

# Aula 8

## ÓPIO E IMAGINÁRIO EM COLERIDGE E DE QUINCEY

### **META**

Relacionar a poesia de Coleridge e a prosa de De Quincey com o uso de drogas no Romantismo inglês, mostrando como isso se manifesta na poesia.

### **OBJETIVOS**

Ao final desta aula, o aluno deverá:

Identificar e analisar criticamente as principais características da do Romantismo inglês analisando o poema *Kubla Khan* de Coleridge e as *Confesions of an English Opium Eater*, de De Quincey.

### **PRÉ-REQUISITOS**

Noções de teoria da literatura  
Noções de história da literatura inglesa até o século XIX.

**Luiz Eduardo Oliveira**

### INTRODUÇÃO

Um dos episódios mais curiosos da história do romantismo inglês é o que envolve a composição de *Kubla Khan*, de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), escrito em 1797 e publicado em 1816. De acordo com o poeta, no prefácio ao poema, as visões mágicas do Oriente lhe “apareceram” num sonho provocado pela leitura de *Purchas his Pilgrimage* (1613), obra enciclopédica do geógrafo e capelão elizabetano Samuel Purchas (1575?-1626). Ao acordar ainda abalado pela corrente desordenada de imagens vertiginosas, o autor se pôs avidamente a registrar o sonho, que lhe vinha “coisificado” em forma de versos, quando foi interrompido por um alfaiate que batia à porta e, ocupando-se por mais de uma hora com o visitante, esqueceu de todo o resto das visões – que equivaleriam, segundo ele, a mais ou menos trezentos versos –, deixando assim o poema incompleto e fragmentado. Fictício ou não, o fato é que tal prefácio serviu para fundamentar a posição da historiografia literária, que atribuiu a difícil tarefa de elaborar qualquer formulação sistemática acerca do poema ao seu caráter vago, complexo e onírico, acrescentando ainda a hipótese de se tratar de um sonho inspirado pelo ópio.

O texto desta aula foi publicado aqui:

**OLIVEIRA, Luiz Eduardo.** Ópio e Imaginário em Coleridge e De Quincey. In: Ana Leal Cardoso; Carlos Magno Gomes. (Org.). *Do Imaginário às Representações na Literatura*. 1ed. São Cristóvão: Editora UFS, 2007, v. , p. 89-104.

### DESENVOLVIMENTO

Com efeito, a biografia de Coleridge sempre enfatizou seus vícios e fraquezas, responsabilizando-os pela sua vida errante e desequilibrada financeiramente, assim como pela escassez e fragmentação de sua obra, fazendo com que muitos críticos encontrassem um modo fácil de contrastar a personalidade insegura do escritor com os espíritos mais lúcidos e sensatos de William Wordsworth (1770-1850) e Robert Southey (1774-1843), os outros membros do famoso trio dos “lake poets”:

Wordsworth e seu amigo Coleridge eram notavelmente contrastados no caráter; um independente, firme e forte como suas montanhas rochosas, um espírito composto de confiança e otimismo; o outro desprezivelmente dependente, frágil em vontade e propósito, um espírito sensível e trêmulo dividido entre a esperança e desespero, uma ilustração patética das fragilidades do gênio (ABERNETHY, 1916, p. 384).

Um pouco mais adiante, o autor das linhas acima vai dizer que Coleridge fugiu aos deveres de pai e marido e que, para aliviar suas dores temporárias, tomava ópio: “ele recorria ao ópio e tornou-se sua vítima permanente” (ABERNETHY, 1916, p. 387). Priestley e Spear, no seu manual escolar *Adventures in English Literature*, cuja primeira edição data de 1931, são de opinião semelhante à de Abernethy:

A fraqueza de Coleridge era a falta de um esforço sustentado. Ele nunca efetuou a promessa de sua primeira poesia, e escrever tornou-se uma tarefa dolorosa para ele. Ele foi tolhido depois por suas fracassadas tentativas de superar o vício do ópio que ele tinha adquirido quando sofria de reumatismo (PRIESTLY & SPEAR, 1963, vol. III, p. 148).

