senso de universalidade? O texto indica apenas a repentina e fecunda aparição, para possibilidades interpretativas, de um duplo – se nos basearmos, inclusive, na indicação de que a máscara, que dá título ao poema, remete ao aparecimento, na poesia de Yeats, justamente do duplo. Além disso, devemos considerar que a expressão “my dear” – que traduzimos como “minha querida” – é adequadamente traduzível, também, por “meu caro” ou “meu querido”. Deve-se igualmente notar o dizer de uma das vozes à outra: “Foi a máscara que envolveu sua mente,/ E depois fez com que seu coração palpitasse,/ Não o que está atrás dela.” Aqui, a máscara atinge uma importância vultosa se a entendermos numa relação hierárquica com o original, ou seja, o eu empírico do poeta, pois ela chega a substituir esse original. Aliás, é a máscara que promove todo o movimento descrito no poema, é a única responsável pela conquista da personagem com que nele se dialoga. Então, o original chega a ser recusado, tratado com desdém, rechaçado mesmo: “Mas para saber se você não é meu inimigo,/ Devo questioná-lo.”/ “Oh não, minha querida, deixe tudo acontecer;/ Que importa se houver apenas fogo/ em você, em mim?”. De tal maneira, torna-se visível o status que o recurso à máscara, o anseio por forjar um duplo, que seja ao menos mediante a poesia, atinge na modernidade poética. Particularmente em “A máscara”, vemos como o eu empírico pode ser simplesmente retirado, minguado, sendo não menos que desviado da cena apresentada pelos versos. Verifica-se a força adquirida pelo duplo.

Segundo Freud, essa temática foi amplamente estudada, em termos psicanalíticos, por Otto Rank: ele discutiu as correlações que o duplo possui com reflexos em espelhos, com sombras, com espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte, lançando luz sobre a interessante evolução da ideia.

Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital (FREUD, 1996/1919, p. 252).

Desejo similar fez com que os egípcios antigos desenvolvessem o ofício de forjar imagens do morto em materiais duradouros. Tais ideias provieram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente do homem primitivo e da criança. “Entretanto, quando essa etapa está superada, o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte” (FREUD, 1996/1919, p. 252).

Observamos anteriormente que o próprio estilo poético de Yeats pode ser tido como manifestação do duplo, um âmbito de metamorfoses estéticas da máscara poética. Nessa esteira, podemos ver a apresentação de uma máscara grandiloquente e profética no texto chamado “The Second Coming” (“A segunda vinda”):

Girando e girando no círculo que se alarga  
O falcão não pode ouvir o falcoeiro;  
As coisas despedaçam-se; o centro não pode se sustentar;  
Mera anarquia é solta sobre o mundo,  
A maré turva de sangue é jorrada, e em todos os lugares  
A cerimônia da inocência é afogada;  
Os melhores carecem de toda convicção, enquanto os piores  
Estão cheios de intensidade apaixonada.

Certamente alguma revelação está próxima;  
Certamente a Segunda Vinda está próxima.  
A Segunda Vinda! Mal essas palavras são proferidas  
Quando uma vasta imagem vinda do *Spiritus Mundi*  
Torna precária minha visão: em algum lugar nas areias do deserto  
Uma forma com corpo de leão e a cabeça de um homem,  
Um olhar vazio e impiedoso como o sol,  
Está movendo suas lentas pernas, enquanto sobre ela completa  
Oscilam sombras de indignados pássaros do deserto.  
A escuridão cai novamente; mas agora eu sei  
Que vinte séculos de sono profundo  
Irromperam-se em pesadelo por um berço que oscila,  
E qual besta austera, sua hora finalmente chega,  
Move-se em direção a Belém para nascer?<sup>33</sup> (YEATS, 1997, p. 189-190)

---

<sup>33</sup> 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,/The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere/The

A duplicidade estilística de Yeats aqui exposta, relativa à dicção profética, parece fazer uma previsão soturna do futuro – falando como alguém que domina a noção do que virá e ultrapassa, ao menos em termos da visão futurística, a problemática temporal relativa à morte: enxerga para além dela. É uma máscara forte e detentora do conhecimento do absoluto (no tocante ao campo metafísico), apreendendo tudo que Yeats afirmou, na última estrofe de “Ego Dominus Tuus”, estar à procura e esperar ter acesso mediante a recepção das revelações de um duplo sobrenatural. Em poemas desse tipo, Yeats não só se equiparou a outros grandes poetas modernos, como T. S. Eliot, pela utilização de uma linguagem sem largo uso de artificialismos e projeção de um mundo em constante tensão, “mas também muitas vezes os superou, pela originalidade das concepções e profundidade da percepção” (VIZIOLI, 1992, p. 26).

Retomando a consideração de Freud (1996/1919, p. 253), obtemos que “a idéia do duplo não desaparece necessariamente ao passar o narcisismo primário, pois pode receber novo significado dos estádios posteriores do desenvolvimento do ego”. Paulatinamente, vem a se formar uma atividade especial capaz de resistir ao restante do ego, que tem o papel de observar e de criticar o eu e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual possuímos conhecimento enquanto nossa “consciência”. No caso patológico de delírios de observação, essa atividade mental torna-se destacada, dissociada do ego e discernível ao olho do analista. O fato de existir uma atividade dessa espécie, que pode tratar o restante do ego como objeto, ou seja, a possibilidade do homem de se auto-observar, pode levar-nos a considerar a noção do duplo ainda de outra forma e atribuir-lhe novos aspectos – “sobretudo aquelas coisas que,

---

ceremony of innocence is drowned;/The best lack all conviction, while the worst  
Are full of passionate intensity. //Surely some revelation is at hand;/Surely the Second Coming is at hand./The  
Second Coming! Hardly are those words out/When a vast image out of *Spiritus Mundi*/  
Troubles my sight: somewhere in sands of the desert/A shape with lion body and the head of a man,/A  
gaze blank and pitiless as the sun,/Is moving its slow thighs, while all about it/Reel shadows of the indignant  
desert birds./The darkness drops again; but now I know/That twenty centuries of stony sleep  
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,/And what rough beast, its hour come round at last,/Slouches  
towards Bethlehem to be born?

para a autocrítica, parecem pertencer ao antigo narcisismo superado dos primeiros anos” (FREUD, 1996/1919, p. 253).

Numa importante nota, Freud diz crer que quando os poetas reclamam de duas almas habitarem o peito humano, e quando psicólogos populares falam sobre a divisão (ou *splitting*) do ego, estão levando em conta a divisão entre a instância crítica e o resto do ego, e não a antítese, desvelada pela psicanálise, entre o ego e o que é inconsciente e recalado. “É verdade que a distinção entre essas duas antíteses é, em certa medida, anulada pela circunstância de que o principal, entre as coisas que são rejeitadas pela crítica do ego, é o que deriva do reprimido” (FREUD, 1996/1919, p. 253).

Porém, não é somente esse último material, vinculado à crítica do ego, que pode ser atrelado à concepção de um duplo. Há os futuros não cumpridos, mas talvez plausíveis, a que gostamos de nos apegar por fantasia: o que parece nos remeter ao poema “A Segunda Vinda”, que, apesar de não retratar um futuro agradável confirma tanto o ciclo histórico de dois mil anos de ascensão e queda de uma civilização quanto a vinda de um novo Messias presentes nas elaborações filosóficas do poeta e apresentadas no livro *A Vision (Uma Visão)*. Há, ainda, os esforços do ego aniquilados pelas circunstâncias externas e todos os nossos atos de vontade suprimidos – atos que alimentam em nós a ilusão da Vontade Livre.

Após haver assim considerado a motivação *manifesta* da figura de um ‘duplo’, porém, temos que admitir que nada disso nos ajuda a compreender a sensação extraordinariamente intensa de algo estranho que permeia a concepção; e o nosso conhecimento dos processos mentais patológicos permite-nos acrescentar que nada, nesse material mais superficial, podia ser levado em conta na ânsia de defesa que levou o ego a projetar para fora aquele material, como algo estranho a si mesmo. Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estádio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estádio em que o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso. O ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios (FREUD, 1996/1919, p. 254).

A reflexão sobre o estranho deve se calcar na importância de motes como complexos infantis recalcados, complexo de castração, fantasias de estar no útero, entre outros. As vivências que suscitam esse tipo de estranho não acontecem frequentemente na vida real. O estranho, que provém da experiência fatural, o faz, quase sempre, pelo grupo descrito enquanto modalidades primitivas de pensamento. Tal grupo contém a própria onipotência de pensamento, a imediata realização de desejos, maléficas forças secretas, o suposto retorno dos mortos.

A essa altura do desenvolvimento de nossa reflexão, é importante estabelecer o seguinte: em psicanálise, quando se fala em castração, não se trata exatamente da aceção do senso comum de mutilação dos órgãos sexuais masculinos, mas designa-se uma vivência psíquica inconscientemente ocorrida na criança, em torno dos cinco anos de idade, e decisiva para a formação de sua futura identidade sexual. Por meio dessa experiência, a criança pode reconhecer, ao preço da angústia, a diferenciação anatômica entre os sexos. Antes, ela se encontrava na ilusão da onipotência;

dali por diante, com a experiência da castração, terá de aceitar que o universo seja composto de homens e mulheres e que o corpo tenha limites, ou seja, aceitar que seu pênis de menino jamais lhe permitirá concretizar seus intensos desejos sexuais em relação à mãe (NASIO, 1995, p. 13).

Mas o complexo de castração não abarca somente um momento da infância. Pelo contrário, a experiência inconsciente relativa à castração é constantemente renovada ao longo da existência. Um dentre os escopos da psicanálise seria, então, possibilitar na vida adulta a revivência e constatação da experiência infantil; perceber (e admitir) que os limites do corpo são sempre mais precários do que os limites do desejo. A morte (temática a ser também explorada no capítulo seguinte), por exemplo, e o que a ela alude, refere-se a esses limites. Por isso, é comum que o contato com materiais sinistros suscitem o *unheimlich*, a inquietante estranheza proveniente do contato com o caráter fatural, de possibilidade concreta, da morte,



desse limite que se apresenta inexoravelmente, trazendo para o sujeito, por meio de sua apresentação direta ou metafórica, a angústia de castração.

O complexo de castração, associado ao Édipo, configura-se diferentemente no que concerne ao desenvolvimento psicosssexual da menina e do menino, porém, acreditamos que o progresso deste trabalho não chega a exigir a explanação maior de tal aspecto<sup>34</sup>.

Desse modo, em “A segunda vinda”, a possibilidade de suscitação do estranho vem da tentativa de superar o complexo de castração mediante o uso de uma dicção profética. Trata-se da constituição, da aparição de um duplo, fator que Freud relaciona à provocação da estranheza, que representa a tentativa de ultrapassar os limites temporais impostos pela morte. Ao obter um vislumbre do tempo futuro para além da plausibilidade de extensão de uma vida humana, esse duplo supera os limites do corpo mortal, age como se os limites do corpo não fossem precários em relação aos limites do desejo.

Em termos teóricos, torna-se essencial uma separação: se o estranho tem origem nos complexos infantis, a questão da realidade material perde importância, o seu terreno é ocupado pela realidade psíquica. Implica num recalque de algum “conteúdo de pensamento” e num retorno desse conteúdo recalçado. Pode-se dizer que, num caso, o recalçado é determinado “conteúdo ideativo” e, no outro, a sua realidade objetiva (FREUD, 1996/1919). Esta assertiva, porém, desdobra o vocábulo “recalque” para além de seu sentido fidedigno. O mais correto é levar em conta uma distinção a ser aqui detectada e “dizer que as crenças animistas das pessoas civilizadas estão num estado de haver sido (em maior ou menor medida) *superadas*” (FREUD, 1996/1919, p. 265), preferentemente a terem sido recalçadas. Seria plausível afirmar que uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que foram recalçados revivem mais uma vez, mediante alguma impressão, ou no caso de as

---

<sup>34</sup> Se, em todo caso, o leitor quiser explorar mais o tema, indicamos *O seminário, livro 4, A relação de objeto*, de Lacan, e alguns textos de Freud: “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, “A dissolução do complexo de Édipo”, “Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos”, o “Pequeno Hans”, “Análise terminável e interminável” e o “Esboço de psicanálise”.

crenças primitivas que foram superadas parecerem se confirmar. Contudo, não devemos conceber que essas duas categorias de experiência estranha sejam tão distinguíveis.

Quando consideramos que as crenças primitivas relacionam-se da forma mais íntima com os complexos infantis e, na verdade, baseiam-se neles, não nos surpreenderemos muito ao descobrir que a distinção é muitas vezes nebulosa (FREUD, 1996/1919, p. 266).

Jacques Lacan, em seu seminário *A angústia*, no intuito de sustentar a primazia concedida ao significante em seu comentário sobre Freud, menciona que, até numa leitura superficial do texto “O estranho”, o primeiro aspecto que se destaca é a importância dada por Freud à análise linguística, como descrevemos em nossa “Introdução”, no que envolve as nuances semânticas do vocábulo alemão *unheimlich* (que pode significar “estranho” ou “familiar”). Ao comentar o texto, Lacan propõe o seguinte:

*A Selbst-bewusstsein*, que eu os ensinei a chamar de sujeito suposto saber, é uma suposição enganosa. *A Selbst-bewusstsein*, considerada constitutiva do sujeito cognoscitivo, é uma ilusão, uma fonte de erro, uma vez que a dimensão de sujeito suposto que transparece em seu próprio ato de conhecimento só começa a partir do momento em que entra em jogo um objeto específico, que é aquele que o espelho tenta delimitar, ou seja, a imagem do corpo próprio, na medida em que, diante dela, o sujeito tem o sentimento jubilatório de efetivamente estar diante de um objeto que o torna, a ele, sujeito, transparente para si mesmo. A extensão dessa ilusão da consciência a toda espécie de conhecimento é motivada pelo fato de que o objeto do conhecimento é construído, modelado, à imagem da relação com a imagem especular. É precisamente por isso que esse objeto do conhecimento é insuficiente.

Se não houvesse a psicanálise, saberíamos disso pelo fato de existirem momentos de aparecimento do objeto que nos jogam numa dimensão totalmente diversa, que se dá na experiência e merece ser destacada como primitiva na experiência. Trata-se da dimensão do estranho (LACAN, 2005, p. 70).

Ocorre a alusão a um momento arcaico no desenvolvimento do sujeito que se liga à vivência do corpo despedaçado. Ao entrar em contato com situações que o guiam, como dissemos, à problemática do complexo de castração ou à mencionada vivência, o sujeito se torna passível de experimentar a inquietante estranheza.

Nessa dimensão estará o “súbito”, o “de repente” – expressões aptas a serem vinculadas ao momento em que aporta o fenômeno do *unheimlich*. “Encontrarão sempre em

sua dimensão própria a cena que se propõe, e que permite que surja aquilo que, no mundo, *não pode ser dito*” (LACAN, 2005, p. 86). O duplo, atrelado por Freud ao fenômeno do estranho, vincula-se à imagem especular que se torna imagem estranha e invasiva<sup>35</sup>. Segundo Lacan, foi o que, aos poucos, sucedeu ao final da vida do prosador francês Guy de Maupassant, quando passou a não mais se ver no espelho, ou então percebia algo num cômodo, um fantasma que lhe dava as costas e que “ele sabia imediatamente que não deixava de ter certa relação com ele, e, quando o fantasma se virava, o escritor via que era ele” (LACAN, 2005, p. 112).

Creemos que a característica de aparição súbita, do “de repente”, relacionada por Lacan – em sua leitura de Freud – ao estranho, aparece na poesia de Yeats no sentido da causação do sentimento de estranheza enquanto fruto do trabalho de escrita. “The Man and the Echo” (“O Homem e o Eco”) é um poema em que todos os questionamentos do eu-lírico são rapidamente

---

<sup>35</sup> O eu está coligado à imagem do corpo próprio. A criança se depara com sua imagem total refletida no espelho, contudo, há uma discordância entre essa visão global da forma de seu corpo, precipitadora da formação do eu, e o estado de dependência, de limitação motora no qual ela se encontra na realidade. Lacan enfatiza, nesse momento, a prematuridade, a circunstância de impotência da criança, que seria a causa de tal alienação imaginária no espelho. “Ele mostra como a criança antecipa, através dessa experiência, o domínio de seu corpo: enquanto, antes, vivenciava-se como um corpo despedaçado, agora ela se acha cativada, fascinada por essa imagem do espelho, e se rejubila” (POULICHET, 1995, p. 57). Todavia, trata-se de uma imagem ideal dela mesma, à qual ela jamais conseguirá conjugar-se. A criança se identifica com tal imagem e coloca-se então numa “estatura”. Toma-se pela imagem e conclui: “a imagem sou eu”, apesar de a imagem se situar do lado de fora, externa a ela (POULICHET, 1995, p. 57). Assim, vemos o que Lacan denomina como identificação primordial com uma imagem ideal de si mesmo.

É preciso levar em conta que o outro também representa um espelho. Inicialmente, a criança rivaliza com sua própria imagem no espelho. Mas essa é a vez única, efêmera, em que ela, de fato, vê sua imagem total. Esse processo (de identificação) “prepara a identificação com o semelhante, no decorrer da qual a criança rivalizará com a imagem do outro. Aqui, é o outro que possui sua imagem, o corpo do outro é sua imagem” (POULICHET, 1995, p. 59). O estádio do espelho se situa no próprio surgimento do eu.

Lacan, após 1960, retornou à dialética do estádio do espelho e mostrou que a visão da imagem no outro não é suficiente para constituir a imagem do corpo próprio. O fundamental, para que a imagem se estabeleça, é a existência de um furo nela: “posso ver minha imagem no espelho, mas o que não posso ver é meu próprio olhar” (POULICHET, 1995, p. 64). A imagem que o outro me envia não é completa, mantém-se furada, pois o outro é um ser habitado pela pulsão parcial, também.

Ao ver sua imagem, a criança se volta à mãe. Espera da última um sinal, um assentimento, convoca a mãe para a dimensão simbólica, a que nomeia. Por outro lado, percebe que a mãe olha – o olhar, o desejo da mãe. Confronta-se, por conseguinte, “com a mãe pulsional, a que é faltosa, e portanto, desejante” (POULICHET, 1995, p. 64). Sendo o outro pulsional, um furo subsiste em seu domínio, um branco, uma mancha em sua imagem. Existe, daí, a libido não recoberta pela mesma: resta uma parcela sexual a furar a imagem. É diante desse furo que aparece a angústia. “A imagem sempre contém, portanto, uma parte real, ou seja, uma parte do sexual que ela não cobre. E é nesse furo que se vêm colocar os objetos pulsionais, é nesse furo da imagem que se vem alojar o objeto *a*, causa do desejo” (POULICHET, 1995, p. 64).

respondidos, após uma longa estrofe de dezoito versos, com a fugaz repetição de suas últimas palavras da citada estrofe: “Lie down and die” (“deite-se e morra”). O duplo – eco – aparece, subitamente, no intuito de repetir o homem no tom de quem, usando as palavras do homem mesmo, dá uma sentença. Na nossa leitura, a aparição súbita do duplo no poema, assim como quando, à frente, ele repete o homem com um rápido “into the night” (“dentro da noite”), contribui para a formulação de uma modalidade de provocação do estranho, podendo causar no leitor o efeito de estranheza que aportaria como resultado do trabalho textual que se calca nesse uso do de repente, da aparição súbita, para representar a fala advinda de determinado duplo, o eco.

A esperança, não só de Yeats, mas de demais poetas modernos, como T. S. Eliot, de atingir uma impersonalidade poética, buscando temáticas e expressões universais, um ponto médio na perspectiva quanto ao assunto a ser desenvolvido, ao invés da idiossincrasia, contribuiu para muitas metamorfoses estilísticas que propiciaram o aparecimento de personagens poéticas, aptas a serem entendidas como duplos dos autores. E, igualmente, de poemas nos quais o diálogo mostra o eu-lírico se vendo com as palavras de um duplo, além de profusão dos pseudônimos e heterônimos. O próprio Fernando Pessoa (2010), poeta que representa a mais bem talhada expressão da estética da máscara, em sua “Carta a Adolfo Casais Monteiro”, chega a mencionar certa tendência para criar em torno de si um mundo, análogo a este, mas com outra gente. Também em Pessoa podemos ver esse movimento de ansiar pela saída do chamado eu empírico, de distanciar-se dele e de seu contexto para permitir a vinda das máscaras, do expressar-se do duplo (ou duplos) por meio da elaboração de poemas (e não apenas deles, já que, em Pessoa, encontra-se ainda uma produção em prosa dos heterônimos, que envolve a concepção de textos como, por exemplo, ensaios críticos, inclusive de um heterônimo sobre a obra de outro).