Um exemplo nacional de tal consenso historiográfico encontra-se na *História da Literatura Ocidental* (1959-1963), de Otto Maria Carpeaux: “o caso de Coleridge é mais grave, porque a sua natureza não chegou nunca a exercer atividades regularizadas; afinal, entregou-se ao ópio, e as nuvens do entorpecente parecem escurecer, até hoje, o seu retrato” (CARPEAUX, 1962, vol. IV, p. 1699).

Daí a chegar à conclusão de que o sonho que dera origem a *Kubla Khan* havia sido inspirado pelo ópio era só um passo, já que o próprio poeta, logo no início do referido prefácio, diz que adormeceu sob efeito de um “anódino” que lhe tinham prescrito para suavizar a sua indisposição: “em consequência de uma leve indisposição, um anódino havia sido prescrito, sob os efeitos do qual ele [Coleridge] adormece em sua cadeira no momento em que estava lendo a frase seguinte, ou palavras do mesmo conteúdo [...]” (apud SNYDER & MARTIN, 1948, vol. II, p. 70).

Dessa forma, tornou-se lugar comum, na historiografia do romantismo inglês, apresentar a atmosfera onírica e as imagens sobrenaturais suscitadas pelo poema como resquícios de um torpor opiáceo, o que era uma justificativa muito plausível para seu aspecto fragmentário e misterioso:

Composto sob a influência do ópio – de fato, não tanto composto quanto jorrado de maneira espontânea do inconsciente do poeta – *Kubla Khan* é uma invocação fantástica de um “ensolarado castelo de prazer com cavernas de gelo”, com imagens sinistras de uma “mulher uivando pelo seu demônio-amante” e “vozes ancestrais profetizando a guerra” (BURGESS, 1991, p. 169).

Contudo, se observarmos a teoria poética de Coleridge, exposta, em sua maior parte, na *Biographia Literaria* (1817), notaremos que a composição do poema, antes de representar o fluxo inconsciente e espontâneo da mente do poeta, aponta para a realização de seus propósitos, a começar pela sua atmosfera sobrenatural.

No capítulo XVI da mencionada obra crítica, o autor escreve sobre os motivos do aparecimento das *Lyrical Ballads*, coletânea produzida em

parceria com Wordsworth e publicada em 1789, e os objetivos inicialmente planejados. Segundo Coleridge, os dois – na época, vizinhos – haviam decidido compor uma série de poemas de duas espécies: uma com personagens e incidentes sobrenaturais, dependendo a sua eficiência da maneira pela qual um certo tom de “verdade dramática” lhes fosse conferido, e outra com assuntos da vida comum, cabendo ao poeta suscitar neles um sentimento análogo ao sobrenatural através do “colorido da imaginação”. Os poemas desta segunda espécie ficaram a cargo de Wordsworth – que no prefácio à segunda edição, de 1800, desenvolveu e detalhou seus pressupostos –, enquanto os da primeira – quatro ao todo – foram compostos por ele próprio:

Nessa idéia teve origem o plano das Lyrical Ballads; no qual ficou acertado que meus esforços deveriam ser dirigidos para pessoas e personagens sobrenaturais, ou pelo menos românticas; de modo que pudesse ser provocada em nossa natureza interna um interesse e uma semelhança de verdade suficiente para obter dessas sombras da imaginação aquela voluntária suspensão da incredulidade que constitui a fé poética (apud SNYDER & MARTIN, 1948, vol. II, p. 92).

Sob tal perspectiva, Kubla Khan deixa de ser um aglomerado caótico de imagens oriundas do inconsciente para se tornar uma peça cuidadosamente organizada, compatível com a intenção do autor de transformar o inverossímil e desconexo em algo convincente e, tanto quanto possível, dotado de coerência e significado. Assim, o leitor que se depara com a primeira estrofe do poema, ao invés de sentir-se desorientado pelas estranhas imagens de Kubla Khan, que “decreta um palácio de prazer” (2) onde o “rio sagrado” (3) passa por “cavernas incomensuráveis para o homem” (4) até chegar ao “oceano sem sol” (5), fica dominado pelo poder sugestivo da fantástica narrativa, assim como pela sua fluência rítmica e melódica:

- (1) In Xanadu did Kubla Khan
- (2) A stately pleasure-dome decree:
- (3) Where Alph, the sacred river, ran
- (4) Through caverns measureless to man
- (5) Down to a sunless sea.

Para Coleridge, o “arranjo métrico” era fundamental no processo de harmonização entre as partes do poema, pois lhes impunha um modelo ao qual tinham de adequar-se. O seu emprego, porém, haveria de ser minuciosamente calculado, a ponto de despertar a devida atenção do leitor em cada recorrência de acento ou som que a cada parte competisse. Desse modo, seriam evitadas duas ameaças contra a integridade do poema: a de que cada elemento absorvesse para si toda a atenção do leitor, desligando-

-se do todo harmônico, ou a de que o desejo de chegar à solução definitiva o impedisse de aproveitar, mediante uma agradável atividade mental, “os atrativos da própria viagem”:

Mas se a definição procurada for a de um poema legítimo, eu respondo que deve ser um cujas partes mutuamente se suportem e expliquem; todas em sua proporção harmonizando-se e dando suporte ao propósito e às conhecidas influências do arranjo métrico (apud SNYDER & MARTIN, 1948, vol. II, p. 93).

A segunda estrofe de Kubla Khan descreve o reino encantado de Xanadu, com suas “dez milhas de solo fértil cercadas por muros e torres” (6-7). A enumeração dos jardins, riachos sinuosos, incensos, florestas e montanhas (8-11), que se precipitam no “abismo romântico” coberto de cedros onde uma mulher uiva pelo seu “demônio-amante” (12-16), é de súbito interrompida pela surpreendente descrição da fonte que jorra granizos (17-22). Esta, alcançando o “rio sagrado” (23-24), serve de elemento estruturador da narrativa, já que recorre às imagens da primeira estrofe: o “rio sagrado”, em seu rumo labiríntico de cinco milhas através dos vales (25-26), passa pelas “cavernas incomensuráveis para o homem” (27), deságua em tumulto no “oceano sem vida” (28) e faz Kubla ouvir, ao longe, “vozes ancestrais profetizando a guerra” (29-30):

- (6) So twice five miles of fertile ground
- (7) With walls and towers were girdled round:
- (8) And there were gardens bright with sinuous rills,
- (9) Where blossomed many an incense-bearing tree;
- (10) And here were forests ancient as the hills,
- (11) Enfolding sunny spots of greenery.
- (12) But oh! That deep romantic chasm which slanted
- (13) Down the green hill athwart a cedarn cover!
- (14) A savage place! As holy and enchanted
- (15) As e'er beneath a waning moon was haunted
- (16) By a woman wailing for her demon-lover!
- (17) And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
- (18) As if this earth in fast pants were breathing,
- (19) A mighty fountain momently was forced:
- (20) Amid whose swift half-intermitted burst
- (21) Huge fragments vaulted like rebounding hail,
- (22) Or chaffy grain beneath the thresher's flail:
- (23) And 'mid these dancing rocks at once and ever
- (24) It flung up momently the sacred river.
- (25) Five miles meandering with a mazy motion

- (26) Through wood and dale the sacred river ran,  
(27) Then reached the caverns measureless to man,  
(28) And sank in tumult to a lifeless ocean:  
(29) And 'mid this tumult Kubla heard from far  
(30) Ancestral voices prophesying war!

Ao fazer a célebre distinção entre fantasia e imaginação, no capítulo IV da *Biographia Literaria*, Coleridge deixa evidente a superioridade desta em relação àquela. A fantasia, não sendo criativa, teria um mecanismo semelhante ao da memória, que funciona mediante a associação de dados fixos e definidos. A imaginação, por sua vez, estaria dividida em dois estágios distintos, embora complementares: um “primário”, no qual se dá toda a percepção humana das coisas, e um “secundário”, que “dissolve” os dados do anterior com o fim de recriá-los e unificá-los. Como se pode notar, a “imaginação secundária” está muito próxima da atividade poética, da maneira como o autor a concebia:

O poeta, descrito em ideal perfeição, põe a alma inteira do homem em atividade, com a subordinação mútua de suas faculdades, de acordo com seu relativo valor e dignidade. Ele espalha um tom e um espírito de unidade que mistura e funde uma na outra por aquele poder sintético e mágico ao qual damos o nome exclusivamente apropriado de imaginação (apud SNYDER & MARTIN, 1948, vol. II, p. 94).