Para T. S. Eliot (1975, p. 251), no ensaio “Yeats”, existem duas formas da impersonalidade nos versos: a que é natural ao mero artífice habilidoso e a que é cada vez mais desenvolvida pelo artista no decorrer de seu amadurecimento no labor literário. A primeira é aquela encontrável no que se convencionou chamar de “peça de antologia”. A segunda impersonalidade é a do poeta capaz de extrair, da experiência pessoal intensa, a expressão de uma verdade geral; retendo toda a particularidade de sua experiência para torná-la um símbolo geral. Eliot, desse modo, comenta que é notável, em Yeats, como ele, sendo um grande artífice a ser visto no primeiro caso, tornou-se um grande poeta no segundo<sup>36</sup>.

Na teorização psicanalítica, Freud afirmou que o duplo, quando o sujeito se aproxima da idade chamada “adulta” ou a religião, no âmbito do processo civilizatório, entra em colapso, converte-se num objeto de terror. Na poética de Yeats, pensamos que esse aspecto não seja generalizável, talvez possam ser mapeadas muitas situações textuais diferentes, em que o tema da duplicidade se instaure e obtenha funções. Neste capítulo, em todo caso, nosso interesse é o de afirmar a matéria em questão enquanto provedora da ocorrência de determinada modalidade do estranho, a aparição do duplo, pertencente a textos importantes e muito bem trabalhados daquele que é considerado, pela maior parte da crítica, o mais aperfeiçoado poeta de língua inglesa do século XX. Almejou-se ilustrar como foi utilizado este trâmite fecundo pelo poeta moderno: o recurso, deliberado ou não, no que concerne à temática e ao estilo, às sentenças, aparições e subversões das máscaras.

No capítulo a seguir, falaremos sobre outra modalidade do estranho na poesia de Yeats relacionada aos mortos, à sua incidência no mundo dos vivos, ao conhecimento do absoluto.

---

<sup>36</sup> No tema da impersonalidade, caso o leitor queira se aprofundar, recomendamos (mantendo-nos na crítica eliotiana) o ensaio “Três vozes da poesia moderna”. De Octavio Paz, indica-se o trabalho *A outra voz*.

## CAPÍTULO 2: O CONTATO COM OS MORTOS

William Butler Yeats produziu, no livro *A vision (Uma visão)*, um dos textos mais extraordinários do século XX. Trata-se da tentativa muito ambiciosa feita por um poeta moderno para estabelecer um “mito” (BROOKS, Jr., 1950). A estrutura do livro é elaborada e complexa, o trabalho detalhado abarca momentos em que a prosa e a poesia estão entre as melhores de nosso tempo. Mas o ato mesmo de corajosamente estabelecer um mito foi tido, pela maior parte da crítica, como uma impertinência ou, ainda, apenas um devaneio fantástico. Essa última perspectiva foi reforçada pelo registro de Yeats, presente em *A vision*, sobre como ele recebeu seu ambicionado “sistema”, conforme mencionamos no capítulo anterior, através dos denominados espíritos que teriam se exprimido em decorrência da mediunidade de sua esposa.

A primeira edição, impressa por meios particulares, de *A vision*, veio a público em 1925. Ela foi quase completamente ignorada pelos críticos, mesmo em vista de que, desde a publicação de *The tower (A torre)*, em 1928, houve um ressurgimento considerável do interesse pela poesia de Yeats, sendo importante ressaltar que muitos de seus textos poéticos foram povoados com construções simbólicas provenientes da busca pelo mencionado sistema de pensamento. Até o final da década de 1930, Edmund Wilson foi o único crítico a lidar cautelosamente com *A vision*. Sua busca de interpretar cada detalhe da obra é admirável, principalmente no que concerne à sua elaboração sobre o esforço sistemático de Yeats. Wilson considera o movimento simbolista uma retirada da ciência e da realidade – e o pensamento do escritor, com sua pletora de proposições metafísicas, é suficiente para não ser aceito em termos científicos. No entanto, uma visada perspicaz sobre a qualidade da poesia madura de Yeats impediu-o de sustentar a concepção sobre o poeta enquanto um absoluto escapista. Olhar seu pensamento místico qual mera peça de mobiliário fantasioso é perder

completamente a função que ele exerceu para seu próprio autor. Ademais, ao menos no tocante à crítica da poesia, Edmund Wilson (1950, p. 40), no ensaio “W. B. Yeats”, explorando esse aspecto que ora discutimos, observa que o escritor irlandês, na última fase de sua produção, tornou-se “mais próximo do mundo comum do que em qualquer período prévio”.

O crítico Cleanth Brooks, Jr., em “Yeats: the poet as myth-maker” (“Yeats: o poeta como criador de mito”), afirma que a recusa do discurso científico em áreas nas quais o método positivista é válido e relevante forma uma postura à parte dos fatos, do que estes possuem de mais palpável. Contudo, não haveria nada de “escapista” acerca de uma hostilidade à ciência, quando esta toma posições onde não teria de intervir. Assim, parece-nos que ele fala em prol de uma independência da fé e do labor artístico diante da demanda científica por provas materiais, objetivas, dos fatos observados. Em todo caso, interessa-nos, no tocante a nosso assunto, as frequentes repreensões de Yeats quanto ao que ele chamou de “impurezas” na poesia vitoriana, na medida em que ela exemplificou uma “ilegítima” intrusão da ciência em sua formulação – essa concepção de poesia à parte da busca por objetividade está longe de ser apenas romântica e escapista. Toma, na verdade, um posicionamento legítimo. “As fórmulas que Edmund Wilson tende a adotar – científico = cabeça dura, realista; anticientífico = romântico, escapista – são demasiadamente simples”<sup>37</sup> (BROOKS, Jr., 1950, p. 68). A questão, tomada de uma forma geral, é assim formulável: se Yeats tivesse sido simplesmente ansioso para comprazer sua fantasia, não se preocupando com o fato da superstição que viesse a aceitar não dizer respeito a nada sobre o mundo ao seu redor – houvesse ele sido apenas um escapista, não poderia esperar que um sistema pudesse vir a lume, porque o sistema é uma tentativa de estabelecer uma articulação coerente do natural e do sobrenatural, pelo menos no caso focalizado neste trabalho. A existência mesma das

---

<sup>37</sup> The formulas which Edmund Wilson tends to take up – scientific = hard-headed, realistic; antiscientific = romantic, escapist – are far too simple.

proposições místico-filosóficas apresentadas em *A vision*, portanto, indica a recusa de Yeats da possibilidade de fugir da coerência conceitual e do embate com seu tempo histórico.

Todavia, se o poeta recusou fugir das exigências e aspectos fatuais, também recusou entrar no jogo dos imperativos absolutamente materialistas. “Yeats quis conceder a autoridade do intelecto a atitudes e a intensidade da emoção aos julgamentos”<sup>38</sup> (BROOKS, Jr., 1950, p. 69). Ao invés de romper com a ciência em favor incondicional da poesia, preferiu lutar para reunir esses elementos numa visão de mundo, embora, deve-se reconhecer, seu trabalho intelectual tenha adquirido, para ele, a autoridade e o significado de uma religião. Houve uma combinação de intelecto e emoção similar à maneira com a qual os mesmos se combinavam antes que o grande processo analítico e abstrato do mundo ocidental os apartasse. “Em suma, Yeats criou, para si próprio, um mito” (BROOKS, Jr., 1950, p. 60). É como se, para um filósofo com saudade de tempos místicos, fosse restaurada certa mitologia.

O pensamento místico-filosófico yeatsiano pode ser dividido em três partes: uma projeção da história, determinada perspectiva da psicologia humana e uma concepção sobre a condição do espírito após a morte, que pode ser comparada com a conjuntura dos que se encontram vivos no plano físico (YEATS, 1994). Assim, neste capítulo, faremos um recorte envolvendo a terceira parte mencionada: interessa-nos um desenvolvimento sobre como a relação dos vivos com os mortos, a tendência de “afirmar uma comunhão dos Vivos e dos Mortos” (YEATS, 1994, p. 28), presente temática e formalmente na poesia do autor de *A vision*, contribui para a incidência de uma modalidade do estranho em sua versificação.

O contato do artista (ou, até mesmo, do homem em geral) com as aparições sobrenaturais é importante para Yeats. A leitura de dois dos seus mais famosos poemas, os que falam de Bizâncio, se atrela profundamente à contemplação desse relacionamento. Um deles, que será discutido posteriormente, chama-se simplesmente “Byzantium” (“Bizâncio”).

---

<sup>38</sup> Yeats wanted to give the authority of the intellect to attitudes and the intensity of emotion to judgments.



“Sailing to Byzantium” (“Velejando para Bizâncio”), editado no livro *The tower*, é considerado o menos complexo dos dois e será considerado primeiro. Segue o texto:

## I

Esse país não é para homens velhos. Os jovens  
 Nos braços uns dos outros, pássaros nas árvores,  
 – Essas gerações moribundas – em sua canção,  
 As quedas de salmão, os mares infestados de cavala,  
 Peixe, carne ou ave louvam, ao longo de todo o verão,  
 Tudo que é concebido, nasce e morre.  
 Capturados nessa música sensual, todos negligenciam  
 Os monumentos de intelecto atemporal.

## II

Um homem de idade não passa de algo sem valor,  
 Um casaco surrado sobre um bordão, a não ser  
 Que a alma bata palmas e cante, e cante mais alto  
 Para cada farrapo em seu vestido mortal,  
 Nem há escola de canto a não ser estudar  
 Os monumentos de sua própria magnificência;  
 E, portanto, eu velejei os mares e vim  
 Para a cidade sagrada de Bizâncio.

## III

Oh sábios se sustentando no fogo sagrado de Deus  
 Como no mosaico dourado de um muro,  
 Venham do fogo sagrado, girem numa espiral,  
 E sejam os mestres cantores de minha alma.  
 Consumam meu coração; doente de desejo  
 E atado a um animal agonizante  
 Ele não sabe o que ele é; e me unam  
 Ao artifício da eternidade.

## IV

Uma vez fora da natureza, eu nunca tomarei  
 A forma de meu corpo a partir de qualquer coisa natural,  
 Mas de tal forma como os ourives gregos fazem  
 De ouro martelado e ouro derretendo  
 Para manter um sonolento Imperador desperto;  
 Ou, pousado sobre um galho dourado, cantar  
 Para os senhores e as senhoras de Bizâncio  
 Do que passou, está passando, ou passará<sup>39</sup> (YEATS, 1997, p. 197-198).

---

<sup>39</sup> That is no country for old men. The young/ In one another's arms, birds in the trees/- Those dying generations - at their song./ The salmon-falls, the mackerel-crowded seas./ Fish, flesh, or fowl, commend all summer long/ Whatever is begotten, born, and dies./ Caught in that sensual music all neglect/ Monuments of unageing intellect.// An aged man is but a paltry thing,/ A tattered coat upon a stick, unless/ Soul clap its hands and sing, and louder sing/ For every tatter in its mortal dress,/ Nor is there singing school but studying/ Monuments of its own magnificence;/ And therefore I have sailed the seas and come/ To the holy city of Byzantium.// O sages standing in God's holy fire/ As in the gold mosaic of a wall,/ Come from the holy fire, perne in a gyre,/ And be the singing-masters of my soul./ Consume my heart away; sick with desire /And fastened to a dying animal/ It knows not what it is; and gather me/ Into the artifice of eternity.// Once out of nature I shall never take/ My bodily form from any natural thing,/ But such a form as Grecian goldsmiths make/ Of hammered gold and gold enamelling/ To keep a drowsy Emperor awake;/ Or set upon a golden bough to sing/ To lords and ladies of Byzantium/Of what is past, or passing, or to come.

Os usos da expressão “fogo sagrado”, nesse texto, podem ser clarificados por uma citação destacada do ensaio de Yeats denominado “Anima Mundi”:

Existem duas realidades, a terrestre e a condição do fogo. Toda força é provinda da condição terrestre, pois, nela, todos os opostos se encontram e somente nela o extremo, em termos de escolha, é possível, liberdade plena. E o heterogêneo aí se encontra, e o mal, pois o mal é o fluxo de um oposto sobre o outro; mas, na condição do fogo, está toda música e todo o resto... (YEATS *apud* BROOKS, Jr., 1950, p. 83).

Os mortos cujas almas passaram por todas as sequências chegaram a um contexto em que vieram a se encontrar na condição do fogo, um estado, conforme será explanado à frente no texto, relativo não ao caráter trágico da vida, mas ao conhecimento da essência metafísica do mundo<sup>40</sup>.

O poema pode ser lido em diferentes perspectivas: como a transição da arte dionisiaca, orgiástica, para a produção artística de cunho intelectual (“Capturados nessa música sensual, todos negligenciam/ Os monumentos de intelecto atemporal.// Nem há escola de canto a não ser estudar/ Os monumentos de sua própria magnificência...”) ou como apropriação, uma leitura própria de Bizâncio como localidade em que o poeta busca se acertar com a chegada da idade e a perspectiva de morte. O tom do texto é simbólico e traz uma dicção segura; não são tecidas interrogações, o poeta constrói apenas afirmativas, a temática é desenvolvida num texto que não precisa ocupar mais do que uma página, se impresso: por conseguinte, cremos que a importância da articulação filosófica e místico-simbólica (no senso do uso de uma especificidade referente a determinados símbolos) reside no fato de permitir ao poeta certa

---

<sup>40</sup> Esse é um assunto complexo: no capítulo de *A vision* denominado “O juízo da alma” (“The soul in judgement”), Yeats (1994, p. 199-218) fala dos estágios sobre a vida metafísica que vão desde a morte do corpo físico até a reencarnação. Antes da última, há uma visão e, assim, uma aceitação da vida futura. Num sentido platônico, o conhecimento advindo do plano metafísico é esquecido quando se dá a reencarnação e pode ser parcialmente re-acessado pelo estudo hermético, assunto sobre o qual discorreremos adiante, e pelo contato com manifestações sobrenaturais – como aconteceu ao poeta por meio dos instrutores que, devido à suposta capacidade mediúnica de sua esposa, fizeram-lhe revelações. Ao que tudo indica, os mencionados “estágios” remetem àquilo que Brooks, Jr. (1950, p. 67-94) chamou de “sequences” (sequências).

riqueza e, ao mesmo tempo, devido ao caráter de almejada precisão de significados das imagens utilizadas, que podem ser rastreados na ensaística do poeta, concisão e coerência.

“Sailing to Byzantium” deriva sua formação imagética do senso do poeta quanto à perda e à decadência. É importante notar que os versos acabam indicando ao leitor que o poeta está na Irlanda, *não* em Bizâncio – veja-se que a última estrofe tem seu início calcado numa proposta para o futuro (“eu nunca tomarei...”) e apresenta uma alternativa acerca da posição que o pássaro pode vir a adotar (“Ou, pousado sobre um galho dourado, cantar...”). Portanto, o apelo aos sábios de Bizâncio parte de alguém insatisfeito, apontando para um futuro idealizado, apesar de convicto dos valores que apresenta, acusando a ignorância de seu coração e a presença de sua alma num corpo que decai e perde todo o valor. Assim, é a partir dessas noções que exploramos na leitura de “Sailing to Byzantium” e no prosseguimento para a análise de “Byzantium” que nos será possível tecer as devidas considerações à volta da temática que propomos.

Sigmund Freud (1996/1919, p. 259) afirma que “difícilmente existe outra questão (...) em que as nossas idéias e sentimentos tenham mudado tão pouco desde os primórdios dos tempos, e na qual formas rejeitadas tenham sido tão completamente preservadas sob escasso disfarce, como nossa relação com a morte”. Para ele, nosso conservadorismo se deve a dois aspectos: a intensidade da nossa reação emocional original à morte e a escassez de nosso conhecimento científico a respeito dela. A biologia ainda não resolveu se a morte é o destino inevitável de todo ser vivo ou se é um evento regular, mas ainda assim possivelmente evitável, da própria vida. É verdadeiro que a afirmação

‘Todos os homens são mortais’ é mostrada nos manuais de lógica como exemplo de uma proposição geral; mas nenhum ser humano realmente a compreende, e o nosso inconsciente tem tão pouco uso hoje, como sempre teve, para a idéia da sua própria mortalidade (FREUD, 1996/1919, p. 259).

As religiões se mantêm no debate sobre a importância do fato inegável da morte individual e afirmam uma vida transcendente. Os governos civis acreditam não ser possível conservar a ordem moral se não for sustentada a perspectiva de uma vida melhor no futuro, enquanto recompensa pela vida neste mundo. Nos centros urbanos, são feitas conferências que tentam desvelar como entrar em contato com almas mais capazes e mentes fortes entre os homens de ciência concluíram, geralmente no final da vida, que um contato sobrenatural não é impossível. Freud ainda assevera que, uma

vez que quase todos nós ainda pensamos como selvagens acerca desse tópico, não é motivo para surpresa o fato de que o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação. É muito provável que o nosso medo ainda implique na velha crença de que o morto torna-se inimigo do seu sobrevivente e procura levá-lo para partilhar com ele a sua nova existência. Considerando a nossa inalterada atitude em relação à morte, poderíamos, antes, perguntar o que aconteceu à repressão, que é a condição necessária de um sentimento primitivo que retorna em forma de algo estranho. A repressão, porém, também está presente (FREUD, 1996/1919, p. 259).

Assim, de acordo com o que afirmamos no capítulo anterior, o *unheimlich*, a inquietante estranheza, pode partir de formas arcaicas de pensamento ou de conteúdos inconscientes, recalçados, em circunstâncias nas quais esses conteúdos, relacionados ao complexo de castração, ameaçam vir à tona, ou seja, deixarem a qualidade psíquica de serem inconscientes para se tornarem conscientes: ao apresentarmos o *unheimlich* como princípio estético, lidamos, mediante o vislumbre do resultado do labor artístico, com a possibilidade de a face oculta que nos habita vir à luz. Este princípio, *unheimlich*, desvela a negatividade impressa sob a forma afetiva de inquietação e estranhamento (FRANÇA, 1997). O estranho remete ao “outro”, ou o “a” (de *autre*): o próximo estranho ou, na acepção de Lacan, a “extimidade”, termo que abarca o paradoxo de uma exterioridade atinente ao íntimo<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Na extimidade, segundo Lacan, conjugam-se o mais estranho e, ao mesmo tempo, o mais íntimo. Trata-se do ponto a partir do qual a cadeia significante não dá mais conta da subjetividade. Assim, *Das Ding*, a Coisa inatingível, roça o real, permanece como o exterior absoluto, por mais que se refira a uma dimensão íntima. Está no centro do vazio enquanto ex-cluída. É tão íntima que, estruturalmente, corresponde ao mais exterior, ao que mais foge ao sujeito. Em palavras freudianas, diz respeito à experiência do *unheimlich*, do estranho familiar. *Das*

Enfim, antes de tudo, a dimensão estética é fundamentalmente *Unheimliche*, na medida em que ela se constitui de uma conexão primeva, de uma aliança entre Eros e Thanatos, como apresentada no *Tema dos Três Esgrínios*: a deusa do Amor, a mais bela das mulheres, toma o lugar da deusa da morte (FRANÇA, 1997, p. 144).

Em “O tema dos três esgrínios”, Freud argumenta sobre as três inevitáveis relações que um homem tem com uma mulher. A mulher que o dá à luz, a sua companheira e a mulher destruidora: são as três formas assumidas pela figura materna ao longo da vida de um homem. “A própria mãe, a amada que é escolhida segundo o modelo daquela, e por fim, a Terra Mãe, que mais uma vez o recebe” (FREUD, 1996/1913, p. 325). Assim, “é em vão que um velho anseia pelo amor de uma mulher, como o teve primeiro de sua mãe, só a terceira das Parcas, a silenciosa Deusa da Morte, toma-lo-á nos braços” (FREUD, 1996/1913, p. 325). Nas mitologias ancestrais, é corriqueiro que a mais formosa das mulheres, que surge como deusa da morte, sustente características que se refiram ao sinistro, de modo que, nelas, é-se capaz de prenciar a dissimulada ressonância da morte.

A arte, incluindo o resultado do labor literário, conforme sustentamos no capítulo anterior, é capaz de fazer surgir o estranho inquietante no eu pela apresentação, pela entrega *súbita* de uma percepção, como que advinda do exterior, e que gera uma movimentação intensa do psiquismo que, diante da insuficiência de elaboração pela linguagem, experimenta um confusãoamento, um transbordamento da pulsão no terreno do Eu<sup>42</sup> (FRANÇA, 1997).

---

*Ding* se refere ao vazio somente captável de modo estranho, relacionando-se à exterioridade mais íntima e que concede um momento de verdade relativo ao sujeito experimentador da angustiante estranheza, do *unheimlich*. Considerando esses aspectos na busca de uma definição, podemos ver que, originalmente, a extimidade aponta para uma operação de externa inclusão que tangencia a relação entre sujeito e significante.