A terceira estrofe, que parece o esboço de um quadro surrealista, pode ser lida como uma ilustração da teoria da unidade poética (DAICHES, 1963, vol. II, p. 898-899): a sombra do palácio do prazer no meio das ondas (31-32), de alguma maneira estranha e misteriosa, encontra-se relacionada com as “medidas” das fontes e cavernas, que passam a misturar-se (33-34), reaparecendo no último verso como símbolo de conciliação de dois elementos radicalmente opostos: o sol e o gelo (36) :

- (31) The shadow of the dome of pleasure  
(32) Floated midway on the waves;  
(33) Where was heard the mingled measure  
(34) From the fountain and the caves.  
(35) It was a miracle of rare device,  
(36) A sunny pleasure-dome with caves of ice.

Na quarta e última estrofe, o poeta começa a falar na primeira pessoa do singular, abandonando a narrativa e descrevendo sua nova visão: uma donzela da Abissínia tocando cítara e cantando sobre o “Monte Abora” (37-41). A partir de então, e com base em tal motivo, Coleridge muda completamente o tom do discurso, passando a lamentar a impossibilidade

de reviver – ou lembrar – aquela canção (42-43), que poderia fazê-lo reconstruir, no ar, o “palácio ensolarado” e as “cavernas de gelo” (46-47). Embora a narrativa ganhe certa unidade pela recorrência às imagens das estrofes anteriores, o final do poema – os últimos cinco versos – inverte as expectativas do leitor, introduzindo uma ambígua terceira pessoa do singular (50), que pode ser tanto Kubla Khan quanto o próprio poeta, e uma segunda do plural, tornando os leitores cúmplices do que parece ser um passe de mágica (51-52). Se aceitarmos a interpretação de Daiches (1963, vol. II, p. 899), que ali vislumbra o retrato do poeta visto por outros no seu estado de êxtase poético, poderemos ler o “néctar do orvalho” com o qual “ele” se alimentou (53), ou o “leito do paraíso” por “ele” bebido (54), como metáfora do ópio:

- (37) A damsel with a dulcimer  
 (38) In a vision once I saw:  
 (39) It was an Abyssinian maid,  
 (40) And on dulcimer she played,  
 (41) Singing of Mount Abora.  
 (42) Could I revive within me  
 (43) Her symphony and song,  
 (44) To such a deep delight 'twould win me,  
 (45) That with music loud and long,  
 (46) I would build that dome in air,  
 (47) That sunny dome! Those caverns of ice!  
 (48) And all who heard should see they there,  
 (49) And all should cry, Beware! Beware!  
 (50) His flashing eyes, his floating hair!  
 (51) Weave a circle round him thrice,  
 (52) And close your eyes with holy dread,  
 (53) For he on honey-dew hath fed,  
 (54) And drunk the milk of Paradise.

O descendente direto de Coleridge, na tradição opiácea do romantismo inglês, é Thomas De Quincey (1785-1859), seu contemporâneo e admirador. Iniciando sua carreira de jornalista profissional em 1820 na London Magazine, no ano seguinte De Quincey já começava a publicar anonimamente os artigos que iriam compor a sua primeira e mais famosa obra: *Confessions of an English Opium Eater*, que apareceu em livro apenas em 1822. Pela sua temática sensacionalista, os artigos rapidamente alcançaram popularidade, sendo comentados em outros jornais e revistas e discutidos em cartas e jantares. Conta-se que muitos acreditaram na época que o misterioso “comedor de ópio” era Coleridge, tendo a autoria dos artigos sido reclamada por “um impostor ocasional, pintor, jornalista e assassino” chamado Thomas Griffiths Wainwright (1794-1852).