<sup>42</sup> O psicanalista Antonio Quinet, em *A descoberta do inconsciente*, sustenta que o inconsciente não diz respeito somente à articulação de significantes; é pulsional – “o âmbito pulsional é o campo de Eros em que brotam as flores do mal, onde a pulsação da vida é mordida pela morte” (QUINET, 2000, p. 47). Na década de 1920, Freud traz à tona sua consideração sobre o verdadeiro dualismo pulsional: “Eros tende à união, à aspiração ao um, à vida, à reprodução, e a pulsão de morte é destrutividade e desunião, o impulso que na vida só quer morrer” (QUINET, 2000, p. 47). A pulsão de morte (Thanatos) está no oposto da união, da complementaridade que adviria de Eros (pulsão de vida). A pulsão é o conceito-limite situado entre o somático e o psíquico. A partir de Lacan, “podemos dizer que a pulsão é o conceito-limite entre o simbólico e o real, pois se encontra na interseção dos dois registros” (QUINET, 2000, p. 47). O simbólico se refere à pulsão representada no inconsciente mediante os significantes. Esses últimos são representativos da pulsão que fazem com que o inconsciente seja estruturado como uma linguagem. O real é a energia pulsional – libido – cuja manifestação no sintoma é designável por afetos, entre os quais se privilegia a angústia. Trata-se do não simbolizável, indizível. Segundo o

Tal excesso, muitas vezes atrelado à representação da morte ou de aparições dos já falecidos, destitui o eu de si próprio e desvela o estranho no mais íntimo de seu ser<sup>43</sup> (FRANÇA, 1997). Assim, para que a reflexão sobre a poesia de William Butler Yeats seja ampliada, neste capítulo, faremos o recorte referente ao comparecimento dos mortos na edificação de seus versos, ao também discutirmos o poema “Byzantium”:

As imagens impuras do dia se desfazem;  
A guarda do Imperador, embriagada, dorme;  
O ecoar da noite se esvai, noturno coral errante  
Após o grande gongo da catedral;  
Uma cúpula de cor estelar ou lunar desdenha  
Tudo o que o homem é,  
Todas meras complexidades,  
A fúria e a lama das veias humanas.

Ante mim flutua uma imagem, homem ou sombra,  
Mais sombra que homem, mais imagem do que sombra;  
Pois o carretel de Hades, com faixas de múmia,  
Pode estender o caminho em espiral;  
Uma boca sem umidade e respiração  
Bocas sem fôlego pode convocar;  
Eu saúdo o sobrehumano;  
Eu o chamo de morte-em-vida e vida-em-morte.

Milagre, pássaro ou artesanato dourado,  
Mais milagre que pássaro ou artesanato,  
Plantado sobre o galho dourado de tom estelar,  
Pode, como os galos de Hades, cantar,  
Ou, sob a lua amarga, claramente desprezar  
Em glória de imutável metal  
Pássaro ou pétala comum  
E todas complexidades de lama ou sangue.

À meia-noite, no pavimento do imperador esvoaçam  
Chamas que não alimentam lenha ou acenderam aço,  
Nem perturbam a tempestade, chamas concebidas de chama,  
Onde espíritos de sangue vem  
E todas as complexidades da fúria partem,

---

filósofo Slavoj Žižek (2009), é algo que persiste apenas enquanto faltante, ausente, numa sombra, e que se dissolve assim que tentamos compreendê-lo em sua positividade.

A pulsão é sempre parcial – não havendo, destarte, a possibilidade de o sujeito adquirir felicidade completa e constante. Ademais, “as representações representativas da pulsão, recalçadas, constituem o inconsciente. Recalque e inconsciente são, portanto, correlativos” (QUINET, 2000, p. 48).

<sup>43</sup> Nesta dissertação, às vezes, principalmente em citações retiradas das obras completas de Freud, usamos o termo “ego”, noutras ocasiões, será usado “eu”, os dois devem ser entendidos de forma igual. Essa confusão vem do fato de a tradução inglesa das obras de Freud ter usado vocábulos latinos, como “ego”, que Freud não usou em seus escritos originais, mas foram mantidos pela tradução brasileira, calcada na inglesa. O autor de “*Das Unheimlich*” (“O estranho”) se manteve no alemão mesmo: o original que os ingleses substituíram por “ego” é *Ich*, traduzível mais diretamente para o português como “eu”. A teórica Maria Inês França, com quem trabalhamos neste texto, usa, na mesma concepção sobre a qual advertimos, a grafia Eu.

Morrendo numa dança,  
 Uma agonia de transe,  
 Uma agonia de chama que não pode chamuscar um farrapo.

Montados na lama e no sangue do delfim,  
 Espírito após espírito! Os forjadores quebram o torvelinho,  
 Os ourives do Imperador!  
 Mármore de onde se dança  
 Quebram amargas fúrias de complexidade,  
 Aquelas imagens que ainda  
 Concebem novas imagens,  
 O mar rasgado pelo delfim, atormentado pelo gongo.<sup>44</sup>

“Byzantium”, de 1933, presente no livro *The winding stair and other poems (A escada em espiral e outros poemas)*, é um poema que se envolve diretamente, pelo edifício de pensamento do qual provém, com a “condição do fogo” – exposta na tentativa de sistematização que Yeats fez de seu pensamento – e com a relação dos vivos e dos mortos que se manifestariam no mundo dos vivos. Como construção textual, fornece, possivelmente, uma das melhores ilustrações de até que ponto Yeats pode se fiar em seu próprio arcabouço místico-filosófico, pois estabelece um sucesso do ponto de vista formal e ainda ocasiona uma apresentação delicada e emaranhada do mencionado esforço conceitual. A disposição dos versos, numa dicção grandiloquente em termos, simultaneamente, de apelo a símbolos complexos e intensidade lírica, descreve uma recorrência ao sobrehumano, às imagens imortais, no sentido arquetípico da imaginação<sup>45</sup> (BROOKS, JR., 1950). E a “cúpula de cor

---

<sup>44</sup> The unpurged images of day recede;/ The Emperor's drunken soldiery are abed;/ Night resonance recedes, night-walkers' song/ After great cathedral gong;/ A starlit or a moonlit dome disdains/ All that man is,/ All mere complexities,/ The fury and the mire of human veins.// Before me floats an image, man or shade,/ Shade more than man, more image than a shade;/ For Hades' bobbin bound in mummy-cloth/ May unwind the winding path;/ A mouth that has no moisture and no breath/ Breathless mouths may summon;/ I hail the superhuman;/ I call it death-in-life and life-in-death.// Miracle, bird or golden handiwork,/ More miracle than bird or handiwork,/ Planted on the starlit golden bough,/ Can like the cocks of Hades crow,/ Or, by the moon embittered, scorn aloud/ In glory of changeless metal/ Common bird or petal/ And all complexities of mire or blood.// At midnight on the Emperor's pavement flit/ Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,/ Nor storm disturbs, flames begotten of flame,/ Where blood-begotten spirits come/ And all complexities of fury leave,/ Dying into a dance,/ An agony of trance, An agony of flame that cannot singe a sleeve.// Astraddle on the dolphin's mire and blood,/ Spirit after spirit! The smithies break the flood,/ The golden smithies of the Emperor!/ Marbles of the dancing floor/ Break bitter furies of complexity,/ Those images that yet/ Fresh images beget,/ That dolphin-torn, that gong-tormented sea.

<sup>45</sup> Acreditamos, no que concerne a esta sentença, que o vocábulo “arquetípico” não se refere diretamente à teoria junguiana, como seria imaginável, pois o crítico literário comentado, ao utilizá-lo, não faz tal referência. Portanto, é plausível que tenha se fiado numa noção do senso comum para se expressar, já que se trata de um

estelar ou lunar”, liberta das “imagens impuras do dia”, silenciosa com “a guarda do Imperador, embriagada,” a dormir, pode referir-se a um âmbito para além do humano e sobrenatural: desdenhoso da fúria e da lama das veias humanas, invadido por espíritos<sup>46</sup> (BROOKS, JR., 1950). Tendo isso em conta, no sentido de levar a cabo as pesquisas sobre as ambições metafísicas do texto, vemos que a segunda estrofe se clarificará por uma consideração de algumas passagens da obra de Yeats anteriores ao poema. A imagem do “homem ou sombra”, segundo Brooks, Jr. (1950), na ensaística do poeta, remete à Grande Memória, a uma entidade mística que traz mensagens da *Anima Mundi*. A expressão *Anima Mundi*, ou *Spiritus Mundi*, se relaciona com a memória universal que, apesar de universal, não é de posse do indivíduo. Existiria uma memória independente das memórias individuais, um depósito de imagens que deixaram de ser propriedade de qualquer personalidade ou espírito, mas que podem ser acessadas por meio da decifração das imagens dos sonhos (CONNER, 1998). Esse estoque mnemônico (não diretamente acessível) proviria de todo o processo histórico. Parece-nos um conceito similar ao de inconsciente coletivo cunhado pelo psicólogo Carl G. Jung<sup>47</sup>. Passagem análoga à do “carretel de Hades, com faixas de múmia” ocorre no poema anterior a “Byzantium”, presente em *The tower* e exposto enquanto epílogo de *A*

---

estudioso da literatura e não necessita recorrer a termos técnicos da psicologia analítica de Jung, da psicanálise, ou de qualquer uma das áreas chamadas “psi” para se expressar.

<sup>46</sup> O termo “espírito”, neste capítulo, deve ser entendido como aparição sobrenatural, substância incorpórea, manifestação no mundo dos vivos de alguém já falecido, e não qual *alma racional* ou *intelecto* – que abarca “o significado predominante na filosofia moderna e contemporânea, bem como na linguagem comum” (ABBAGNANO, 2000, p. 354). Em sua tradução do opúsculo *Uma Visão*, Ana Luísa Faria (1994, p. 73) adverte que, no contexto da conceituação de Yeats, *Mind* não é o mesmo que *Spirit*. Ela reforça: “procurámos manter a distinção traduzindo, sempre que possível, Mind por Mente e Spirit por Espírito”.

<sup>47</sup> O suíço, inicialmente psiquiatra, Carl Gustav Jung vinculou-se à psicanálise só no período que vai de 1907 ao início de 1914, por ter rompido com Freud devido a divergências que se acentuaram fortemente em 1913. Posteriormente a essa fase, Jung tornou-se o fundador da chamada psicologia analítica, na qual se encontra o conceito de inconsciente coletivo e cuja pertença, o leitor deve notar, *não* diz respeito à psicanálise. Em Jung, o inconsciente coletivo é um segundo sistema psíquico atuante em cada pessoa. Porém, diferentemente da natureza pessoal de nossa consciência, ele apresenta um caráter coletivo e não pessoal. Jung o define, também, como substrato psíquico comum de natureza suprapessoal, não adquirido, mas herdado. Consiste de formas pré-existentes, arquetípos, que só se tornam conscientes secundariamente (JUNG, 2002).



*vision*, nomeado “All Souls’ Night” (“Noite de Finados”, pela tradução de Ana Luísa Faria<sup>48</sup>), no qual Yeats também convoca os mortos quando passa pela perspectiva da aquisição da verdade fundamental:

Tal pensamento – tal pensamento é o meu que a ele me agarro  
Até pela meditação inteira o dominar,  
Nada pode deter o meu olhar  
Enquanto esse olhar não correr, mal-grado o mundo  
Até onde os danados gritam desalmadamente,  
E até onde dançam os bem-aventurados;  
Um pensamento tal, que nele engolfado  
De nada mais necessito,  
Envolto nas andanças do espírito  
Como envoltas estão as múmias em suas faixas (YEATS, 1994, p. 278).

A morte, também nos versos de “All Souls’ Night”, desfaz o carretel feito em vida, no sentido de que o espírito pode contatar verdades inacessíveis ao corpo físico: a “morte-em-vida” e a “vida-em-morte” correspondem, portanto, à condição dos próprios mortos que, para Yeats, são mais vivos que aqueles viventes na realidade material, já que o ser, em seu sentido metafísico, só seria possuído completamente pelos mortos (BROOKS, JR., 1950). Aqui aporta uma questão conceitual acerca do vocábulo “ser”: ele parece se referir, como na tradição filosófica europeia, à essência metafísica do mundo subjacente aos fenômenos, ou seja, os mortos teriam o privilégio de conhecer a origem e a essência de todas as coisas, o elemento primordial do universo, do qual todas as coisas emanam (ABBAGNANO, 2000). O que vemos nada mais seria que as diferentes manifestações do ser, em parte acessível aos vivos neste mundo mediante os símbolos, diretamente acessível aos espíritos. No entanto, trata-se

---

<sup>45</sup> O primeiro verso da estrofe que citaremos foi traduzido por Faria do seguinte modo: “Tal pensamento – tal pensamento é o meu que a ele me agarro”. Acreditamos que uma tradução mais apropriada ao português brasileiro (já que a de Faria foi feita no de Portugal), desse trecho, seria: “Tal pensamento – tal pensamento eu o possuo a ponto de agarrá-lo”. Assim, para que o leitor possa refletir sobre como foi feita nossa tradução, segue a estrofe agora discutida em seu formato original: “Such thought—such thought have I that hold it tight/ Till meditation master all its parts,/ Nothing can stay my glance/ Until that glance run in the world’s despite/ To where the damned have howled away their hearts,/ And where the blessed dance;/ Such thought, that in it bound/I need no other thing,/ Wound in mind’s wandering/ As mummies in the mummy-cloth are wound” (YEATS, 1997, p. 234).

de um aspecto conceitual a se confirmar se possui aplicação em todo o pensamento de Yeats ou se vem a assumir diferentes nuances nesse edifício de pensamento. Em todo caso, é importante ressaltar que apenas entraríamos em contato imediato com a *Anima Mundi* se um fantasma fosse nosso visitante e tecesse suas revelações.

A quinta estrofe de “Bizâncio” constitui uma recapitulação na qual Yeats relaciona uma imagem importante à Grande Memória. Uma imagem utilizada anteriormente em sua prosa: o mar. Em “Anima Mundi”, após tratar da Grande Memória, ele escreve:

O pensamento, incessantemente ante mim, era o de que este estudo criou um contato ou combinação com mentes que desenvolveram um estudo similar em outra era, essas mentes ainda viam e pensavam e escolhiam. Nosso pensamento diário foi, certamente, apenas a linha de espuma na margem rasa de um mar vasto, luminoso; a Anima Mundi de Henry Moore, “o mar imortal que nos trouxe até aqui” de Wordsworth...<sup>49</sup> (YEATS *apud* BROOKS, Jr., 1950, p. 91).

Em ensaio sobre o teatro trágico, Yeats registrou a seguinte passagem:

A arte trágica, a arte apaixonada, a que faz os diques submergirem, a que confunde o entendimento, move-nos ao colocar-nos para devanear, ao nos maravilhar quase à intensidade do transe. As pessoas sobre o palco, deixe-nos dizer, se engrandecem até se tornarem a própria humanidade. Sentimos nossas mentes se expandirem convulsivamente ou dispersarem vagarosamente como algum mar iluminado pela lua, povoado por imagens<sup>50</sup> (YEATS, 2007, p. 178-179).

Assim, a expressão “atormentado pelo gongo” enfatiza a conexão das imagens da *Anima mundi* com o drama, conforme é apresentado no poema “Nineteen hundred and nineteen” (Mil novecentos e dezenove): “todos os homens são dançarinos e seu passo/ Vai para o estrondo bárbaro de um gongo” (YEATS, 1997, p. 212). Esse estrondo, desse modo, ressoa

---

<sup>49</sup> The thought was again and again before me that this study has created a contact or mingling with minds who had followed a like study in some other age, and that these minds still saw and thought and chose. Our daily thought was certainly but the line of foam at the shallow edge of a vast luminous sea; Henry More’s Anima Mundi, Wordsworth’s “immortal sea which brought us hither...”

<sup>50</sup> Tragic art, passionate art, the drowner of dykes, the confounder of understanding, moves us by setting us to reverie, by alluring us almost to the intensity of trance. The persons upon the stage, let us say, greaten till they are humanity itself. We feel our minds expand convulsively or spread out slowly like some moon-brightened image-crowded sea.

num barbarismo, no sentido de âmbito referente à condição humana que se situa à parte do racionalismo e que operou, por exemplo, nas culturas clássicas, auto-intituladas não-bárbaras.

A imagem da Grande Memória enquanto um mar é introduzida em alusão a Arion e aos golfinhos<sup>51</sup>. O poeta pode viajar nesse mar, mas apenas se sustentando na lama e no sangue do próprio delfim (BROOKS, Jr., 1950) – já que não se encontra no estado sobrenatural de espírito que acessa imediatamente o conhecimento do absoluto. Os ourives do Imperador, mencionados no poema, vinculam-se aos ourives gregos de “Velejando para Bizâncio”: lê-se, em “Yeats: o poeta como criador de mito”, que tais artistas – os pintores, trabalhadores em mosaico, em ouro e prata – são aqueles a quem, por causa de suas grandes habilidades como artífices, o sobrenatural mais se aproxima. O sobrenatural estaria mais próximo deles do que, até mesmo, de Plotino.

Pode-se dizer que grande parte de “Bizâncio” seria ininteligível para alguém ignorante da busca yeatsiana por sistematização. Mas a comparação de partes desse poema com passagens da prosa do escritor irlandês mostra quão rica e intrincada a leitura do mesmo se torna, conforme almejamos continuar demonstrando, se articulada com os trâmites do pensamento na tentativa sistemática em questão.

No poema, a descrição dos espíritos enquanto chamas está de acordo com o fato de eles se encontrarem na condição do fogo, elemento representante da purificação – retirando a lama e o sangue, propiciando o vislumbre do absoluto – no pensamento de Yeats. Conseqüentemente, as formas espirituais recebem sua luminosidade umas das outras, como a luz de uma vela ou de uma lâmpada pode ser intensificada pela luz de outra. De fato, segundo

---

<sup>51</sup> Na mitologia grega, Arion é um célebre poeta e músico afamado. Conta-nos a lenda que, certa vez, quando ele viajava em alto mar, os marinheiros quiseram matá-lo com o intuito de roubá-lo; mas ele, tendo obtido permissão para, antes da morte, tocar mais uma vez a sua lira, arrancou dela sons de tal doçura, que os golfinhos vieram todos rodear a embarcação; em seguida, atirou-se ao mar, e um desses animais, recebendo-o no dorso, conduziu-o, são e salvo, a uma praia próxima.

Arion é nome também do veloz cavalo de batalha, graças ao qual Adrasto se salvou no cerco de Tebas. Numa versão tessália, Posídon foi o pai de Esquífio, “o primeiro cavalo, que ele teve de Géia, e no folclore da Arcádia foi pai de Aríon, o cavalo de crinas azuis, que ele gerou (...) após transformar-se em garanhão, para conquistar Deméter, metamorfoseada em égua” (BRANDÃO, 2000, p. 324).

Brooks, Jr. (1950, p. 89-90), Yeats afirma, na primeira versão do ensaio *Uma visão*, que espíritos conceberiam demais espíritos, mas a forma pela qual isso poderia se dar não é comentada no texto do crítico e não tivemos acesso à citada versão do ensaio. Do poema, é assimilável que os entes sobrenaturais seriam concebidos em nosso sangue: representante da vida em corpo humano, ele é substituído pela chama, as meras complexidades são substituídas pela pureza; o fogo torna tudo claro. Mesmo assim, o poder, a força trágica da vida se encontra no sangue, já as chamas “não alimentam lenha ou acenderam aço”: não possuem força e não conseguem “chamuscar um farrapo”. Determinado equilíbrio é mantido: na vida física, a força trágica, no âmbito metafísico, o conhecimento do absoluto.