As “Confissões”, em sua primeira versão, dividem-se em duas partes. Na primeira, é narrada a história da juventude do autor: a perda dos parentes mais próximos na infância; a fuga aos seus tutores; a miserável adolescência nos bairros pobres de Londres; sua reconciliação com os amigos no Eton College e finalmente seu ingresso em Oxford, de onde saiu sem concluir o curso em 1808. A segunda parte, sem dúvida a mais interessante do livro, subdivide-se em cinco pequenos capítulos.

Em “Os Prazeres do Ópio”, o autor descreve seu primeiro contato com a droga em Londres, “durante o outono de 1804”, quando seguiu as recomendações de um conhecido da universidade para aliviar “dores reumáticas excruciantes na cabeça e no rosto, das quais não tive o menor alívio durante vinte dias” (DE QUINCEY, 1982, p. 47). Em seguida, há uma verdadeira apologia do ópio, onde são destacadas as suas propriedades através de uma comparação com o vinho: a elevação espiritual; a exaltação dos sentidos e do intelecto para a música; a dilatação do tempo e do espaço, etc.

Já na “Introdução à Dores do Ópio”, De Quincey justifica aos leitores o seu uso diário da droga, afirmando que todos os esforços que fizera haviam sido inúteis e que a sua “gradual reconquista do terreno perdido” não poderia ter acontecido de modo mais enérgico. Depois narra o “incidente do malásio” – episódio de sua vida que iria lhe perseguir durante muitos anos em sonhos os mais terríveis – e faz uma poética “análise da felicidade”, descrevendo uma cena pictórica de inverno – para ser pintada por um hipotético artista – na qual se sobressaem uma cabana branca; uma sala com livros e lareira; um retrato do “comedor de ópio” e um “pequeno receptáculo dourado da perniciosa droga” sobre a mesa.

“As Dores do Ópio” propriamente ditas são precedidas de três pontos explicativos: o caráter fragmentário da narrativa; o tom confessional e extremamente pessoal do relato e a já referida impossibilidade de diminuir a quantidade de suas doses diárias. Os efeitos negativos da droga, de acordo com o autor, podem ser resumidos em três: o estado de torpor intelectual; a sensação de incapacidade e impotência e o tormento dos sonhos, este o mais apavorante, já que além de provocar uma estranha simpatia entre o sono e a vigília, causando ansiedade e uma profunda melancolia, faz renascer incidentes desagradáveis da infância e cenas esquecidas dos últimos anos.

Em “Maio de 1818” são relatados os extravagantes sonhos históricos e orientais, com as várias aparições do malásio, das divindades mitológicas e dos “abomináveis crocodilos”. “Junho de 1819”, finalmente, ao apresentar as reflexões muito pessoais do autor sobre a morte e o verão, descreve a aparição sobrenatural de Ann, a prostituta com quem conviveu durante sua juventude em Londres, narrando o melancólico sonho da “guerra dos deuses eternos”. A narrativa termina com uma “moral da história” na qual o autor adverte os iniciantes nos prazeres do ópio quanto aos seus perigos:

Resta-me ainda um resquício de meu estado anterior: meus sonhos ainda não são tranquilos; a agitação da tempestade ainda não passou; as legiões que neles se instalavam já estão partindo, mas ainda não desapareceram; meu dormir ainda é tumultuoso e, tal como as portas do Paraíso quando nossos primeiros pais as contemplaram ao longe, continuam (segundo o terrível verso de Milton) “cheios de rostos horríveis e braços de fogo” (DE QUINCEY, 1982, p. 80).

Muito mais do que o relato autobiográfico de um viciado em ópio, essas “Confissões” constituem um estudo pioneiro sobre a influência do subconsciente nos sonhos e representam, segundo muitos críticos e historiadores literários, o desenvolvimento da prosa poética inglesa do século XVII (DAICHES, 1963, vol. II, p. 941). Suas relações com os pressupostos teóricos de Kubla Khan são muitas e podem ser explicadas até pelo envolvimento pessoal que De Quincey teve com Coleridge. O interesse deste pelo sobrenatural, traduzido em sua poética pela “voluntária suspensão da incredulidade”, o fez aprofundar-se no estudo dos diferentes níveis da consciência humana, dando ênfase especial ao que chamava de “imaginação secundária”, ou “imaginação criadora”, que é muito próxima da imaginação onírica.

Como foi visto, as personagens e incidentes sobrenaturais, para Coleridge, deveriam provocar no leitor a sensação de “verdade dramática”, suscitando-lhe as emoções naturais de tais circunstâncias, supondo-as reais. O poeta ideal, segundo ele, era aquele que possuía o “poder sintético e mágico” da imaginação, única faculdade capaz de reconciliar os opostos e unificar os elementos discordantes, tornando assimilável o que escapa aos domínios da razão

Ora, se atentarmos para o fato de que seus poemas mais famosos – Kubla Khan (1797), *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) e *Christabel* (1816) – foram motivados por visões oníricas, como diz o próprio autor em seus prefácios, chegaremos à pertinente conclusão de que o sonho tinha importância fundamental para Coleridge, já que é um meio natural através do qual as tão almejadas operações de síntese se concretizam, fazendo com que os incidentes e personagens sobrenaturais assumam caráter verossímil e adquiram significados, ainda que ambíguos e indefinidos.

De Quincey, por sua vez, ao enfatizar o poder exercido pelo ópio sobre a faculdade de sonhar, observa que, em algumas de suas experiências oníricas com a droga, sentiu “a capacidade de compreender o todo e as partes” (DE QUINCEY, 1982, p. 71), como se chegasse a captar, por breves instantes, todo sentido da existência. A descrição dos sonhos orientais, habitados por entidades e seres fantásticos, apesar de conter incoerências históricas e situações inverossímeis, mantém um ritmo harmonioso que termina por cativar o leitor e passar-lhe uma exata dimensão da ansiedade e desespero do narrador, alcançando assim o efeito pretendido por Coleridge em seus poemas:

Corria por pagodes, e era encerrado, por séculos, no topo, ou em quartos secretos; era o ídolo, o sacerdote, era consagrado, sacrificado; fugi da ira de Brama por uma floresta asiática; Vishna me odiava, Shiva me esperava. De repente, cheguei à frente de Ísis e Osíris; havia feito uma proeza, disseram, que deixava trêmulos os crocodilos e asíbis (DE QUINCEY, 1982, p. 75).

Algumas páginas antes, em meio ao relato das visões históricas, De Quincey nos fornece uma pista muito significativa da influência de Coleridge sobre suas noções a respeito da importância e significação dos sonhos:

Muitos anos atrás, quando folheava as Antigüidades de Roma, de Piranesi, Mr. Coleridge, que estava ao meu lado, descreveu-me uma série de gravuras deste artista, chamadas seus Sonhos, que apresentam o cenário de suas próprias visões durante o delírio da febre (DE QUINCEY, 1982, p. 72).

A relação dos dois, no entanto, torna-se muito ambígua quando o assunto é ópio. Conforme seus biógrafos, sua amizade, iniciada em 1807, em nenhum momento foi pacífica. Ao que parece, um sabia do vício do outro mas fingiam ignorá-lo. Depois da morte de Coleridge, em 1834, um de seus biógrafos publicou uma carta do poeta sobre as “Confissões”, na qual condenava De Quincey por tomar ópio para obter sensações agradáveis. Coleridge havia também tomado ópio, mas apenas como paliativo da dor (DE QUINCEY, 1982, p. 8).



**Samuel Taylor Coleridge** - fontes: [https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Taylor\\_Coleridge#/media/File:SamuelTaylorColeridge.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Taylor_Coleridge#/media/File:SamuelTaylorColeridge.jpg)



**Thomas de Quincey**, foi um escritor inglês. Órfão de pai, Thomas de Quincey atravessou momentos difíceis em sua juventude. Após diversos anos passados em um colégio de Manchester, partiu a pé para Londres a fim de regularizar sua situação. Fontes: [https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_De\\_Quincey](https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_De_Quincey)

## CONCLUSÃO

Não precisamos nos esforçar para entender que havia muito pudor, entre os escritores da época, em se expor publicamente como opiômano, bastando lembrar das constantes justificativas de De Quincey – às vezes até irônicas –, pelo fato de que era-lhe física e psicologicamente impossível abandonar o uso diário da droga. Se acatarmos a hipótese de que tanto um como outro usava ópio como fonte de prazer e inspiração, a despeito da carta de Coleridge, seremos obrigados a concordar com Burgess (1991, p. 177), que vê naquela droga um expediente por meio do qual alguns românticos podiam adentrar no mundo poético da imaginação, no qual História e Mito se fundem.