No ensaio de sua juventude, chamado “Magic” (“Magia”), primeiramente editado em 1900, Yeats (2007) escreveu que acreditava na prática e na doutrina que se convencionou nomear como “magia”, na evocação de espíritos, no poder de criar ilusões mágicas, nas visões da verdade nas profundezas da mente, quando os olhos estão fechados. O jovem autor também se dizia comprometido com três doutrinas que, como pensava, foram transmitidas desde tempos primevos e propiciaram a fundação de quase todas as chamadas práticas mágicas. As doutrinas são as seguintes: primeira, as fronteiras de nossa mente se encontram em constante mudança, e muitas mentes podem fluir uma dentro da outra e criar ou revelar determinada mente única, energia única. Segunda, as fronteiras de nossas memórias também se encontram em constante mudança, e as últimas fazem parte da grande memória, a memória da própria natureza. Terceira: essa grande mente e a grande memória podem ser evocadas por símbolos (YEATS, 2007). Yeats fala, também, de uma espécie de decadência, de algo de mal, num mundo que vem se distanciando cada vez mais das mencionadas doutrinas. Assim, cremos que a *Anima Mundi* (aquela grande memória, pertencente à própria natureza) e a possibilidade para o ser humano de acessá-la estar vinculada a uma aproximação nunca completa (mediada pelos símbolos) são noções que foram amadurecendo no plano da

elaboração ensaística e filosófica, do poeta, e que essa geração de uma concepção intelectual de mundo, tornando-se filosoficamente mais sólida, contribuiu decisivamente para o esplendor metafórico, a profusão simbólica e, ao mesmo tempo, para o alcance de uma dicção concisa, que são características da poesia madura de Yeats. Com um plano conceitual determinado e próprio a permear os versos, o poeta pode atender à sua demanda de se posicionar sobre os fatos históricos do tempo em que viveu mesmo com a reflexão acerca do sobrenatural, transformando-se em escritor que transita entre o tom engajado, o prosaico e o hermético de forma exemplar<sup>52</sup>. Esse caráter hermético que, muitas vezes, apropria-se dos espíritos enquanto mensageiros, resvala em nossa temática – formula uma tentativa de superação da morte – do complexo de castração – e, ainda nessa esteira, infunde no poeta o tom profético e a esperança de, pelos símbolos e sua decifração, aproximar-se cada vez mais da verdade absoluta que estaria, por completo, em poder exclusivo dos espíritos. No poema “To the rose upon the rood of time” (“À rosa sobre a cruz do tempo”), encontram-se os seguintes versos: “Mas procure sozinho ouvir as estranhas coisas ditas/ Por Deus aos brilhantes corações dos que há muito morreram,/ E aprenda a entoar uma língua desconhecida pelos homens”<sup>53</sup>. Essa língua do absoluto, cedida aos mortos pela divindade, é, assim, vista enquanto algo a se rastrear, em jornada solitária a que o vivo (na letra yeatsiana) deve se entregar, e a ele só acessível pela incursão profunda no mundo dos símbolos, pelo mergulho no estudo hermético.

A tentativa de sistematização, nesses termos, tornou-se um instrumento, assim como um símbolo, da busca de Yeats pela integração de seu trabalho, de sua prosa, que passa pelos

---

<sup>52</sup> Nicola Abbagnano (2000) apresenta que o termo hermetismo indica a doutrina filosófica contida em alguns textos místicos vindos à tona no século I d. C., e até a nossa época estabelecidos com o nome de Hermes Trimegisto. Tais escritos pretendem reintegrar a filosofia grega na religiosidade egípcia. Hermes é visto como o deus egípcio Theut ou Thot. Os textos são escritos em tom místico e tomam partido do paganismo e das religiões orientais em detrimento do cristianismo. Marsilio Ficino, no século XV, traduziu esses textos para o latim. Eles foram impressos primeiramente em 1471. Posteriormente, hermetismo e o adjetivo hermético passaram a indicar qualquer doutrina abstrusa, acessível somente a quem possuía determinada chave para interpretá-la.

<sup>53</sup> “But seek alone to hear the strange things said/ By God to the bright hearts of those long dead,/ And learn to chant a tongue men do not know”

trâmites conceituais com sua lida poética. A partir de tal perspectiva, neste capítulo, pretendemos sustentar a ocorrência de certa modalidade do estranho na obra poética em questão, que aconteceria com o aparecimento súbito, nos versos, das manifestações dos mortos na ambiência dos vivos. Essas manifestações, no caso da obra yeatsiana, são provenientes de crenças e concepções metafísicas deliberadas por parte do poeta. Então, o aparecimento súbito dos mortos, acreditamos, pode promover uma movimentação no psiquismo do leitor, a experimentação de um estranhamento, de um transbordamento da pulsão no terreno do eu devido à alusão a conteúdos recalcados, que poderiam, no momento de contato com o texto, ameaçar vir à tona, causando a sensação de estranheza. Também, a referência à condição humana inexoravelmente atada na mortalidade (que diz respeito à castração, ao angustioso contato com os limites que nos cerceiam) e às formas arcaicas de pensamento (passíveis de, mediante tal contato com uma obra de arte, que as conteria na sua formação, voltarem a operar no homem que se diz civilizado) podem se atrelar à mencionada modalidade de suscitar o estranho, o aparecimento dos mortos. Isso acontece, como vimos no capítulo anterior, porque o estranho é relacionável, dentre outros aspectos, ao complexo de castração e a demais conteúdos infantis recalcados com que estamos aptos a nos deparar, devido a referências provenientes da realidade ou da experiência literária.

Em termos de teoria literária, no livro *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, encontram-se várias categorizações sobre o estranho, no que se refere à construção de narrativas. Trata-se de categorias como, por exemplo, o “fantástico-estranho”, que envolve acontecimentos aparentemente sobrenaturais ao longo da história e que vêm, no fim, a receber explanação racional. “Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito” (TODOROV, 1975, p. 51). Outra categoria apresentada é a do “estranho puro”, de narrativas em que são relatados acontecimentos inteligíveis, mas que acabam se tornando

extraordinários, inquietantes. Em todo caso, “o estranho não é um gênero bem delimitado, ao contrário do fantástico, mais precisamente, só é limitado por um lado, o do fantástico, pelo outro, dissolve-se no campo geral da literatura” (TODOROV, 1975, p. 53). Assim, cremos que a poesia de Yeats pertence a esse campo geral da literatura em que o estranho talvez se dê, mas não conforme as possíveis categorias que Todorov usa para falar das narrativas. Pois cremos, primeiramente, que o corrente na poesia de Yeats é algo que, além de dizer respeito aos versos e não à prosa, é muito peculiar. Não são feitas descrições de acontecimentos sobrenaturais que vêm a ser explicados, nem de acontecimentos entendíveis que, no decorrer do texto, se tornam extraordinários ou inquietantes. Seus poemas trazem a entrega súbita de percepções (conforme vimos no capítulo anterior, Lacan associou o estranho a esse acontecimento do súbito, do de repente). No caso deste capítulo, fala-se de percepções sobre o aparecimento dos mortos, que são referentes a fatores relacionados por Freud à provocação do estranho. Esses fatores abarcam as formas arcaicas de pensamento, pelas quais o homem acreditava em sua convivência com os já falecidos, na influência deles no mundo material como mensageiros ou como influenciadores malignos ou não da própria vida humana. Também abarcam o complexo de castração, ao desvelar o fato de que a morte é inexorável. O aparecimento do morto nos lembra que um dia também estaremos em sua condição e, conforme Freud sustenta, pode até nos causar o medo de que ele nos leve para seu mundo, faz-nos constatar, como dito no capítulo anterior, que os limites do corpo são mais precários que os limites do desejo. Desse modo, em Todorov (1975, p. 54-55), encontramos tais concepções que nos fazem perceber a presença de modalidades do estranho, como o aparecimento dos mortos, na poesia de Yeats. A questão é ver que o sentimento de estranheza se liga a tabus mais ou menos antigos. “Se se admite que a experiência primitiva é constituída pela transgressão pode-se aceitar a teoria de Freud sobre a origem do estranho”. Ademais, a

cremos em Freud, o sentimento do estranho (*das Unheimliche*) estaria ligado à aparição de uma imagem que se origina na infância do indivíduo ou da raça (seria uma hipótese a

verificar; não há coincidência perfeita entre este emprego do termo e o nosso) (TODOROV, 1975, p. 53).

De qualquer maneira, nesta dissertação, interessa-nos destacar o breve trânsito que Todorov faz pela teorização psicanalítica para falar do estranho, pois o termo que aqui empregamos concerne à teorização inaugurada por Freud.

No próximo capítulo, vamos fazer uma descrição de outra modalidade do estranho na poesia de Yeats, que amplia a temática sobre os mortos, a questão do animismo enquanto visão cosmológica, e que permeia mais um fator relacionado ao estranho, a onipotência de pensamento.



### CAPÍTULO 3: O COSMOS E O MÍSTICO

A reflexão sobre o fenômeno do estranho fez com que Sigmund Freud considerasse determinado princípio, que denominou “onipotência de pensamento”, a partir de uma expressão utilizada por um de seus pacientes. Esse princípio abarca a antiga concepção animista do universo, que se caracteriza pela noção de que espíritos povoam o mundo,

pela supervalorização narcísica, do sujeito, de seus próprios processos mentais, pela crença na onipotência dos pensamentos e a técnica de magia baseada nessa crença; pela atribuição, a várias pessoas e coisas externas, de poderes mágicos cuidadosamente graduados, ou ‘*mana*’; bem como por todas as criações, com a ajuda das quais o homem, no irrestrito narcisismo desse estágio de desenvolvimento, empenhou-se em desviar as expressões manifestas da realidade. É como se cada um de nós houvesse atravessado uma fase de desenvolvimento individual correspondente a esse estágio animista dos homens primitivos, como se ninguém houvesse passado por essa fase sem preservar certos resíduos e traços dela, que são ainda capazes de se manifestar, e que tudo aquilo que agora nos surpreende como ‘estranho’ satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhes expressão (FREUD, 1996/1919, p. 257-258).

Apresentamos uma tendência de atribuir certa qualidade “estranha” a impressões passíveis de confirmar a onipotência do pensamento e a modalidade do pensar animista, após termos chegado num estágio no qual, segundo nosso juízo, já abandonamos tais crenças.

Em seu sentido mais estrito, o animismo é a doutrina de almas e, no mais amplo, a doutrina de seres espirituais que se manifestariam na realidade (FREUD, 1996/1913[1912-13]). Falamos sobre uma perspectiva da natureza e do universo notável, assimilada pelos povos primitivos, de que temos conhecimento, no que se refere tanto à história passada quanto à época atual. O mundo, como resultado dessa forma de pensar, está povoado por vários seres espirituais (benevolentes e malignos), causadores dos fenômenos da natureza, na qual não apenas os animais e os vegetais, mas também todos os objetos inanimados do mundo servem de suporte concreto para forças sobrenaturais. Um item importante dessa “filosofia da natureza”, nas palavras de Freud (1996/1913[1912-13], p. 87-88), concede-nos uma impressão menos portadora do estranho, “uma vez que, embora tenhamos mantido apenas

uma crença muito limitada na existência dos espíritos e expliquemos os fenômenos naturais pela influência de forças físicas impessoais, nós próprios não estamos muito longe dessa terceira crença”: os povos primitivos crêem que os seres humanos são habitados por espíritos similares. Nessa perspectiva, as almas supostamente vivas nos homens poderiam deixar suas habitações e emigrar para outros seres humanos, tornando-se o veículo das atividades mentais com alguma independência do corpo no qual estejam.

Originalmente, as almas eram representadas como muito semelhantes às pessoas e foi somente no decorrer de um longo desenvolvimento que elas perderam suas características materiais e se tornaram ‘espiritualizadas’ em alto grau (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 88).

Muitas autoridades, diz-nos Freud, tendem a pensar que essas ideias concernentes às almas constituem o núcleo original do sistema animista, que os espíritos são somente almas tornadas independentes e que as almas de animais, vegetais e objetos foram erigidas por analogia com almas humanas<sup>54</sup> (FREUD, 1996/1913[1912-13]).

É possível conjecturar que os homens primitivos chegaram às específicas visões dualistas nas quais o sistema animista se baseia, mediante a observação dos fenômenos do sono – inclusive dos sonhos – e da morte, de propriedades similares, e na tentativa de elucidar esses estados, que são de interesse geral. “O principal ponto de partida desta teorização deve ter sido o problema da morte. O que o homem primitivo encarava como coisa natural era o prolongamento indefinido da vida – a imortalidade” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 88).

---

<sup>54</sup> A palavra “sistema” é usada, em filosofia, principalmente para apontar um discurso organizado dedutivamente, constituído por um todo cujas partes derivam umas das outras (Abbagnano, 2000). Creemos que cabe, assim, levantar a questão de que, no sentido de um sistema filosófico, é complicado situar o animismo. Afinal, fala-se de uma visão de mundo que, muitas vezes, baseia-se em crenças religiosas não calcadas em explicitações racionais, conceituais num senso rigoroso. As analogias animistas baseiam-se muito em semelhanças e ligações objetivas, não em edificações provenientes de um discurso que se possa intitular estritamente racional. No capítulo anterior, dissemos que Yeats não atingiu o objetivo de tecer um sistema no sentido filosófico. Aqui, ao nos referirmos à ideia de Freud acerca do sistema animista, falamos de um conjunto de crenças que se propõe a explicar, por vias místicas, o cosmos em sua totalidade. Assim, trata-se de racionalidade peculiar, desejosa de clarificar o mundo, à qual, para Freud, justifica-se a aplicação do termo sistema, mesmo em não se tratando de edifício conceitual, filosófico, sistematicamente montado.

Apenas posteriormente a ideia da morte foi apreendida – com hesitação. Para nós, ela é ainda falha de conteúdo e não possui clareza. Foi tido como perfeitamente natural e de maneira alguma estranho que o homem primitivo houvesse reagido aos fenômenos, que despertavam suas especulações, pela formação da ideia da alma e, posteriormente, de sua extensão aos objetos do mundo externo. Uma justificativa para a atribuição de vida aos objetos inanimados, citada por Freud, foi tecida por Hume (*apud* Freud, 1996/1913[1912-13], p. 88-89) em sua *Natural history of religion* (História natural da religião) – “Seção III”:

Existe uma tendência universal entre humanos para conceber todos os seres à sua semelhança e transferir a todos os objetos as qualidades que lhes são familiares e das quais se achem intimamente conscientes.

O animismo, na leitura freudiana, constitui um sistema de pensamento: não fornece só uma explicação de um fenômeno específico, mas permite apreender todo o cosmos, enquanto unidade isolada. Os homens, “se seguirmos as autoridades no assunto”, desenvolveram três sistemas de pensamento: “animista (ou mitológica), religiosa e científica. Destas, o animismo, o primeiro a ser criado, é talvez o mais coerente e completo e o que dá uma explicação verdadeiramente total da natureza do universo” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 89). Tendo em mente esses três estágios, é possível sustentar que o animismo em si mesmo não forma ainda uma religião, apesar de conter os fundamentos sobre os quais, posteriormente, as religiões se erigiram<sup>55</sup>. Todavia, os homens não foram inspirados a criar seu sistema primevo do universo em razão de curiosidade especulativa. A forte necessidade de adquirir algum tipo de controle do cosmos deve ter desempenhado seu papel. “Assim, não ficaremos surpresos em descobrir que, de mãos dadas com o sistema animista, existia um conjunto de instruções a respeito de como obter domínio sobre os homens, os animais e as coisas – ou melhor, sobre os

---

<sup>55</sup> Ideia similar sobre os três estágios se encontra na obra do antropólogo escocês Sir James George Frazer, ver *O ramo dourado*.

seus espíritos” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 89). As instruções são conhecidas com os nomes de “feitiçaria” e “magia” – elas concedem forma à técnica do animismo<sup>56</sup>. É possível distinguir esses dois conceitos? “Talvez – se estivermos dispostos a mostrar um desprezo um tanto arbitrário pelas flutuações do uso lingüístico” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 90). Assim, a feitiçaria envolve a arte de influenciar espíritos ao tratá-los como se faria com seres humanos em situações análogas: corrigindo-os, acalmando-os, intimidando-os, tirando-lhes o poder, submetendo-os à nossa vontade – pelos processos que seriam usados com homens comuns. A magia, fundamentalmente, despreza os espíritos e se utiliza de ações especiais, não dos métodos psicológicos do cotidiano. Na letra de Freud, a magia é a ramificação mais primitiva e mais importante da técnica animista, porque, entre outros, os procedimentos mágicos podem se encontrar no trato com espíritos e a magia pode ser aplicada a casos em que, segundo o que parece, a espiritualização da natureza não se efetuou.

A magia tem de servir aos mais variados propósitos – ela deve submeter os fenômenos naturais à vontade do homem, proteger o indivíduo de seus inimigos e de perigo, bem como conceder-lhe poderes para prejudicar os primeiros. Mas o princípio em cuja pressuposição a ação mágica se baseia – ou, mais propriamente, o princípio da magia – é tão notável que nenhuma das autoridades deixou de identificá-lo. Tylor [1891, 1, 116], se deixarmos de lado o juízo moral acessório, afirma que, em sua forma mais sucinta, esse princípio consiste em tomar equivocadamente uma conexão ideal por uma real. Ilustrarei esta característica com dois grupos de atos mágicos (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 90).

Entre esses procedimentos mágicos, fazer uma efígie com material tido como adequado para, mediante ela, prejudicar um inimigo, é um dos mais difundidos. Não importa muito que a efígie lhe seja semelhante, pois todo objeto é passível de ser usado em efígie. O que é feito a ela aconteceria também ao original odiado ou a que se pretende prejudicar. Se alguma parte do corpo da efígie for danificada, a parte correspondente no corpo do objeto ou

---

<sup>56</sup> É importante notar, na esteira do que propomos no capítulo anterior, que Yeats possui um conceito próprio atrelado à palavra *magic*, traduzível como “magia”. Em todo caso, além da explanação que já fizemos, o leitor pode consultar o volume das obras completas de Yeats intitulado *Early Essays (Ensaaios da Juventude)* no qual se encontra o já mencionado texto de título “Magic”, provedor de interessante exposição do escritor irlandês acerca desse tópico.

pessoa visada será prejudicada ou ferida. Essa técnica pode ser usada também com fins piedosos e no auxílio aos deuses contra os demônios malignos.

Em seu *Totem e tabu*, Freud ainda chama nossa atenção para dois atos mágicos donos de uma base semelhante, realizadores de vasto papel nos povos primitivos de todas as épocas e persistentes, em determinado grau, nos mitos e cultos de fases ditas mais elevadas da civilização: os rituais para produzir a chuva e a fertilidade. A chuva seria magicamente engendrada por meio da imitação dela ou das tempestades e nuvens que lhe concedem origem, num simulacro, numa “brincadeira de chuva”, como seria plausível dizer. Do mesmo modo, a fertilidade da terra é usualmente, em termos mágicos, promovida a partir de uma representação dramática da relação sexual humana. Há o temor, entretanto, de que relações sexuais proibidas, incestuosas, possam causar o fracasso da colheita e tornar a terra estéril. Sir James George Frazer (1982, p. 65), em seu *O ramo dourado*, apresenta que

[d]os precedentes relatos sobre festas da primavera e do verão na Europa podemos deduzir que os nossos incultos antepassados personificavam os poderes da vegetação como masculinos e femininos, e tentavam, de acordo com os princípios da magia homeopática ou imitativa, apressar o crescimento das árvores e das plantas representando o casamento das divindades silvestres nas pessoas de um rei e uma rainha da primavera, de um noivo ou uma noiva da festa de Pentecostes e assim por diante. Assim sendo, tais representações não constituíam simples dramas simbólicos ou alegóricos, peças pastoris destinadas a divertir ou instruir um público ignorante. Eram sortilégios destinados a fazer com que a floresta verdejasse, a relva dos pastos crescesse, o milho fosse abundante e as flores despontassem.

Segundo Frazer (1982), na Ucrânia, em dia de São Jorge, um sacerdote vai aos campos de sua aldeia e os abençoa. Logo, casais jovens se deitam e rolam sobre o solo no intuito de que isso faça as sementes germinarem. De forma similar, na América Central, os pipiles ficavam sem se relacionar com suas mulheres, de modo que, na noite anterior ao plantio, pudessem ser ardentes amantes; certas pessoas seriam até indicadas para realizar o ato sexual no momento em que eram deixadas as primeiras sementes no solo. Os sacerdotes recomendavam manter relações íntimas naquele momento como um dever religioso. Se a recomendação não fosse cumprida, a sementeira se tornaria ilegítima. “A única explicação

possível para esse costume parece ser a de que os índios confundiam o processo de reprodução dos seres humanos com o processo pelo qual as plantas realizam a mesma função” (FRAZER, 1982, p. 65). Imaginavam que, ao realizar o primeiro, estimulariam o outro.

Algumas observâncias negativas – precauções mágicas – devem ser incluídas nesse grupo. Freud (1996/1913[1912-13], p. 92) extrai da obra de Frazer dois exemplos: quando uma aldeia *diak* vai caçar porcos selvagens na floresta, as pessoas que permanecem em casa não podem tocar em óleo nem em água com as mãos durante a ausência de seus amigos, porque, se o fizerem, os caçadores ficarão com os dedos escorregadiços e a presa se lhes escapará das mãos. Ademais, enquanto um caçador *gilyak* está no encalço de algum animal, seus filhos, que ficaram em casa, são proibidos de fazer desenhos sobre a madeira ou a areia – teme-se que, se os filhos assim procederem, os caminhos da floresta se tornarão tão confusos quanto as linhas dos desenhos e, destarte, o caçador poderá perder-se e não mais retornar. Esses exemplos mostram a desconsideração pela distância, a telepatia é incorporada. Não pode haver dúvida sobre o que deve ser visto qual fator operativo em tais casos: a analogia entre o ato desempenhado e o resultado a que se visa. Se há desejo pela chuva, tem-se, então, que efetuar algo parecido com a mesma. Numa fase ulterior da civilização, em vez da chuva, serão realizadas procissões até certo templo e preces pedindo por ela serão direcionadas à divindade que nele habitaria. “Finalmente, essa técnica religiosa será por sua vez abandonada e serão feitas tentativas de produzir na atmosfera efeitos que conduzam à chuva” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 92). Noutro grupo de atos mágicos, o princípio da semelhança não é necessário e aparece diferente condição:

Existe um outro processo pelo qual um inimigo pode ser prejudicado. Entra-se de posse de um pouco de seus cabelos ou unhas ou outros produtos de excreção ou mesmo de um pedaço de suas roupas, e se os trata de maneira hostil. Então, é exatamente como se se tivesse apossado do próprio homem; e este experimenta o que quer que tenha sido feito aos objetos que dele se originaram. Segundo a visão do homem primitivo, uma das partes mais importantes de uma pessoa é o seu nome. Assim; se se souber o nome de um homem ou de um espírito, obtém-se uma certa quantidade de poder sobre o seu possuidor (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 92-93).

As razões mais elevadas do canibalismo nos povos primitivos têm gênese similar. Ao incorporar partes do corpo de uma pessoa pelo ato de comer, aquele que a ingeriu passaria a apresentar as qualidades que ela antes possuía. A capacidade mágica não é rompida mesmo que a conexão entre dois objetos que já tenham estado em contato tenha acabado ou que tal contato tenha se dado somente em única ocasião relevante. Freud afirma ter ouvido que a gente inglesa do campo seguia esta prescrição e, se sofriam um corte com uma foice, conservavam o instrumento cuidadosamente limpo, no intento de impedir a inflamação da ferida.

Há outro grupo de casos que exemplificam o que, segundo Freud, se distingue na magia “imitativa” com a nomeação de magia “contagiosa”. O princípio eficaz, conforme é de se inferir, não é mais a semelhança, mas a conexão espacial, a contigüidade (mesmo se imaginada) – ou sua lembrança, desde que “a semelhança e a contigüidade são os dois princípios essenciais dos processos de associação”. Por isso, “parece que a verdadeira explicação de toda a insensatez dessas observâncias mágicas é a dominância da associação de idéias” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 94). A descrição empreendida por Tylor (*apud* FREUD, 1996/1913[1912-13]) fica evidente – obter, equivocadamente, uma conexão ideal por uma atinente à realidade. É ainda ressaltado que os homens adotaram equivocadamente a disposição de suas ideias pela ordem da natureza e, logo, imaginaram que o controle que têm ou figuram ter sobre seus pensamentos permite-lhes desempenhar controle análogo sobre as coisas. Todavia, a teoria associativa da magia explica simplesmente os trâmites pelos quais a magia aparece, não explana sua essência, o equívoco gerador da substituição das leis da natureza por leis psíquicas. Os motivos que levaram os homens à prática da magia abarcam os desejos humanos. Os sujeitos primevos apresentavam enorme crença no poder de seus desejos. Assim, a razão por que se começou a buscar a realização de vários anseios por meios mágicos se une às exigências do desejo.

As crianças estão em situação psíquica correspondente, apesar de sua eficiência motora não estar plenamente desenvolvida. Freud (1996/1913[1912-13], p. 94-95) ressalta ter apresentado, noutra oportunidade, a hipótese de que, primeiramente, “elas satisfazem seus desejos de uma maneira alucinatória, isto é, criam uma situação satisfatória por meio de excitações centrífugas dos órgãos sensoriais”. O adulto primitivo possui, à sua disposição, um método alternativo: seus desejos são acompanhados por um impulso motor – a vontade – destinado, destarte, a alterar toda a face da terra em prol de seus desejos<sup>57</sup>. O impulso motor, inicialmente, é empregado para fornecer uma representação da situação satisfatória, de modo que se torna plausível experimentar a satisfação por meio do que se pode descrever enquanto “alucinações motoras”. Tal sorte de “representação de um desejo satisfeito é bastante comparável à brincadeira das crianças, que dá prosseguimento à técnica primitiva e puramente sensorial de satisfação” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 95). Esse é o resultado da virtude suprema que a criança e o homem primitivo atribuem aos seus desejos, da vontade coligada a esses desejos e dos métodos pelos quais os mesmos operam. Conforme o tempo passa, o “acento psicológico”, para usar as palavras de Freud, desloca-se dos motivos do ato mágico para as medidas mediante as quais ele é executado, ou seja, para o ato mesmo. Seria talvez mais rigoroso sustentar que são apenas tais medidas passíveis de revelar ao sujeito a valorização excessiva que ele coloca em seus atos físicos. Como diz Freud,

[c]hega a parecer, assim, como se fosse o próprio ato mágico sozinho que, devido à sua semelhança com o resultado desejado, determina a ocorrência desse resultado. Não há oportunidade, na fase do pensamento animista, de apresentar qualquer prova objetiva do verdadeiro estado de coisas. Mas uma possibilidade de fazer isso aparece *realmente* numa época posterior, quando, apesar de todos esses procedimentos ainda estarem sendo realizados, o fenômeno psíquico da dúvida começou a surgir, como expressão de uma tendência à repressão. Nesse ponto, os homens estarão prontos para admitir que conjurar espíritos não dá resultado, a menos que a conjuração seja acompanhada de fé, e que o poder

---

<sup>57</sup> Aqui, como o leitor pode notar, não usamos o termo “vontade” no sentido da Vontade schopenhauriana de que falamos (segundo nota anterior) em nosso primeiro capítulo, trata-se, quanto ao que ocorre com o sujeito, e num sentido mais próximo do senso comum, de uma inclinação, disposição, demanda constituída a partir de algum ímpeto.



mágico da prece falha se não houver, por trás dele, piedade em ação (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 95).

A possibilidade de se constituir um sistema de magia contagiosa sobre ações de contiguidade demonstra que a importância concedida aos desejos e à vontade foi ampliada, a partir desses dois fatores, a todos os atos psíquicos que estão sujeitados à vontade. Portanto, houve uma supervalorização dos processos mentais, ou seja, aconteceu determinada atitude ante o mundo que abarca uma supervalorização do pensamento. “As coisas se tornam menos importantes do que as idéias das coisas: tudo o que for feito às idéias das coisas inevitavelmente acontecerá também com as coisas” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 96). Assim é que a distância passa a não ser importante para o pensamento, desde que aquilo que está mais afastado em termos espaço-temporais pode, facilmente, ser abrangido num ato de consciência. Também o universo da magia tem desprezo telepático quanto à distância espacial e atualiza situações passadas. “Na época animista, o reflexo do mundo interno está fadado a obscurecer a outra representação do mundo, aquela que *nós* parecemos perceber” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 96).

É importante ressaltar que os princípios de associação, semelhança e contiguidade estão inclusos no conceito mais extenso de “contato”. A associação por contigüidade abarca o contato no sentido literal; a associação por semelhança o faz no sentido metafórico. Explana-se o uso do mesmo vocábulo para as duas espécies de relação por meio de alguma identidade nos processos psíquicos em questão – “identidade que ainda não foi por nós apreendida” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 96). Por conseguinte, é plausível sustentar que o princípio que dirige a magia, a técnica relativa à modalidade de pensamento animista, é o princípio chamado “onipotência de pensamentos”.

Nas neuroses obsessivas, a sobrevivência da onipotência de pensamentos é bem visível e as consequências desse modo primitivo de pensar estão próximas da consciência. “Mas não

devemos nos iludir supondo que se trata de uma característica distintiva dessa neurose específica, porque a investigação analítica revela a mesma coisa também nas outras neuroses” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 97). Em todas elas, o determinante sobre os sintomas é a realidade do pensamento, ou seja, não necessariamente da experiência. Os neuróticos, afirma Freud, vivem num mundo à parte, em que apenas é corrente a “moeda neurótica”. Eles são afetados apenas por aquilo que é intensamente pensado e imaginado com emoção, em detrimento do que venha a apresentar a realidade externa. O que os histéricos reatualizam por meio de suas crises e fixam pelos sintomas são experiências que acontecem somente em sua imaginação. Contudo, não devemos olvidar que essas experiências imaginadas têm como base acontecimentos fatuais. Em todo caso, e a título de reflexão sobre a configuração das neuroses, é um erro remeter totalmente a sensação neurótica de culpa ao âmbito objetivo. Um neurótico obsessivo pode ser premido por uma sensação de culpa “que seria adequada para um grande assassino, embora, na realidade, de sua infância em diante, tenha se comportado para com os seus concidadãos como o mais escrupuloso e respeitável membro da sociedade” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 97). Seu sentimento de culpa, frequentemente, na interpretação freudiana, funda-se nos intensos desejos de morte, em ação de forma inconsciente, que ele tem contra os seus semelhantes. Assim, pode vir a se tornar claro que a onipotência de pensamentos – supervalorização dos processos mentais em detrimento da realidade – possui um lugar importante na vida emocional dos chamados neuróticos. Se um deles se submete à prática psicanalítica, tendo, em decorrência de tal processo, contato consciente com o que nele era inconsciente, “será incapaz de acreditar que os pensamentos são livres e constantemente terá medo de expressar desejos malignos, como se sua expressão conduzisse inevitavelmente à sua realização” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 98). Essa conduta, aliada às superstições, desvela a proximidade entre ele e os chamados selvagens: apresentam-se crentes no poder de mudar o mundo externo mediante o simples pensamento.

Os atos obsessivos desses neuróticos abarcam caráter mágico. São como que contra-encantamentos para manter afastadas as expectativas de desgraça com que, usualmente, inicia-se a neurose. “Schopenhauer disse que o problema da morte se encontra no começo de toda filosofia (...) que a origem da crença em almas e demônios, que constitui a essência do animismo, remonta à impressão que é causada nos homens pela morte” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 98). É complicado julgar se os atos obsessivos (ou protetores) dos neuróticos seguem a lei da similaridade – ou, até mesmo, do contraste – porque, conforme as condições predominantes na neurose, foram transmudados, por meio do deslocamento, em algo anódino, em algum ato aparentemente trivial. Ademais, as formas protetoras nas neuroses obsessivas têm uma contrapartida nas fórmulas da magia. É presumível, contudo, delinear o curso de desenvolvimento dos atos obsessivos: pode-se destacar como eles principiam por serem tão apartados quanto possível “de qualquer coisa sexual – defesas mágicas contra desejos malignos – e como terminam por serem substitutos do ato sexual proibido e das imitações mais próximas possíveis dele” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 98).

Quando nos dispomos a assimilar a explanação antes apresentada do modo humano de visualizar o universo – uma fase animista, seguida por uma fase religiosa e esta, por sua vez, de uma científica – fica possível apreender as mutações da onipotência de pensamentos no que concerne a essas distintas fases. Na fase animista, a onipotência é atrelada aos próprios homens. Na fase religiosa, os deuses é que são todo-poderosos. Mesmo assim, os homens não abrem mão do poder – possuem várias modalidades de influenciar os deuses conforme seus desejos. A visão científica do cosmos reconhece a pequenez humana submetida à morte e às outras necessidades naturais. “Não obstante, um pouco da crença primitiva na onipotência ainda sobrevive na fé dos homens no poder da mente humana, que entra em luta com as leis da realidade” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 98-99).

Se divisarmos o desenvolvimento da libido no sujeito, fica perceptível que aparecimentos das pulsões sexuais podem ser constatados desde o início da vida, apesar da libido não ser imediatamente direcionada a qualquer objeto exterior ao sujeito. “Os componentes instintivos separados da sexualidade atuam independentemente uns dos outros, a fim de obter prazer e encontrar satisfação no próprio corpo do sujeito” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 99). Esse momento é entendido como o do auto-erotismo, que é sucedido por outro em que ocorre a “escolha” de um objeto.

Estudos ulteriores demonstraram que é conveniente e verdadeiramente indispensável inserir uma terceira fase entre aquelas duas, ou, em outras palavras, dividir a primeira fase, a do auto-erotismo, em duas. Nessa fase intermediária, cuja importância a pesquisa tem evidenciado cada vez mais, os instintos sexuais até então isolados já se reuniram num todo único e encontraram também um objeto (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 99).

Porém, não se trata de um objeto exterior ao sujeito – na verdade, fala-se de seu próprio ego a ser constituído por volta dessa época. A partir das fixações patológicas dessa fase, posteriormente observáveis, Freud deu-lhe o nome de “narcisismo”. O sujeito se porta como se estivesse amoroso de si próprio; seus impulsos egoístas e seus desejos libidinais ainda não são separáveis pela análise (FREUD, 1996/1913[1912-13]).

Ao que tudo indica, o funcionamento narcisista nunca é de todo abandonado. Mesmo após investir a libido em objetos a ele externos, um ser humano se mantém, até determinado ponto, narcisista. As catexias objetais que realiza são como que emanções da libido que ainda, em parte, investe o ego e pode ser – no que se refere à sua parte voltada para fora – novamente arrastada para ele.

Os neuróticos e os sujeitos primitivos concedem valorização aos atos psíquicos. Essa atitude é relacionável ao narcisismo e vista enquanto componente essencial do mesmo.

Pode-se dizer que, no homem primitivo, o processo de pensar ainda é, em grande parte, sexualizado. Esta é a origem de sua fé na onipotência de pensamentos, de sua inabalável confiança na possibilidade de controlar o mundo e de sua inacessibilidade às experiências,

tão facilmente obtíveis, que poderiam ensinar-lhe a verdadeira posição do homem no universo. Com relação aos neuróticos, encontramos que, por um lado, uma parte considerável desta atitude primitiva sobreviveu em sua constituição e, por outro, que a repressão sexual que neles ocorreu ocasionou uma maior sexualização de seus processos de pensamento. Os resultados psicológicos devem ser os mesmos em ambos os casos, quer a hipercatexia libidinal do pensamento seja original, quer tenha sido produzida pela regressão: narcisismo intelectual e onipotência de pensamentos (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 100).

Ao considerarmos a existência da onipotência de pensamentos entre os povos primitivos enquanto prova do narcisismo que opera nos sujeitos, é-nos plausível tecer uma comparação entre as fases do desenvolvimento da visão humana do universo e as fases do desenvolvimento libidinal no que concerne ao desenvolvimento psicosssexual plausível de acontecimento em cada um de nós<sup>58</sup>. A fase animista seria correspondente à narcisista; a fase religiosa remeteria ao momento da escolha de objeto – cuja característica é o vínculo da criança com os pais; ao passo que a fase científica “encontraria uma contrapartida exata na fase em que o indivíduo alcança a maturidade, renuncia ao princípio de prazer, ajusta-se à realidade e volta-se para o mundo externo em busca do objeto de seus desejos” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 100). Freud alude, nessa reflexão, ao fato de que o narcisismo

---

<sup>58</sup> Em seu “Esboço de Psicanálise”, Freud (1996/1940[1938]) sustenta: a vida sexual não se inicia na puberdade, tem claras manifestações logo após o nascimento. Faz-se necessário diferenciar os conceitos de “sexual” e “genital”. O primeiro é conceito mais abrangente e envolve várias atividades que não têm que ver com os órgãos genitais. A vida sexual inclui a função de obter prazer mediante as zonas do corpo. Essa função, subsequentemente, é posta a serviço da reprodução. As duas funções, muitas vezes, não coincidem plenamente.

“O interesse principal focaliza-se naturalmente na primeira destas afirmações, a mais inesperada de todas” (FREUD, 1996/1940[1938], p. 165). Foi desvelado que, na tenra infância, há sinais de atividade corporal a que apenas um antigo preconceito poderia retirar o nome de sexual e que se acha conectada a fenômenos psíquicos com os quais, posteriormente, nos deparamos, na vida erótica “adulta” – tais como a fixação a específicos objetos, o ciúme, e outros. Descobriu-se, também, que tais fenômenos surgidos na tenra infância estão num curso ordenado de desenvolvimento e atravessam um processo de aumento regular, atingindo um clímax à volta do fim do quinto ano de idade, após o qual ocorre acalmia. Durante a última, o progresso estanca, várias coisas são desaprendidas e há retrocesso. Após esse “período de latência”, como diz Freud, a vida sexual volta a avançar por meio da puberdade. Pode-se dizer que se dá uma segunda eflorescência. Vemos, assim, o fato do começo da vida sexual ser difásico, ocorrendo em duas ondas; “algo que é desconhecido, exceto no homem, e que, evidentemente, tem uma relação importante com a hominização” (FREUD, 1996/1940[1938], p. 166). Ademais, não se trata de fato desimportante a amnésia infantil que toma os acontecimentos do apontado período infantil, exceto no tocante a poucos resíduos. “Os nossos pontos de vista sobre a etiologia das neuroses e a nossa técnica de terapia analítica derivam-se dessas concepções e nosso rasteio dos processos desenvolvimentais nesse período forneceu também provas para outras conclusões mais” (FREUD, 1996/1940[1938], p. 166). Caso o leitor deseje obter maiores informações sobre as fases do desenvolvimento da sexualidade conforme Freud teoriza sobre seu funcionamento e consequências quanto aos caminhos da libido no ser humano, recomendamos, pelo menos, a leitura do “Capítulo III” da “Parte I” no “Esboço de Psicanálise”. O capítulo indicado tem como subtítulo O Desenvolvimento da Função Sexual.

original das crianças possui uma influência fundamental sobre a perspectiva psicanalítica do desenvolvimento de seu caráter e retira a possibilidade de elas obterem qualquer sensação primária de inferioridade.

A arte é o campo cultural (alguns ainda talvez queiram usar o termo ‘civilizatório’, termo considerado hoje carregado de preconceitos) em que mais se mantém a onipotência de pensamentos. Na perspectiva freudiana, apenas na arte um homem consumido por desejos efetua algo similar à realização de desejos e o faz com um sentido lúdico, capaz de produzir efeitos emocionais, devido à ilusão artística, como se fosse algo fátual. “As pessoas falam com justiça da ‘magia da arte’ e comparam os artistas aos mágicos. Mas a comparação talvez seja mais significativa do que pretende ser” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 100-101). A arte, o autor de “Totem e Tabu” ainda ressalta, não começou em razão do labor artístico tecido pelo amor a si próprio. Ela operou a favor de impulsos que estão hoje, em grande parte, extintos – entre os mesmos é possível considerar a presença de intentos mágicos.

No momento em que nós, de forma semelhante ao homem primitivo, projetamos algo para a realidade externa, o que acontece parece ser o seguinte: estamos perfilhando a existência de dois estados – “um em que algo é diretamente fornecido aos sentidos e à consciência (ou seja, está *presente* neles) e, ao lado deste, outro, em que a mesma coisa é *latente* mas capaz de reaparecer” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 103). Reconhecemos, destarte, a coexistência da percepção e da memória ou, em termos conceituais, a existência de processos mentais inconscientes simultâneos aos conscientes. Seria plausível dizer que o “espírito” das pessoas ou das coisas se reduz à sua possibilidade de serem lembradas e imaginadas depois da percepção (atinentes às mesmas) advinda da realidade fátual haver cessado.

A alma da concepção animista reúne em si propriedades dignas de atenção: sua propriedade móvel, volátil, seu poder de abandonar o corpo e se apossar, temporária ou

permanentemente, de outro corpo, faz-nos lembrar de “maneira inequívoca” da natureza da consciência. “Mas a maneira como ela permanece oculta por trás da personalidade manifesta faz lembrar o inconsciente; a imutabilidade e a indestrutibilidade são qualidades que já não atribuímos aos processos conscientes, e sim aos inconscientes” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 104). Esses últimos, segundo a teoria psicanalítica, devem ser encarados enquanto o verdadeiro veículo da atividade mental.

Se compreendermos o recalque das pulsões como possibilidade de medida do grau de civilização que veio a ser atingido, teremos de reconhecer que, até mesmo sob o sistema animista, ocorreram desenvolvimentos desprezados injustamente em decorrência de sua base supersticiosa. Mesmo que os fundamentos alegados para muitas proibições possam se ligar a um contexto mágico, a ideia fundamental de obter maior vigor para as atividades importantes pela renúncia a algumas buscas de satisfações pulsionais permanece bem razoável e a “raiz higiênica” de proibições que vêm acompanhadas de racionalizações mágicas não deve ser subestimada. Quando os homens de uma tribo “saem em expedição para caçar, pescar, combater ou colher plantas raras, suas esposas ficam em casa sujeitas a muitas restrições opressivas às quais os próprios selvagens atribuem uma influência favorável, a operar à distância, sobre o sucesso da expedição” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 107). O fator operante à distância diz respeito aos pensamentos saudosos dos homens afastados do lar e que, por tais meios, lidam com uma espécie de discernimento de que só darão o melhor de si na condição de segurança quanto às mulheres postas sob determinadas restrições que deixaram atrás de si. Por vezes, eles declaram, “sem alegar quaisquer razões mágicas, que a infidelidade de uma esposa ao matrimônio levará a nada os esforços de um marido ausente, empenhado em algum trabalho de responsabilidade” (FREUD, 1996/1913[1912-13], p. 107-108).

Freud sustenta, na trilha da reflexão apresentada, a possibilidade de nossa cultura subestimar o material extraível do funcionamento desses povos situados no estádio animista e aponta o mesmo sobre a vida mental das crianças – ambos, cheios de delicadeza e sentimentos, não seriam tratados com a devida atenção e compreensão pelos auto-intitulados adultos.

Agora, voltando nossa atenção ao intuito de discutir a presença de uma modalidade do estranho na poesia de William Butler Yeats, podemos ver, pelo artigo de Emily Atkins chamado “Study that Tree”: the Iconic Stage in Purgatory and Waiting for Godot (“Estude aquela árvore”: o palco icônico em purgatório e esperando por Godot), que, ao longo de várias décadas, muitos eruditos tentaram iluminar o sistema místico de crenças que subjaz ao uso de Yeats das imagens concernentes à árvore<sup>59</sup>. No poema “The Two Trees” (“As duas árvores”), do volume de 1893 cujo título é “The Rose” (“A rosa”), é plausível visualizar tais imagens conectando-se à cabalística Árvore da Vida e à Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal:

Amada, olha em teu próprio coração,  
 A árvore sagrada lá está crescendo;  
 Da alegria os galhos sagrados partem  
 E carregam todas as flores trêmulas.  
 As mutáveis cores de seus frutos  
 Têm dotado as estrelas com luz alegre;  
 A segurança de sua raiz oculta  
 Plantou-se quieta na noite;  
 O movimento de sua copa cheia de folhas  
 Deu às ondas sua melodia  
 E casou meus lábios com a música,  
 Murmurando a ti uma canção de mago.  
 Lá, o amor percorre um círculo,  
 O círculo flamejante de nossos dias,  
 Girando, movendo-se, indo e vindo  
 Naqueles grandes e ignorantes caminhos de folhas;  
 Lembrando todo aquele cabelo agitado  
 E como as sandálias aladas se precipitam,  
 Teus olhos crescem cheios de ternura:

---

<sup>59</sup> “Purgatory”, de 1939, dramatiza alguns elementos de uma história de fantasmas que Yeats teria relatado anteriormente sobre Castle Dargan, próximo a Sligo (JEFFARES, 1978). Na peça, uma tragédia, o protagonista é um velho mascate que conta a seu filho a história da casa em ruínas e de seus habitantes. “En Attendant Godot” é uma peça, representante do chamado Teatro do Absurdo, escrita em francês pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett e publicada em 1952. Para uma incursão na crítica teatral sobre Yeats, recomendamos o artigo “Yeats as a playwright”, de Eric Bentley, presente na coletânea *The permanence of Yeats*.



Amada, olha em teu próprio coração.

Não olhes mais no vidro amargo  
 Os demônios, com sutil astúcia,  
 O levantam à nossa frente quando passam,  
 Ou apenas olha rapidamente;  
 Pois, lá, cresce uma imagem fatal  
 Que a noite tempestuosa recebe,  
 Raízes meio recônditas na neve,  
 Ramos quebrados e folhas enegrecidas:  
 Todas as coisas se tornam esterilidade  
 No vidro sombrio que os demônios sustentam,  
 O vidro do enfado exterior,  
 Feito quando Deus dormia em tempos antigos.  
 Lá, através dos galhos quebrados, vão  
 Os corvos de pensamento incessante;  
 Voando, chorando, indo e vindo,  
 Garra cruel e garganta faminta,  
 Ou, ainda, eles se levantam e inalam o vento  
 E sacodem suas asas esfarrapadas; infelizmente!  
 Teus olhos ternos se tornam totalmente severos:  
 Não olhes mais no vidro amargo<sup>60</sup> (YEATS, 1997, p. 44-45).

O tipo de articulação anteriormente citado fornece uma compreensão geral da natureza icônica das árvores de Yeats. No entanto, é possível que alguma parte do conhecimento desse assunto – e não apenas dele – seja material acessível apenas a alguns iniciados, visto que Yeats foi membro de ordens herméticas como a da Aurora Dourada e a Sociedade Teosófica de Madame Blavatsky. Apesar da aura de segredo dessas ordens, Yeats usou livremente sua iconografia na construção de poemas sem revelar os padrões e princípios de seus procedimentos. Dion Fortune, mencionado por Atkins, atesta que, de tempos em tempos, os símbolos das denominadas ciências ocultas têm vazado para o conhecimento popular, mas os

---

<sup>60</sup> Beloved, gaze in thine own heart,/ The holy tree is growing there;/ From joy the holy branches start,/ And all the trembling flowers they bear./ The changing colours of its fruit/ Have dowered the stars with merry light;/ The surety of its hidden root/ Has planted quiet in the night;/ The shaking of its leafy head/ Has given the waves their melody,/ And made my lips and music wed,/ Murmuring a wizard song for thee. / There the Loves a circle go,/ The flaming circle of our days, / Gyring, spiring to and fro/ In those great ignorant leafy ways;/ Remembering all that shaken hair / And how the wingèd sandals dart,/ Thine eyes grow full of tender care:/ Beloved, gaze in thine own heart. // Gaze no more in the bitter glass/ The demons, with their subtle guile,/ Lift up before us when they pass,/ Or only gaze a little while;/ For there a fatal image grows/ That the stormy night receives,/ Roots half hidden under snows,/ Broken boughs and blackened leaves./ For all things turn to barrenness/ In the dim glass the demons hold,/ The glass of outer weariness,/ Made when God slept in times of old./ There, through the broken branches, go/ The ravens of unresting thought;/ Flying, crying, to and fro,/ Cruel claw and hungry throat, / Or else they stand and sniff the wind,/ And shake their ragged wings; alas!/ Thy tender eyes grow all unkind:/ Gaze no more in the bitter glass.

não iniciados não assimilaram o método de se arranjar esses símbolos em determinado padrão, como ocorre no caso da imagem da árvore.

Mediante esse arranjo, Fortune (*apud* ATKINS, 2008) fala da Árvore da Vida em termos de um padrão que desvelaria o caminho que vai da matéria corrupta ao espírito puro. Ela consiste em dez círculos chamados *Sephiroth*, cada um representando uma manifestação do divino em nosso mundo, conectados por uma série de linhas. Yeats, em sua autobiografia, expressa que a imagem em questão foi pensada pelo homem, em certo momento, qual uma grande árvore coberta com frutos e folhagem, mas, em algum período distinto, ela veio a perder sua forma natural. Tornou-se uma abstração, não exatamente a representação literal de uma árvore. O ícone serve a uma variedade de propósitos ocultos, da meditação à transmutação, e suas operações exatas estariam escondidas dos não iniciados. Esse conhecimento esotérico seria a moldura subjacente à utilização feita por Yeats do simbolismo da árvore. Assim sendo, uma familiaridade básica com ele seria necessária para o entendimento de parte do trabalho yeatsiano. Sem certa familiaridade, podemos reconhecer os símbolos individuais como esotéricos ou ocultos, mas não resvalamos no conhecimento de iniciado que nos permitiria entrever um maior padrão de entrelaçamentos simbólicos. Mesmo nesse reconhecimento, Atkins argumenta que tudo exigido por Yeats de seus leitores, na ordem de acessar sua visão poética, é a familiaridade com uma “última função” (“ultimate function”) da árvore. O que é mais importante, em termos do uso da árvore enquanto ícone no trabalho do poeta irlandês, segundo o artigo mencionado, é que ela representa um caminho para a alma se unir com Deus quando ainda no corpo físico.

Portanto, Yeats evoca a Árvore da Vida em “As Duas Árvores”, sugerindo a possibilidade de alcançar, no presente, um tipo de estado anterior à Queda (“prelapsarian”). A imagem aparece como que em florescimento, carregada de flores e frutos, contrastando com uma árvore desolada que, na letra de Atkins, representa o estado da humanidade separada de

Deus após a Queda. Na primeira estrofe, o eu-lírico fala para sua amada olhar no próprio coração para encontrar o divino. Evoca a árvore cabalística quando diz: “Lá, o amor percorre um círculo,/ O círculo flamejante de nossos dias...”. O círculo é o âmbito no qual o espírito experimenta a unidade com Deus, “Girando, movendo-se, indo e vindo/ Naqueles grandes e ignorantes caminhos de folhas...”. É importante perceber, aqui, o fato de o estado transcendente conectar-se à ignorância que aparece no sentido da “inocência”, perpassado por William Blake<sup>61</sup> (ATKINS, 2008). A união com Deus teria sido o estado original do espírito humano antes de haver sido corrompido pelo conhecimento. É, também, o estado ao qual os santos herméticos aspiram retornar, perfazendo um caminho místico tão emaranhado quanto os *Sephirot*.

São claras, na poesia de Yeats, aspirações similares que contêm muitas representações da iconografia oculta. O simbolismo rosacruziano pode ser rastreado em seus poemas acerca da Rosa (“Rose”), como no caso de “To the Rose Upon the Rood of Time”, citado no capítulo anterior, nos quais a última se associa à alma do mundo (“world-soul”, como grafado no texto de Atkins e respeitante, ao que tudo indica, à já apresentada *Anima Mundi*) que adentra a matéria a partir do terreno espiritual e partilha de ambos. Assim, o significado da rosa alude a um conhecimento para além do mero destino humano:

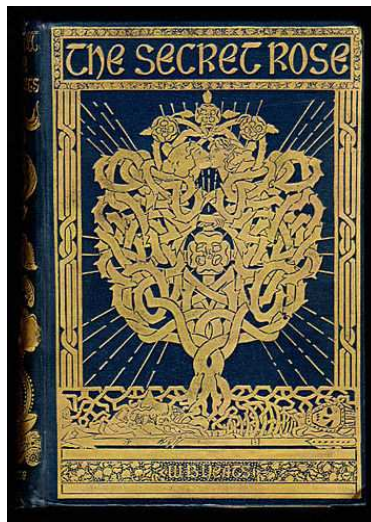
Aproxime-se, porque, não mais cego pelo destino do homem,  
Encontro, sob os ramos do amor e do ódio,  
Em todas as coisas pobres, estúpidas, que vivem um dia,

---

<sup>61</sup> O crítico Keith Sagar (2009) indica, ao chamar nossa atenção para o subtítulo da obra de Blake, denominada *Songs of Innocence and Experience (Canções da inocência e da experiência)*: ‘Showing the Two Contraries States of the Human Soul’ (“Mostrando os dois estados contrários da alma humana”), um importante significado, no pensamento blakiano, da palavra “contrário”. Como quase todos os poetas de renome, Blake nos adverte de que a escolha entre um ou outro extremo na vida não é possível, nem mesmo desejável. Ele nos tira, então, do truismo anunciador da preferência pela alegria inocente em detrimento das tristezas da experiência. Para Sagar, a maioria dos textos nas *Canções da Inocência* trazem à percepção do leitor o estado da infância em toda sua vulnerabilidade e simplicidade. Mesmo assim, até nos poemas em que não há prenúncio claro da experiência, há um elemento de desespero inserido na alegria, pois não podemos evitar ver que a alegria retratada é exclusiva à infância e vivida rapidamente. É como a condição de Adão e Eva no jardim antes da chegada da serpente.

Beleza eterna vagueando em seu caminho<sup>62</sup> (YEATS, 1997, p. 27).

Como se vê no poema, ocorre a intuição, sobre o conhecimento metafísico, de algo imutável, belo, verdadeiro, sob o mundo ilusório dos fenômenos. A recorrência às imagens da rosa é, por conseguinte, agregada à da Árvore da Vida no que pertence ao estabelecimento de uma conexão entre os humanos e o âmbito divino. Esse vínculo é patente no design de Althea Gyles para a capa do livro de Yeats denominado *The Secret Rose (A rosa secreta)*, de 1897, que apresenta uma árvore espinhosa a trazer um esqueleto humano como raiz e florescer em três rosas sobre seu topo:



Segundo Atkins (2008), a imagem remonta à iconografia medieval, em que o esqueleto representa o estado da humanidade após a Queda ao passo que a rosa ocupa o lugar da promessa cristã de uma nova vida. Ela também possui uma significância relevante no labor poético de Yeats enquanto símbolo do nacionalismo irlandês, permitindo ao escritor unir ideias de purificação espiritual com o avançar do movimento irlandês pela autonomia política.

---

<sup>62</sup> Come near, that no more blinded by man's fate, / I find under the boughs of love and hate, / In all poor foolish things that live a day, / Eternal beauty wandering on her way.

Entrelaçados nos galhos da árvore, estão dois amantes que se beijam e cuja elevação sobre o homem caído indica a possibilidade de transcender a condição de matéria corrupta vinculada a esta vida. Desse modo, a capa de Gyles torna visível o relacionamento entre a árvore verdejante e certo trâmite espiritual na poesia de Yeats.

Em contrapartida a tal imagem exuberante, encontra-se a árvore morta, ou *Qlippoth*, representante de forças assim como de entidades demoníacas na doutrina judaica e que, em “As duas árvores”, traz “ramos quebrados e folhas envelhecidas”. Na medida em que uma árvore em florescimento, na imagética yeatsiana, diz respeito à união com o divino, uma árvore infecunda remete ao contrário: separação e falta da perspectiva de união. Yeats mostra o conhecimento que traz a separação de Deus enquanto falso, colhido pelo olhar no “vidro amargo” que “os demônios, com sutil astúcia”, levantam à nossa frente quando passam. A árvore não oferece entendimento da verdade, mas, sim, uma imagem mortal, aproximação da infelicidade, do vislumbre do horrível na condição humana de incompletude. No registro bíblico, a Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal é criação de Deus, proibida ao homem porque o conhecimento que ela concede o tornaria mais próximo, semelhante, ao Divino (ATKINS, 2008). Assim, um objeto que conecta o homem ao sobrenatural, investido, por isso, de propriedades místicas e capaz de intermediar um contato do homem com desígnios divinais, ou seja, de influenciar, por princípios que advêm do próprio âmbito sobrenatural, a vida do homem quando em corpo físico, abarca um *modus operandi* que passa pela concepção animista do cosmos: é objeto material habitado por poderes, ou propriedades, sobrenaturais. Quando Adão e Eva comeram do fruto dessa árvore, vindo a saber sobre o bem e o mal, aproximaram-se do saber de Deus. Todavia, no poema de Yeats, “o vidro do enfado exterior”, no qual desponta a árvore infecunda, não promove um conhecimento aproximativo do eterno, foi “feito quando Deus dormia em tempos antigos...” e pode apenas atrelar-se à dor e ao sofrimento vindos da separação de Deus. Mesmo assim, acreditamos que o vidro e a árvore,

na segunda parte do poema, constituem objetos assimiláveis à concepção animista: a dor e o sofrimento da separação de Deus já implicam uma influência do sobrenatural à volta do homem. Apartado de Deus, do metafísico, ele passa a sofrer por conta de um sobrenatural a que se atribui existência e certo modo de operação: do homem se, então, Deus se separa, o espaço humano vem a ser purgatorial, lugar de constante insatisfação, plano de uma existência absurda. Ademais, atendo-nos ao texto em si, vemos que, nele, os demônios habitam o mundo em que o eu-lírico e sua amada se encontram, confirmando o pensamento animista para atribuir sentido ao mundo no qual se encontram seres que, ao menos no imaginário cristão, são advindos do terreno metafísico. A árvore constitui uma “imagem fatal” que cresce, como se dotada de vida própria no vidro místico, criado em tempos nos quais Deus dormia, trazido à tona antes da Criação, da precipitação do mundo físico, podendo apenas, portanto, ser um objeto metafisicamente tecido, proveniente de substância, funcionamento, lapidação ou forma sobrenaturais.

Mas, afinal, o que nos faz crer que o eu-lírico e sua amada, à qual ele se dirige no poema que ora discutimos, se encontram no plano físico? Primeiro, o fato de a *Árvore da Vida*, simbolicamente assimilada no poema, conforme sustenta Atkins (2008), representar a possibilidade da união com Deus, com a pura matéria, enquanto ainda estamos em nosso corpo, no plano objetivo, na matéria corrupta. Segundo, ainda nos relacionando a essa imagem, vemos que os dez círculos formadores do *Sephiroth* representam, cada um, determinada manifestação do divino na terra, onde há um chão em sentido material (em inglês, no artigo “Study that Tree”, *earth*).

É importante que notemos, acerca da discussão neste capítulo, que a incidência, em Yeats, dos aspectos do pensamento animista e referentes às formas primevas de ver o mundo se deve à sobrevivência, em sua obra, de características importantes do Romantismo, como a tendência a valorizar antigas civilizações, viagens para terras e povos exóticos, ruínas. É algo

referente à sua tendência escapista. “A via de escape no tempo nasce da contemplação das ruínas” (MOISÉS, 2004, p. 409). O tempo, sob tal ponto de vista, é descoberto como dimensão psicológica, toma-se consciência da história e de suas maravilhas que se diferenciam das asperezas do presente racionalista e tecnicista dos poetas europeus na passagem do século XVIII para o XIX (e, como vemos, por exemplo, em Yeats, na passagem do XIX para o XX). Nessa esteira, retomar, na poesia, o pensar animista é uma forma de resistência simbólica contra os signos dominantes, os frios ditames, de um mundo de suposto progresso fiado nos âmbitos estritamente científicos e materialistas. Ademais, a retomada do passado (inclusive do primitivismo) é, também, certa aposta na natureza como meio dessa resistência simbólica. “Busca-se o pitoresco, a cor local, o primitivo, o ‘bom selvagem’, anseia-se recuperar estados d’alma adormecidos...” (MOISÉS, 2004, p. 409).

Por conseguinte, cremos que em “As Duas Árvores” existe o advento de determinada modalidade do estranho vinculada ao animismo e, conseqüentemente, à onipotência de pensamento, devido a vários aspectos. Se nos lembrarmos de Jacques Lacan (2005) e do que ele fala, em seu seminário acerca da angústia, da incidência do fenômeno do estranho, obtemos a advertência de que, no último, Lacan vê o acontecimento de um caráter de “súbito” em sua incidência. O sentimento de estranheza, nessa leitura do psicanalista francês, vem à tona por conta da entrega súbita de uma percepção ao sujeito, sendo que tal percepção se relaciona a algum dos fatores (noutros momentos desta dissertação já expostos) relacionados por Freud ao advento do *unheimlich*, do estranho mesmo. No poema de Yeats, o leitor passa, sem intermediações, do contato com uma pletera de imagens suaves, edênicas, para o terreno do “vidro amargo”, dos demônios e da árvore infecunda que formula a “imagem fatal”. Conforme explanado, o leitor, de repente, sem passar por um plano intermediário de imagens entre o que propõem a primeira e a segunda estrofes do poema e sem uma articulação prévia, que talvez pudesse ter sido inserida no texto (se a proposta dele fosse outra), a respeito das

imagens que subitamente virá a encontrar, vem a se deparar com aquelas imagens precitadas que remontam à concepção animista de pensamento. Trata-se de imagética sombria – calcada no uso de símbolos – que nos leva, segundo Freud (1996/1919) colocou em “O Estranho”, a poder recontatar formas arcaicas de pensamento, não absolutamente anuladas pelo processo “civilizatório”, ainda capazes de, em nós, operar, passíveis de nos assaltar e, assim, provocar a inquietante estranheza ao longo do percurso sobre tal arranjo imagético dos versos (de apresentação súbita de imagens referentes ao sobrenatural).

Em mais um retorno ao artigo freudiano, tendo em consideração a problemática do complexo de castração com o qual o contato também é apontado como possível causador da inquietante estranheza, estamos aptos a ver que o poema nos oferece um manejo dos símbolos – tecido mediante os versos – plausivelmente associável a esse mote da castração, como anteriormente a conceituamos: a árvore, a partir da segunda estrofe, encontra-se tolhida de suas qualidades, tendo suas ramificações partidas e precarizadas, estéril, como morta. Representa, ao obtermos em vista a ideia da condição purgatorial, um quadro de limitação e morte, de infecundidade, que pode colocar o leitor ante sua condição de quem, pelo envelhecimento, pelas precarizações do corpo físico, cujos limites são sempre maiores que os limites do desejo, encontrará a constante insatisfação, proveniente da condição de incompletude, e o declínio do corpo até atingir a morte: trata-se de “imagem fatal”. Para ilustrar esses aspectos, um pequeno poema de Yeats (1997, p. 93), formado por uma estrofe, chamado “The coming of wisdom with Time” (“A chegada da sabedoria com o tempo”), presente no opúsculo “The green helmet and other poems” (“O capacete verde e outros poemas”), de 1910, talvez seja exemplar:

Mesmo que muitas sejam as folhas, a raiz é só uma;  
Através dos enganosos dias da mocidade,



Vacilaram ao sol, minhas folhas, minhas flores;  
Agora, posso murchar no cerne da verdade.<sup>63</sup>

Assim, relacionando esses versos ao poema “As duas árvores”, parece-nos que a verdade, se é que há alguma, advinda do contato com a Árvore do Bem e do Mal, se pautaria não apenas em anátemas de cunho ético-religioso, mas também na constatação da fragilidade e efemeridade no corpo humano. Da condição inescapável de “murchar” após a “mocidade”, de nossa condição purgatorial, da incompletude, da castração que remonta a conteúdos recalçados (e pulsionais) advindos da primeira infância e instaurados conforme a criança verifica e absorve psiquicamente – sentindo-se ameaçada, sofrendo a angústia de castração – que forças maiores a tolhem na realização imediata de seu desejo. Portanto, discutimos a presença de uma modalidade do estranho referida a formas arcaicas de pensamento, à entrega súbita dessas percepções que ainda se arrolam à problemática envolvida no complexo de castração com a qual o sujeito está passível de se deparar ao percorrer a disposição imagética, de despontamento repentino, coesamente tecida mediante o labor de versificação. Esses conteúdos atinentes ao pensamento arcaico ou recalçados – por causa das tramas dessa modalidade do estranho que no texto se difunde e com a qual o leitor entra em contato – podem ameaçar vir à tona, diluir a barreira do recalque, causando, então, a inquietante estranheza<sup>64</sup>.

Em nosso quarto capítulo, falaremos sobre a posição de Yeats na tradição, sobre sua abrangência como poeta, ou seja, como criador de belos e refinados textos poéticos que influenciaram e continuam a influenciar distintas gerações de autores relevantes, cujas

---

<sup>63</sup> Though leaves are many, the root is one;/ Through all the lying days of my youth/ I swayed my leaves and flowers in the sun;/ Now I may wither into the truth.

<sup>64</sup> É duvidoso que a questão saia do plano da ameaça, parece não ser possível diluir a barreira do recalque. Julia Kristeva (1994, p. 38), em *Estrangeiros para nós mesmos*, tece a seguinte proposta: “o recalque zomba um bocado de nós! Pensamos tê-lo desmantelado mas ele está apenas se deslocando perfidamente, mais abaixo, nas fronteiras entre o soma e a psique, ali onde as comportas do gozo se entram e onde o erotismo abandonado encontra-se obrigado a recorrer a novos limites, os dos órgãos que, então, falham”.

expressões se encontram em diferentes idiomas. O mote é falar um pouco de sua marca na tradição literária ocidental. Posteriormente a isso, apresentaremos um esboço conclusivo.

#### CAPÍTULO 4: O ALCANCE DO POETA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE SEU LUGAR NA TRADIÇÃO

Este capítulo visa fazer um movimento que consideramos importante para nosso trabalho, depois dele, haverá um segundo movimento: as conclusões resultantes de nossas observações literárias e teóricas. O primeiro vem pensar a importância de William Butler Yeats para a tradição literária, sua inserção na última, seu alcance como poeta. Finalmente, faremos um breve balanço de nossa análise de sua obra calcada no conceito psicanalítico de estranho.

Consideramos esses movimentos importantes para demonstrar algo que já destacamos em nossa Introdução, o lugar de Yeats como um dos mais consideráveis poetas do século XX, não só em termos de qualidade de sua obra, mas também de sua ampla influência, pelo menos, numa parte bem sucinta que conseguimos captar e explicitar da literatura em língua inglesa (e francesa, como é constatável no teatro de Samuel Beckett). Igualmente, ao falar sobre aspectos de sua obra e pensamento relacionáveis à psicanálise, pretendemos unicamente ressaltar como a utilização da invenção freudiana pode ser fecunda para a discussão sobre a poesia. Assim, falaremos de nossa pequena tentativa de contribuir para esse tipo de discussão, o estudo da poesia de Yeats por meio da teoria psicanalítica.

#### I

T. S. Eliot (1975), em seu ensaio “Yeats”, diz que a poesia de alguns, concedendo-nos deleite mediante sua qualidade, também encerra uma importância histórica considerável. Para ele, Yeats ocupa um lugar dessa sorte. Foi um daqueles cuja história é a história de seu próprio tempo. Faz parte da consciência de uma era que, sem ele, teria sua possibilidade de

compreensão estreitada, ficaria mais nebulosa para seu estudioso. Eliot entende que se trata de uma posição muito alta, mas que é segura para o poeta irlandês.

A proposta da crítica e teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak (1974), em seu *Myself must I remake: the life and poetry of W. B. Yeats (A mim mesmo devo refazer: a vida e a poesia de W. B. Yeats)*, para que entendamos tal posição segura, aponta duas direções: as maneiras mediante as quais o poeta se torna novo e o tipo de relação que estabelece com a tradição. Em outros termos, a singularidade de um escritor reside em sua originalidade e na assimilação das obras que o precederam. Um começo adequado para esse estudo, segundo Spivak, deveria começar com as contribuições de Yeats para a Renascença Irlandesa<sup>65</sup>. Era crença do escritor a de que a Irlanda estava pronta para uma regeneração espiritual, no mais amplo sentido desse termo, a partir de 1891, quando a morte do grande líder político irlandês Charles Stewart Parnell fez com que uma regeneração político-ideológica parecesse impossível. Mas um país não atinge certo renascimento espiritual apenas porque teria chegado a hora. Um tempo propício não advém sem a formulação das perspectivas que trariam, de

---

<sup>65</sup> Com apoio da Sociedade para Preservação da Língua Irlandesa, Society for the Preservation of the Irish Language (SPIL), a Renascença Irlandesa (Irish Renaissance), também conhecida como The Irish Revival, Celtic Renaissance ou Celtic Revival, foi um movimento que aconteceu na passagem do século XIX para o XX (1880 a 1940) com o intento de conceder nova vida à tradição e à cultura irlandesa – ou céltica. O período começou após séculos de dominação inglesa.

Os autores dessa Renascença tentaram criar um tipo de literatura irlandesa independente e nacional, ligada às lendas e simbolismo célticos. Na época, havia um movimento nacional forte para preservação do gaélico, a língua tradicional da Irlanda. Contudo, a maior parte dos escritores envolvidos continuou a apresentar seus textos em inglês. Mesmo que os maiores esforços tenham sido literários, houveram avanços na música, artesanato, vestimentas e artes plásticas na busca pela identidade nacional. Escritores notáveis que se envolveram com o movimento foram Yeats, o dramaturgo, poeta e prosador J. M. Synge, a estudiosa do folclore Lady Gregory (Isabella Augusta) e o pintor, crítico e poeta A. E. (George Russel). James Joyce, que não estava oficialmente no movimento e, na verdade, chegou a ridicularizar esse tipo de ambição nacionalista, é também situado no grupo por ter escrito muito sobre assuntos irlandeses. Uma das figuras mais notáveis do movimento foi Yeats, que ganhou o prêmio Nobel de literatura em 1923. Ele recebeu a honraria devido à sua poesia que cedeu “expressão ao espírito de toda uma nação”.

Juntamente à poesia de Yeats, os trabalhos literários mais importantes provenientes do período são *The playboy of the western world (O playboy do mundo ocidental)*, de J. M. Synge, *Dubliners (Dublinenses)*, de James Joyce e *Cuchulain of Muirthemne (Cuchulain de Muirthemne)*, de Lady Gregory.

Além de tentar diminuir a opressão inglesa, a Renascença Irlandesa buscou estabelecer instituições para se igualar ou superar aquelas fundadas na Inglaterra. Assim, esse período viu a instituição de The Irish Literary Theater (O Teatro Literário Irlandês), The Irish National Literary Society (A Sociedade Literária Nacional Irlandesa) e do Abbey Theater (Teatro da Abadia) que, como exposto em nosso primeiro capítulo, abrigou a Irish National Theater Society (Sociedade Irlandesa Nacional de Teatro). Para pesquisa mais extensa sobre o assunto, ver *Strange country*, de Seamus Deane e *A pocket history of Irish literature*, de A. Norman Jeffares.

fato, novas direções. Yeats, tomado por esse clima da Renascença Irlandesa, juntamente a outros escritores, declarou que o povo irlandês deveria redescobrir suas raízes e herança cultural.

Em Yeats, as raízes da identidade de seu povo se encontram na mitologia pré-cristã, no sentido mais geral de um passado mítico (SPIVAK, 1974). Que uma nação possa encontrar suas fundações nas próprias lendas antigas é algo que soa evidente, mas, na época em que foi tramada a reflexão yeatsiana e de demais escritores que ambicionaram tal resgate, o trabalho de pesquisa e tradução dos antigos mitos irlandeses constituía um propósito acadêmico, de erudição. Parte da genialidade do poeta consiste em ter dado a tais mitos uma realidade presente. Ele transformou determinada parte das lendas nacionais – principalmente a história de Cuchulain – em símbolo perene da plausibilidade da postura heróica na Irlanda em que vivia (SPIVAK, 1974).

Ao tangenciar essas raízes, Yeats também se relacionou com a moderna literatura europeia. Se o que falamos anteriormente deu profundidade à escrita irlandesa, o último fator trouxe ampliação (SPIVAK, 1974). A Europa ofereceu a Yeats o Simbolismo que não se compromete a fazer uma descrição fiel da realidade, mas, ao invés disso, tenta sugerir as significações que pretende representar pelo uso de símbolos. É uma escrita que considera os objetos do mundo natural enquanto um conjunto simbólico, qual palavras num dicionário, e que podem ser arranjados, por parte do artista, em novas maneiras de sugerir significações metafísicas. O Simbolismo veio a lume na França nos últimos vinte e cinco anos do século XIX. Os ingleses o contataram largamente por meio do livro de Arthur Symons chamado *The symbolist movement in literature (O movimento simbolista na literatura)*, de 1899. Assim, o mundo de língua inglesa é o último que o assimilou e utilizou do modo mais elaborado em seus poemas e peças. Um verso como “Grandes poderes da onda que cai e do vento e do fogo

exposto ao vento”<sup>66</sup> (YEATS, 1997, p.69), de “The poet pleads with the elemental powers” (“O poeta suplica aos poderes elementares”), parece ter aquela falta de direção suave que a melhor poesia simbolista abarca. O mesmo se encontra em versos como os seguintes, de “The black tower” (“A torre negra”), surgidos na segurança do estilo maduro de Yeats: “Lá, na tumba, encontra-se o morto em posição vertical,/ Mas os ventos surgem da margem/ Eles tremem quando os ventos rugem/ Velhos ossos sobre a montanha tremem”<sup>67</sup> (YEATS, 1997, p. 339), embora ele acreditasse, conforme escreveu, que tivesse deixado o Simbolismo para trás, junto apenas à sua poesia da juventude: “Ele me mostra a estrada que eu e outros de meu tempo seguimos por certos furlongs. Esse não é o caminho que sigo agora...”<sup>68</sup> (YEATS *apud* SPIVAK, 1974, p. 178).

No tocante à influência do pensamento oriental sobre a escrita do poeta, podemos considerar um exemplo da exaltação yeatsiana da “alegria trágica” (“tragic joy”), que o poeta compreendeu como fundamental para parte do pensamento da China antiga. A seguir, em poema denominado “Lápis-lazúli”, fala de um pedaço de pedra homônima, azul semipreciosa e cinzelada, na qual se percebe certa combinação imagética:

Dois chineses, atrás deles, um terceiro,  
Estão esculpidos em lápis-lazúli,  
Sobre eles, voa um pássaro de longas pernas,  
Um símbolo da longevidade;  
O terceiro, sem dúvida, um servo,  
Carrega um instrumento musical.

Cada descoloração da pedra,  
Cada rachadura ou amassado accidental,  
Parece um curso d’água ou uma avalanche  
Ou elevado declive onde neva  
Embora, sem dúvida, a ameixa ou o ramo de cerejeira  
Adoce o pequeno asilo  
Aqueles chineses sobem em sua direção e eu  
Me deleito ao imaginá-los sentados ali;  
Ali, na montanha e no céu,

---

<sup>66</sup> Great powers of falling waves and wind and windy fire

<sup>67</sup> There in the tomb stand the dead upright,/ But winds come up from the shore/ They shake when the winds roar/ Old bones upon the mountain shake.

<sup>68</sup> It shows me the road I and others of my time went for certain furlongs. It is not the way I go now...

Em toda a cena trágica, olham.  
 Um pede tristes melodias;  
 Dedos talentosos começam a tocar.  
 Seus olhos estão em meio a muitas rugas, seus olhos,  
 Seus antigos, brilhantes olhos, são alegres (YEATS, 1997, p. 301).<sup>69</sup>

Os sábios indianos no Meru foram além de todas as civilizações para acessar a auto-transcendência (SPIVAK, 1974). Os sábios chineses, na montanha imaginária, permanecem atrelados à “cena trágica” da civilização. Teriam alcançado a “felicidade”, o vocábulo de Yeats possivelmente relacionado à certa espécie de transcendência, mediante a harmonia da arte e a aceitação do trágico. O poeta, assim, coloca-os num objeto artístico, esculpidos numa pedra. No ambiente desse lápis-lazúli é posta, também, outra harmonia, uma música imaginada. É importante observar que o deleite trágico ainda acomete o poeta: “Aqueles chineses sobem em sua direção e eu/ Me deleito ao imaginá-los sentados ali;/ Ali, na montanha e no céu,/ Em toda a cena trágica, olham”. Trata-se de mais uma passagem da obra em que se encontra a influência de Nietzsche, já mencionada em nosso primeiro capítulo. Em seu *Ecce Homo*, o filósofo alemão apresenta sua filosofia trágica como a vida voluntária nas altitudes montanhosas e no frio, a lida com o que é problemático e estrangeiro na existência, conhecimento que seria resultado da coragem e da dureza consigo (NIETZSCHE, 2008). No poema, justamente “na montanha e no céu”, surge a possibilidade de se pensar cada “rachadura”, “descoloração” ou “amassado acidental” como “elevado declive onde neva”. Nesse contexto, apesar da situação doce do pequeno asilo, ascende “toda a cena trágica”. Um dos chineses pede “tristes melodias”.

---

<sup>69</sup> Two Chinamen, behind them a third,/ Are carved in lapis lazuli,/ Over them flies a long-legged bird,/ A symbol of longevity;/ The third, doubtless a serving-man,/ Carries a musical instrument./ Every discoloration of the stone,/ Every accidental crack or dent,/ Seems a water-course or an avalanche,/ Or lofty slope where it still snows/ Though doubtless plum or cherry-branch/ Sweetens the little half-way house/ Those Chinamen climb towards, and I/ Delight to imagine them seated there;/ There, on the mountain and the sky,/ On all the tragic scene they stare./ One asks for mournful melodies;/ Accomplished fingers begin to play./ Their eyes mid many wrinkles, their eyes,/ Their ancient, glittering eyes, are gay.

Há uma mistura de velho e novo concernente ao trabalho de Yeats como poeta individual. Ele concebeu a poesia como formadora da alma e não para mero exercício retórico. Ao modelar largamente seu verso para refletir o próprio ser em mutação, obteve êxito em muitos estilos. Os versos sonhadores da juventude devem muito ao estilo pré-Rafaelita de poesia. E Yeats foi, no mínimo, um pré-Rafaelita importante, e aquele tom sonhador, ansiando por uma beleza ideal encontrável para além deste mundo, foi algo genuíno (SPIVAK, 1974). Em seu estilo da maturidade, o escritor se voltou para muitas formas tradicionais da poesia e as renovou. W. H. Auden (1950), em seu artigo “Yeats as an Example” (“Yeats como um exemplo”), coloca que o poeta, como demais escritores de nosso tempo, teve de lidar com um problema moderno. Trata-se de viver numa sociedade em que os homens não têm mais o efetivo apoio de uma tradição se não recorrem a ela deliberadamente, e na qual cada indivíduo que pretende trazer ordem e coerência ao fluxo dos afetos e ideias que passam por sua consciência tem de recorrer ao que foi feito por família, costume, Igreja e Estado. Fica o problema da escolha dos princípios e pressuposições em termos de tentar conceder algum sentido à própria experiência. Assim, cremos que a poesia yeatsiana é muito bem sucedida ao fazer essa busca deliberada da tradição e promover uma leitura própria da mesma, como pudemos ver em textos como “Leda e o cisne” (na sua absorção de um motivo mitológico grego) e nos poemas sobre Bizâncio, trabalhados em nosso segundo capítulo, que apontam para uma cidade antiga que foi modelo do encontro de diferentes culturas, das velhas sabedorias atinentes tanto ao ocidente quanto ao oriente, ou seja, das culturas grega, latina e árabe. Esses textos, remontando à cidade abarcadora dessas tradições, também servem de receptáculo textual para ideias provindas da tentativa de sistematização empreendida pelo poeta no livro “Uma visão”. Além disso, pode-se destacar a temática bíblica e, por outro lado, as visões ocultistas presentes no poema “As duas árvores”, analisado no capítulo anterior.



No âmbito político, Yeats usou a voz pública com um tom de sinceridade amarga que a transformou completamente e deu, aos jovens poetas da década de 1930, um estilo para emular. Seguem dois exemplos dessa voz, de 1914 e 1938, expositores da paulatina liberação do sonho, da esfera estritamente privada. No primeiro, soneto em estilo super-elaborado, ainda característico da fase inicial, Yeats mostra um desprezo pela opinião pública (SPIVAK, 1974). No segundo, a voz é tão direta que não haveria como ocorrer desvio de seu sentido:

Embora eu, daquele sussurro de garganta de junco  
 Que vem por necessidade, mas agora não como antes,  
 Uma clara articulação no ar,  
 Mas interiormente, imaginem companheiros  
 Além do arremesso do casco do lardo asno,  
 – frase de Ben Johnson – e encontre, quando junho chega  
 Em Kyle-na-no, sob aquele antigo teto,  
 Uma consciência mais austera e um lar mais amigo,  
 Posso perdoar mesmo aquele erro dos erros,  
 Aqueles insonhados acidentes que me tornaram  
 – Sabendo que a fama findou há muito, pois  
 Não era mais que uma parte de cerimônia antiga –  
 Notório, até que minhas coisas inestimáveis  
 Não fossem mais que um poste que cachorros passando aviltassem<sup>70</sup> (YEATS, 1997, p. 127;  
 “Closing rhymes” [“Rimas de encerramento”]).

Poetas irlandeses, aprendam seu ofício,  
 Cantem tudo que for bem feito,

\* \* \*

Cantem os camponeses e, então,  
 Os cavalheiros do campo que cavalgam bravamente,  
 A sacralidade dos monges e, depois,  
 A risada lasciva dos bebedores de cerveja estilo Porter;  
 Cantem os senhores e senhoras felizes  
 Que foram moldados no barro  
 Através de sete séculos heróicos,  
 Passem sua mente em outros dias  
 Que nós, nos dias que chegam, podemos ser,  
 Ainda, os indomáveis irlandeses<sup>71</sup> (YEATS, 1997, p. 335; “Under Ben Bulben” [“Sob Ben  
 Bulben”])

<sup>70</sup> While I, from that reed-throated whisperer/ Who comes at need, although not now as once/ A clear articulation in the air,/ But inwardly, surmise companions/ Beyond the fling of the dull ass's hoof/ - Ben Johnson's phrase - and find when June is come/ At Kyle-na-no under that ancient roof/ A sterner conscience and a friendlier home./ I can forgive even that wrong of wrongs./ Those undreamt accidents that have made me/ - Seeing that Fame has perished that long while,/ Being but a part of ancient ceremony -/ Notorious, till all my priceless things/ Are but a post the passing dogs defile. [a tradução desse texto procede de sugestão do professor Heleno Godói de Sousa]

<sup>71</sup> Irish poets, learn your trade/ Sing whatever is well made, [...] Sing the peasantry, and then/ Hard-riding country gentlemen./ The holiness of monks, and after/ Porter-drinkers' randy laughter;/ Sing the lords and ladies

No estilo maduro, a voz pessoal (“personal voice”), também, retirou-se de seus sonhos e voltou-se para fatos autobiográficos. Tal voz, segundo Spivak (1974), é característica da poesia de língua inglesa, principalmente da poesia inglesa romântica na tradição wordsworthiana. Mas nesse caso, igualmente, Yeats construiu algo radicalmente novo – usou referências à sua cronologia pessoal, o que forneceu alta qualidade à construção de seus versos –, passagens como “Embora tenha me aproximado dos quarenta e cinco,/ não tenho filhos, não tenho nada além de um livro...”<sup>72</sup> (YEATS, 1997, p. 101), “Elaborei isso tudo há vinte anos...”<sup>73</sup> (YEATS, 1997, p. 200), culminaram naquela declaração para a posteridade: “Sob o cume escarpado de Ben Bulbin,/ No jardim cemiterial de Drumcliff, Yeats está deitado...”<sup>74</sup> (YEATS, 1997, p. 335).

Outro aspecto do estilo do poeta relaciona-se a ele ter sabido usar o recurso à visão mística, profética, por exemplo, naquilo que já ilustramos sobre “The second coming” (“A segunda vinda”), poema no qual a visão e a dicção proféticas apresentam determinado mundo em tensão constante e se atrelam a uma maneira de tentar superar o problema da morte (da restrição temporal a que cada um de nós está sujeito), ou seja, o complexo de castração.

O interesse de Yeats nos meandros ocultos da sabedoria humana o levou ao desenvolvimento de, como vimos ao longo desta dissertação, uma linguagem genuinamente simbólica. Outro produto único da literatura yeatsiana é o aforismo – meio de expressão cujas fontes podem ser rastreadas em vários pontos da tradição literária e filosófica ocidental. Mesmo assim, o escritor irlandês também fez algo novo dessa forma textual. Quando ele escreve, como em “Nineteen hundred and nineteen” (“Mil novecentos e dezenove”), “O homem está imerso em violento amor e ama o que se desvanece,/ O quê mais há para

gay/ That were beaten into the clay/ Through seven heroic centuries;/ Cast your mind on other days/ That we in coming days may be/ Still the indomitable Irishry.

<sup>72</sup> Although I have come close on forty-nine/ I have no child, I have nothing but a book...

<sup>73</sup> I thought it all out twenty years ago...

<sup>74</sup> Under bare Ben Bulbin's head/ In Drumcliff churchyard Yeats is laid...

dizer?”<sup>75</sup> (YEATS, 1997, p. 211), sente-se a confiança no aforismo mesmo – uma convicção de que o colocado é verdadeiro e, simultaneamente, que sua aparente transparência concilia grandes profundidades de significado (SPIVAK, 1974).

Esse grande poeta, seu trabalho, ecoa em quase todo artista de nosso tempo que busca dialogar com a tradição. Talvez alguns exemplos precisos estejam na discussão de Ezra Pound (2000) sobre sua própria doutrina do Imagismo, ao se perguntar sobre a relação de proximidade e afastamento de Yeats quanto a tal movimento, mediante a resenha do livro *Responsibilities*. No teatro de Samuel Beckett, como pode ser constatado pelo artigo de Emily Atkins, brevemente apresentado no capítulo anterior, nas poesias de W. H. Auden e do irlandês, laureado com o Nobel de 1995, Seamus Heaney, dentre vários outros. Como já dito, faz-se aqui um apanhado extremamente sucinto sobre, pelo menos, o mundo de língua inglesa, porém, deve-se observar que a influência de Yeats seria extremamente difícil de se rastrear por completo, apresentando-se nos mais diferentes idiomas e escritores a partir da primeira metade do século XX. Um caso interessante é o do inglês Ted Hughes que, em seu poema “The hawk in the rain” (“O falcão na chuva”), faz uma adaptação deliberada das imagens presentes em “A segunda vinda” (SKEA, 2010). Na maior parte do tempo, essa influência está implícita, encontrável no ritmo, na consideração das imagens, na construção das frases, mas, por vezes, algum escritor reconhece imediatamente sua dívida (SPIVAK, 1974). Isso é manifesto no poema de Auden chamado “In memory of W. B. Yeats” (“Em memória de W. B. Yeats”), no qual o poeta é convocado a ensinar aos homens livres como louvar – “Teach the free man how to praise” (AUDEN, 2010).

Em todo caso, a medida de Yeats está além de seus grandes alcances e de sua larga influência – reside em algo que já mencionamos – em como a vida e a poesia, o vínculo entre

---

<sup>75</sup> Man is in love and loves what vanishes,/ What more is there to say?

o labor da poesia e a formação da alma estavam conjugados para ele como se fosse possível, e talvez fosse, refazer-se na confecção e revisão de cada verso:

Os amigos que acham ser errado  
Quando uma canção retoco,  
Deveriam saber com qual questão eu jogo:  
É a mim mesmo que refaço<sup>76</sup> (YEATS *apud* SPIVAK, 1974, p. 188).

Em seguida, teceremos nossas considerações finais.

---

<sup>76</sup> The friends that have I do it wrong/ Whenever I remake a song,/ Should know what issue is at stake:/ It is myself that I remake.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fazer uma retomada do caminho percorrido neste trabalho, antes das últimas considerações, será necessário praticar uma breve exposição dos passos executados em cada parte precedente ao atual momento de nosso texto.

A Introdução fala da importância de Yeats, seu lugar como poeta de língua inglesa e nosso intento de, mesmo que minimamente, contribuir para seu estudo em língua portuguesa. Há uma sucinta exposição sobre a poesia de Yeats, alguns de seus pontos e características mais importantes, e um levantamento relacionado à discussão da literatura pelas vias da psicanálise. No levantamento, explicitamos que em nenhum momento de nosso trabalho há a ambição de fazer uma análise de Yeats, de esclarecer ou explanar detalhes de sua biografia. Antes, trata-se de ater-nos a seus textos, a como os próprios poemas se desvelam para que se torne possível nosso exame. Depois, procuramos desenvolver certa descrição de como viríamos a realizar o estudo das modalidades do estranho na poesia em foco, recorrendo ao artigo freudiano “Das Unheimlich” e a textos lacanianos passíveis de lançar luzes em nossa temática, explicando-a e enriquecendo-a.

O primeiro capítulo, “As Máscaras”, envolve o duplo, a recorrência às máscaras poéticas e como o duplo toma parte na provocação do estranho. Para analisarmos isso, levantamos características do trabalho de Yeats que abrangem o citado aspecto: o conflito entre o escapista e o homem de ação, o anseio por ser o intérprete adequado dos fatos históricos, a suposta capacidade mediúnica da esposa do poeta, George Hyde Lees, com suas misteriosas revelações, o incursão na mística e na metafísica, a espera por um desvelar da Verdade, proveniente do duplo mesmo, e a tentativa de assimilação de si próprio ao coro trágico, considerando a influência de Nietzsche. Essa influência, como destacado, também

deve ser entrevista na cunhagem, por parte de Yeats, da expressão “alegria trágica” (“tragic joy”).

Num segundo momento, foi apresentada a teorização freudiana sobre o duplo, perpassando o artigo “Das Unheimlich”, de maneira a nos permitir ter em conta o conteúdo passível de provocar o estranho em relação a alguns poemas de Yeats, como “A Segunda Vinda”, que ainda apresenta a utilização de uma dicção profética, conforme explanado. Em termos de crítica literária, apresentamos a perspectiva de alguns autores, como T. S. Eliot, sobre a impersonalidade nos versos e vários textos críticos sobre Yeats, como trabalhos de Michael Hamburger, C. K. Stead e James Pethica – após termos, bem no início do capítulo, situado a questão das máscaras, no poeta, em relação aos estetas e à poesia francesa do século XIX e passagem para o XX. Ademais, reportamo-nos à conceituação lacaniana sobre o estádio do espelho, para fazer breve consideração sobre o duplo em seu vínculo com a imagem especular que se torna estranha, e à experiência psíquica da castração.

No segundo capítulo, “O Contato com os Mortos”, aparecem os mortos e a influência deles sobre o fenômeno do estranho. O sistema de pensamento que Yeats tentou criar com *A Vision*, ou a procura por uma sistematização filosófica, também ascende para nos auxiliar na discussão dos poemas concernentes a Bizâncio, no que eles desvelam sobre a condição dos vivos e dos mortos. Os primeiros têm, ao longo da vida em carne e osso, o contato com a condição trágica, a absurdidade da existência, o não conhecimento dos desígnios metafísicos dos quais emanariam nossa vida e nosso mundo ilusório. Aos mortos, cabe o conhecimento do absoluto, da essência do mundo de onde tudo vem, eterna e imutável. Porém, eles não acessam a tragicidade, o turbilhão de sentimentos humanos, o sangue e a lama, as meras complexidades. Os espíritos são chamas que se alimentam de chamas, mas, como visto em “Bizâncio”, não conseguem chamuscar um farrapo. Causam o estranho na medida em que aparecem nos poemas, por nos remeter ao complexo de castração, ao pensamento primitivo do

homem que acreditava no retorno espiritual dos que se foram e, ainda, segundo Lacan, por apontarem subitamente, confirmando a característica do ‘de repente’ que o psicanalista francês atribui ao fenômeno do *unheimlich*. Assim, nossa reflexão culmina em passagem pelos comentários de Tzvetan Todorov sobre o estranho na narrativa, visando categorias como o fantástico-estranho e o estranho puro, para mostrar como que eles nos auxiliam em relação às propostas freudianas e que nosso aporte conceitual, em todo caso, atrela-se ao conceito de estranho tecido por Freud.

Numa ampliação de tal reflexão sobre os mortos, seus espíritos, sua condição, o animismo e a onipotência de pensamentos aparecem no terceiro capítulo, “O Cosmos e o Místico”. *Totem e tabu*, de Freud, serviu de esteio para o pensamento e preparou a aparição de “As duas árvores”. No comentário sobre “The Two Trees”, mostramos os caminhos da árvore que separa os homens da divindade e daquela árvore que representa a possibilidade da união do homem com Deus. A reflexão nos induz a uma passagem sobre Sephirot e Qliphoth, imagens que nos transmitem a possibilidade de entender as posições simbólicas, no sentido místico, da plausibilidade da união ou afastamento da divindade, que o poema traz em forma peculiar de apresentação. Então, conforme já trabalhado, esses conteúdos relativos ao pensamento arcaico ou recalcados podem ameaçar vir à tona, dissolver a barreira do recalque, causando, deste modo, a inquietante estranheza.

Antes do presente item, no capítulo “O Alcance do Poeta e Alguns Trâmites entre a Literatura e a Psicanálise”, falamos um pouco sobre o alcance de Yeats como poeta, ou seja, sua inserção na tradição, considerando ainda sua influência, especialmente no mundo de língua inglesa, em poetas como Auden, Hughes ou Heaney.

Diante dos aspectos discutidos em nosso trabalho, cremos ser plausível afirmar que os poemas de William Butler Yeats que foram estudados podem fazer limite com o inconsciente, ao promover o fenômeno do estranho mediante três modalidades: a utilização do duplo, o

aparecimento dos mortos e a recorrência ao animismo e à onipotência de pensamentos. Destarte, é importante que o leitor perceba que, em grande parte, o sustentado aqui só se torna possível em decorrência da busca de Yeats por formular um sistema de pensamento, principalmente pela edificação conceitual presente no livro intitulado *A Vision (Uma Visão)*.

Um estudo que nosso trabalho não realizou, mas que pode vir a ser desenvolvido, é a investigação sobre o que essa edificação conceitual mesma traz de estranho, de *unheimlich*, podendo desconcertar, capturar o leitor, fornecer a ele a sensação do *uncanny*, por meio de sua própria formação textual e propostas intelectuais. Ademais, pretendemos afirmar que, como no caso de parte da produção do próprio Yeats, a poesia pode ser vista como fonte tão potencialmente provocadora do *unheimlich* quanto a ficção que, no artigo de Sigmund Freud denominado “O Estranho”, é colocada como uma fonte de provocação do estranho até mesmo mais intensa, mais profícua, que a realidade mesma, conforme já mencionado em nossa Introdução. Almejamos sustentar que tal potencialidade causadora do citado fenômeno depende, conforme procuramos evidenciar, com ajuda de nossos exemplos, do trabalho que qualquer poeta venha a desempenhar ou desenvolver. No caso de Yeats, tal trabalho se vincula, em grande parte, às proposições presentes na tentativa de sistematizar suas ideias, mas não cremos que apenas essa ambição filosófica seja aspecto necessário para que o poeta figure o estranho. Trata-se, na verdade, de destacar e delinear determinada característica que teve forte influência sobre como Yeats concebeu e elaborou sua tentativa de sistema, na medida em que o próprio texto nos permite rastrear isto, assim como considerável parte de sua produção em versos – e não apenas em versos, apesar de esse último recorte não remeter a nosso objeto de estudo na presente dissertação.

Freud não pretende esgotar as possibilidades de licença poética e os privilégios obtidos pelos ficcionistas para evocar ou excluir um sentimento estranho. Em nosso caso, o almejado é ter conseguido explorar um pouco sobre como Yeats se utilizou de, pelo menos, três



modalidades passíveis de provocar o estranho em alguns de seus poemas vindo, assim, a poder causar o *unheimlich* mediante a criação dos mesmos – vinculando-se profundamente a suas próprias explorações temáticas, relacionadas ao aspecto ocultista (na busca de uma verdade sobre a vida após a morte, a psicologia humana e uma filosofia da História) que permeia sua textualidade poética, fazendo com que o leitor, subitamente, entre em contato com as modalidades das quais neste trabalho tratamos. Isso se atrela à característica de súbito que Jacques Lacan remete à incidência do estranho. Em Yeats, a profusão de imagens poéticas, como vimos, por exemplo, em “The Two Trees” (“As duas árvores”), é colocada ao leitor sem maiores explicações ou intermediações, na feitura de fortes e imprevistas alternâncias tanto temáticas quanto imagéticas no decorrer do poema. Em todo caso, é ainda importante voltar-se para o fato de que as consequências psíquicas da castração se conectam ao *unheimlich*, colocando o sujeito ante suas limitações, sua condição de tolhido ante a vivência plena da satisfação do desejo. Conforme exposto no terceiro capítulo, os aspectos de “As duas árvores” que remetem à castração estão situados intimamente no que configura as imagens da segunda estrofe pertencente ao poema.

Assim, cremos que a poesia, conforme destacado por meio dessa discussão sobre Yeats, é potencial para provocar o estranho, na medida em que faz, no alcance de tal efeito, uso de seus próprios meios. Trata-se de falar da incidência de modalidades de suscitar o estranho, presentes nos poemas, exercidas por vias que adentram nos textos conforme a temática trabalhada em cada um, podendo trazer a ascensão da estranheza qual aspecto, de fato, derivado do próprio texto. Deve-se levar em conta as tramas referentes aos fatores indicados por Freud como causadores do *unheimlich* e passíveis de serem identificados pelo trabalho de crítica bem sustentado no arsenal de conceitos que a teoria psicanalítica provê e, por si mesma, já indica como relacionáveis ao fato literário. Yeats, como um mestre consumado da

dicção poética em língua inglesa, parece ser um exemplo a ter, nesses quesitos, ainda grande riqueza a ser explorada – e que não se fecha ao âmbito de seus textos poéticos.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ATKINS, E. 'Study that Tree': The Iconic Stage in *Purgatory* and *Waiting for Godot*. Disponível em: <[http://www.clemson.edu/caah/cedp/scr\\_articles/402\\_atkins\\_essay.pdf](http://www.clemson.edu/caah/cedp/scr_articles/402_atkins_essay.pdf)>. Acesso em: 01/08/2008.
- AUDEN, W. H. Yeats as an Example. In: *The Permanence of Yeats*. New York: The Macmillan Company, 1950, p. 344-351.
- . In Memory of W. B. Yeats. Disponível em: <<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/15544>>. Acesso em: 10/07/2010.
- BEACH, J. W. From *A History of English Literature*. In: *The Permanence of Yeats*. New York: The Macmillan Company, 1950, p. 217-222.
- BENTLEY, E. Yeats as a Playwright. In: *The Permanence of Yeats*. New York: The Macmillan Company, 1950, p. 237-248.
- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BROOKS, JR., C. Yeats: The Poet as Myth-Maker. In: *The Permanence of Yeats*. New York: The Macmillan Company, 1950, p. 67-94.
- BUENO, F. da S. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: FENAME, 1976.
- CONNER, L. I. *A Yeats Dictionary*. New York: Syracuse University Press, 1998.
- DEANE, S. *A Short History of Irish Literature*. London: University of Notre Dame Press, 1994.
- DEANE, S. *Strange Country*. New York: Oxford University Press Inc., 1997.
- ELIOT, T. S. Yeats. In: *Selected Prose of T. S. Eliot*. New York: Harcourt Brace Jovanovich Farrar, Strauss and Giroux, 1975, p. 248-257.
- ELLMANN, R. *Yeats: The Man and the Masks*. New York: Norton & Company, Inc., 1999.
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FRANÇA, M. I. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FRAZER, S. J. G. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S. A., 1982.
- FREUD, S. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (*dementia paranoides*). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996/1911, p. 21-89.
- . O tema dos três escrínios. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996/1913, p. 314-325.

- . Totem e tabu. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996/1913[1912-13], p. 21-162.
- . O estranho. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996/1919, p. 237-269.
- . Além do princípio de prazer. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996/1920, p. 17-75.
- . Esboço de psicanálise. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996/1940[1938], p. 157-221.
- . O inquietante. In: *Obras completas*. v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GOUNELAS, R. P. *Literature and Psychoanalysis: Intertextual Readings*. New York: Palgrave, 2001.
- HALLSTRÖM, P. Discurso de recepção. In: *Biblioteca dos prêmios Nobel de literatura*. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973, pp. 17-23.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HEANEY, S. W. B. Yeats and Thoor Ballylee. In: *Yeats's Poetry, Drama, and Prose*. New York: Norton & Company, Inc., 2000, p. 429-437.
- HOUAISS, A., VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JEFFARES, A. N. Introduction. In: *Eleven Plays of William Butler Yeats*. New York: Collier Books, 1978, p. 1-14.
- . *A Pocket History of Irish Literature*. Dublin: The O'Brien Press, Ltd, 1997.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- KERMODE, F. Vida e obra de William Butler Yeats. In: *Biblioteca dos prêmios Nobel de literatura*. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973, pp. 27-59.
- KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LACAN, J. O Estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998, p. 96-103.
- . *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- . *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- . *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- LAIA, S. *Os escritos fora de si*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2001.
- LEBRUN, G. Quem era Dioniso? In: *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 355-378.

- LOPES, R. G., MENDONÇA, M. A. Iluminuras: poesia em transe. In: *Iluminuras: gravuras coloridas*. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 131-168.
- MARTELO, R. M. Sophia e o fio das sílabas. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1160.pdf>>. Acesso em: 06/07/2010.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NASIO, J. D. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- NASIO, J. D. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- NIETZSCHE, F. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PAZ, O. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PESSOA, F. Carta a Adolfo Casais Monteiro. Disponível em: <<http://www.fpessoa.com.ar/carta.asp>>. Acesso em 12/07/2010.
- PERLOFF, M. 'Easter, 1916': Yeats' First World War Poem. Disponível em: <[http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/articles/Perloff\\_Yeats-Easter-1916.pdf](http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/articles/Perloff_Yeats-Easter-1916.pdf)>. Acesso em: 06/07/2010.
- PETHICA, J. Introduction. In: *Yeats's Poetry, Drama, and Prose*. New York: Norton & Company, Inc., 2000, p. xi-xx.
- PINTO, M. da C. *Albert Camus: um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- PORTUGAL, A. M. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- POULICHET, S. L. O conceito de narcisismo. In: *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p. 47-74.
- POUND, E. Review of Responsibilities. In: *Yeats's Poetry, Drama, and Prose*. New York: Norton & Company, Inc., 2000, p. 323-325.
- QUINET, A. *A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- ROUDINESCO, E., PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SAGAR, K. Innocence and Experience. Disponível em: <<http://www.keithsagar.co.uk/Downloads/blake/Innocence.pdf>>. Acesso em: 15/07/2009.
- SKEA, A. "Wolf-masks: from *Hawk* to *Wolfwatching*". Disponível em: <http://ann.skea.com/Wolves.htm>. Acesso em: 10/07/2010.
- SOUZA, E. A. M. de. Nota de rodapé. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 237.

- SOUZA, P. C. de. Nota de rodapé. In: *Sigmund Freud obras completas*. v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 329.
- SOUZA, P. C. de. Entrevista: Para ler Freud. *Cult*, ano 13, nº 147, junho de 2010, p. 57-59.
- SPIVAK, G. C. *Myself Must I Remake: The Life and Poetry of W. B. Yeats*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1974.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- STEAD, C. K. *The new poetic: Yeats to Eliot*. Harmondsworth: Pelican Books, 1967.
- STRACHEY, A. Nota de rodapé. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 237.
- VIZIOLI, P. W. B. Yeats: A dialética do sonho e da realidade. In: *William Butler Yeats: Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 9-31.
- WILSON, E. W. B. Yeats. In: *The Permanence of Yeats*. New York: The Macmillan Company, 1950, p. 15-41.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- YEATS, W. B. *Uma visão*. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.
- . *The Poems*. New York: Scribner, 1997.
- . Magic. In: *Early Essays*. New York: Scribner, 2007, p. 25-41.
- . The Tragic Theatre. In: *Early Essays*. New York: Scribner, 2007, p. 174-179.
- . Symbolism in Painting. In: *Early Essays*. New York: Scribner, 2007, p.108-112.
- . Symbolism of Poetry. In: *Early Essays*. New York: Scribner, 2007, p.113-121.
- ZIZEK, S. *The Lacanian Real: Television*. Disponível em: <<http://www.lacan.com/symptom/?p=38>>. Acesso em: 22/05/2009