Na introdução de *O Castelo de Axel* (1931), Edmund Wilson propõe, com um pouco de chauvinismo anglo-saxônico, uma origem britânica para o movimento simbolista, argumentando que a própria língua inglesa – que, ao contrário da francesa, seria mais condensada e sensitiva – já continha naturalmente as qualidades características daquela poesia: miscelânea de imagens; metáforas deliberadamente mescladas; amálgama do material com o espiritual, etc. Desse modo, William Shakespeare (1564-1616) e outros elizabetanos teriam praticado todas essas coisas sem teorizar a respeito delas. O simbolismo, nessa perspectiva, haveria surgido na França pelo simples fato de que os franceses sempre discutiram mais sobre literatura do que os ingleses:

Assim, pois, embora os efeitos e expedientes do Simbolismo fossem de espécie familiar em inglês, e embora os simbolistas tivessem, por vêzes, dívidas diretas para com a literatura inglesa – o próprio Movimento Simbolista, por ter-se originado em França, tinha uma estética deliberada e autoconsciente, que o tornava diferente de tudo o mais em inglês. Tem-se de remontar a Coleridge para encontrar, em inglês, uma figura comparável ao chefe simbolista Stéphane Mallarmé (WILSON, s/d, p. 20).



### RESUMO

É preciso que se considere a possibilidade de reescrever a história do romantismo inglês dando relevo ao papel desempenhado pelas drogas, especialmente o ópio, na elaboração da poética de alguns autores, bem como suas representações na crítica literária. Um estudo desse tipo teria importância não somente no campo dos estudos literários, já que, por seu caráter interdisciplinar e cultural, poderia questionar vários consensos nos discursos médico e jurídico sobre o tema, travando diálogos férteis com o grande número de publicações científicas a respeito da questão. Nesta aula, vamos tentar mostrar essa relação com o poema *Kubla Khan*, de Coleridge, e as *Confessions of an English Opium Eater*, de De Quincey.



### ATIVIDADES

Redija um pequeno texto de, no máximo, uma página e com suas próprias palavras, sobre o artigo que foi lido.

### COMENTARIO SOBRE AS ATIVIDADES

A intenção dessa atividade é desenvolver nos alunos a capacidade de síntese e a apreensão do conteúdo de forma crítica. Esta foi a razão pela qual a aula foi planejada em português: para que o olhar crítico não fosse suplantado pelas preocupações decorrentes da compreensão da língua inglesa.



## PRÓXIMA AULA

The Nineteenth Century

### REFERÊNCIAS

- ABERNETHY, Julian W. (1916). **English literature**. New York and Chicago: Charles E. Merrill Company.
- BURGESS, Anthony. (1991). **English literature**. 8. ed. Essex: Longman.
- CARPEAUX, Otto Maria. (1962). **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, vol. IV.
- DAICHES, David. (1963). **A critical history of English literature**. 4. ed. London: Secker & Warburg, vol. II.
- DE QUINCEY, Thomas. (1982). **Confissões de um comedor de ópio**. Tradução: Ibanez Filho. Porto Alegre: L&PM.
- EAGLETON, Terry. 1996. **Literary theory: an introduction**. 2nd ed. Oxford: Blackwell.
- PRIESTLEY, J.B. & SPEAR, Josephine. (1963). **Adventures in English literature**. New York: **Mary Rives Bowman and Harcourt Brace Jovanovich**, vol. III.
- SNYDER, Franklin Bliss & MARTIN, Robert Grant. (1948). **A book of English literature**. New York: **Macmillan**, vol. II.
- WILSON, Edmund. (s/d). **O castelo de Axel**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix