UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

"A Balada do Velho Marinheiro" como representação do devaneio dos românticos

Alípio Correia de Franca Neto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literário do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Viviana Bosi

v.1

São Paulo
2011

Esta tese é dedicada à memória de minha mãe, Eunice Dias Ribeiro, por seu amor e estímulo de toda uma vida.

Agradecimentos

Gostaria de deixar consignados aqui meus agradecimentos a pessoas que de uma forma ou de outra deram sua contribuição a este trabalho. São elas:

À professora Viviana Bosi, por sua orientação segura, paciência e amabilidade em me facultar o acesso a um sem-número de referências bibliográficas importantes para esta tese;

Ao professor John Milton, por algumas sugestões pertinentes acerca de focos para abordagem;

Às professoras Moira Andrade e Thaís Giammarco, por sua ajuda na revisão da tese, tornada tanto mais valorosa pelas circuntâncias adversas;

E a Raphael Nunes e a Márcia Frai, por sua solicitude na aquisição de material para pesquisa.

A FAPESP, sem cujo apoio não teria sido possível realizar esta pesquisa.

RESUMO

A pesquisa procurará demonstrar que o poema “A Balada do Velho Marinheiro” (1798, primeira versão publicada), do poeta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), é uma representação artística do conceito de “devaneio” [*revery*] dos românticos.

Partindo do subtítulo do poema “A poet’s revery” [Devaneio de um poeta], acrescentado à Balada por Coleridge em uma de suas sucessivas edições, o projeto intentará mostrar que o conceito de “devaneio”, no caso, corresponde a uma visão partilhada por vários autores da época, qual seja um estado intermediário entre o sono e a vigília, como o próprio poeta a definiu. Para tanto, a pesquisa procederá a uma identificação de fontes de que Coleridge se serviu para elaborar sua própria teoria da “imaginação”, palavra que, para ele, apresentava um verdadeiro fardo de especulação e sentido técnico, e que funciona como um eixo em torno do qual giram, de modo geral, seus escritos sobre arte e filosofia, além de ser para o poeta, em nível pessoal, uma “defesa de dada atitude para com a vida e a realidade”. Tal abordagem pode se mostrar proveitosa quando nos propomos a fazer uma leitura da “Balada do Velho Marinheiro”, não só pelo fato de a poética de Coleridge andar a par e passo com seus escritos teóricos, mas também, como haveria de demonstrar a longa tradição de exegeses da Balada, sobretudo em razão de o próprio Coleridge referir-se ao poema como sendo uma obra de “pura imaginação”[1], por apontar diretamente para a necessidade de tentar explicar-lhe aspectos formais e temáticos a partir do contexto dessa teoria. Além disso, serão rastreadas as influências que Coleridge recebeu de seus contemporâneos e do ambiente literário de que fazia parte na Inglaterra do começo do século XIX, bem como se procederá a um estudo das influências sofridas por ele da filosofia idealista em sua vertente organicista, para elaborar sua própria teoria da imaginação. Como na verdade essa teoria se liga estritamente à concepção então em voga de obra “orgânica” – uma estrutura fechada em que o todo e as partes se explicam mutuamente –, o projeto terá como ponto central a análise da Balada em que se procurará demonstrar que estas concepções, amplamente desenvolvidas na

obra teórica de Coleridge, são a razão do jogo de simetrias presentes no poema, e que seu imaginário e simbolismo radical – aspecto que se aplica a muitos de seus poemas – estão a serviço do que se pode chamar de técnica do devaneio ou do "sonho acordado". Um capítulo final levará a efeito um levantamento do legado da obra poética e dos escritos críticos de Coleridge e de sua influência sobre os poetas e críticos que lhe sucederam.

[1] Essa referência, contextualizada, será comentada adiante.

ABSTRACT

This study aims to show that the poem "The Rime of the Ancient Mariner", first published in 1798 by English poet Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), is an artistic representation of the concept of romantic reverie.

Starting with the subtitle of the poem, "A poet's reverie", added to The Rime by Coleridge in one of its subsequent editions, the study will attempt to show that the concept of "reverie", in this case, corresponds to a shared general vision held by several authors of the time, who considered the "reverie" a type of "disturbance of the imagination", or an intermediate state between sleep and wakefulness, as the poet himself described it. Accordingly, the study will go on to identify the subjective modes and concepts around romantic imagination by touching on some sources that Coleridge used in the creation of his own theory of "imagination", a word that, for him, was a real burden in terms of both speculation and technical meaning, and which serves as an axis around which the general method of his writing on art and philosophy revolves, in addition to being the "defense of a given attitude of life and reality" for the poet on a personal level. This approach may be helpful examining the "The Rime of the Ancient Mariner", not just for the fact that Coleridge's poetry goes hand-in-hand with his theoretical writings, but, as the long tradition of the Rime's exegeses would demonstrate, especially because of the fact that Coleridge's own reference to the poem as being a work of "pure imagination" directly highlights the necessity to try and explain its formal and thematic aspects from the context of this theory. Besides this, the influences that Coleridge received from his contemporaries and the literary scene at the beginning of 19th Century England, of which he was a part, will be traced, along with the aspects of idealist philosophy and the organist leaning in the creation of his imagination theory that also influenced him. As this theory is in fact closely related to the concept of the "organic" work that was in fashion - a closed structure in which all the parts are mutually explained - the study will have as its main theme an analysis of The Rime, where the concepts thoroughly developed in Coleridge's theoretical work will be used to make sense of the symmetrical strategy present in the poem, and it will be shown that his imagination, metaphoric and radical symbolism – an aspect that applies to many of

his poems - are at the service of what could be called the reverie technique, or the "waking dream". The final chapter will draw on research concerning the legacy of Coleridge's poetic work and critical writings, and his influence on subsequent generations of poets and critics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O Ecletismo de Coleridge

Interpretações de “A Balada do Velho Marinheiro”

Nossa Proposta

PRIMEIRA PARTE: PURA IMAGINAÇÃO

A Revolução Industrial

Ecos da Revolução Francesa na Inglaterra

Conceito de Romantismo

A Crítica Romântica da Sociedade Burguesa

O Declínio do Racionalismo Filosófico e Científico

O Gênio Romântico

A Poesia se torna “Ideal”

A Ascensão da “Imaginação”

Aspectos da Filosofia Organicista

A Adesão de Coleridge ao Pensamento Organicista

A “Coalescência do Objeto e do Sujeito” I

Conceitos de Imaginação e Fantasia em Coleridge

SEGUNDA PARTE: ÓPIO, SONHOS E DEVANEIOS

O Culto Romântico do Sonho e o Ópio

A Flor de Coleridge

O Devaneio Romântico

A “Coalescência do Objeto e do Sujeito” II

Coleridge e sua Teoria dos Sonhos, do Devaneio e da Ilusão Dramática

TERCEIRA PARTE: O DEVANEIO COLERIDGEANO

As Baladas Líricas

A Balada do Velho Marinheiro

As Glosas
A Epígrafe
Primeira Parte
Segunda Parte
Terceira Parte
Quarta Parte
Quinta Parte
Sexta Parte
Sétima Parte
Movimento Circular
O Devaneio Coleridgeano
A Questão da Moral
“Entender sua Ignorância”
Considerações Finais
Apêndice I “A Balada do Velho Marinheiro”
Apêndice II ““Kubla Khan””
Apêndice III “A Pessoa de Porlock”, de Jerey Reed
Referências Bibliográficas
Agradecimentos

A “BALADA” DO VELHO MARINHEIRO” COMO REPRESENTAÇÃO DO DEVANEIO DOS ROMÂNTICOS

Alípio Correia de Franca Neto

> ... some night-wandering man whose heart was pierced
> With the remembrance of a griveous wrong,
> Or slow distemper, or neglected love,
> (And so, poor wretch! Filled all things with himself,
> And made all gentle sounds tell back the tale
> Of his own sorrow).

Coleridge, “The Nightingale: A Conversation Poem”, abril de 1798.

INTRODUÇÃO

O Ecletismo de Coleridge

Vasta é a envergadura do pensamento de Coleridge, e variadas as metamorfoses do espírito proteano com que ele se entregou de modo igualmente fervoroso a tarefas as mais díspares entre si.

O *status* de Coleridge como poeta nunca foi posto em questão, e os historiadores da literatura parecem unânimes em afirmar que ele se deveu sobretudo a um período, por assim dizer, de "fulguração", que se estendeu por apenas cinco anos, o ápice de sua energia criativa tendo ocorrido durante o *annus mirabilis* de 1797 até a primavera do ano seguinte. Por essa época, Coleridge teve contato pela primeira vez com Dorothy e William Wordsworth e escreveu poemas que haveriam de se incluir definitivamente entre os mais célebres da literatura inglesa, "A 'balada' do velho marinheiro", ""Kubla Khan"" e "Christabel", seus assim chamados "Mystery Poems" [Poemas de Mistério] ou seus poemas "góticos", o primeiro deles tendo sido o poema de abertura das "Lyrical ballads" [Baladas líricas]. Esta obra, aliás, marca o início oficial do movimento romântico na Inglaterra[2] e, se teve em Coleridge um eminente colaborador, encontrou na figura de Wordsworth o seu grande mentor. Tratar de Coleridge como tendo sido exclusivamente poeta é, contudo, pecar por reducionismo.

Aos leitores de seu *Conciones ad populum, or Adresses to the people* [*Discursos ao povo*], publicado em 1795 e reunindo suas conferências sobre política, ele foi o crítico severo da guerra contra a França e do extremismo da Revolução Francesa. Leitores do *Morning Post* o conheceram como um repórter parlamentar e um jornalista vigoroso, em combate ao Ministério de William Pitt e em defesa de

ideias liberais e moderadas, embora antijacobinas. Aos signatários do periódico *Watchman* [*O Sentinela*], que surgiu por sua iniciativa em 1796 e que estampava seus próprios artigos, além de contribuições de Thomas Poole, seu amigo leal e um homem de opiniões fortemente democráticas, ele foi o defensor das liberdades civis e também o autor de panfletos antibélicos. Para os leitores de *The Friend* [*O Amigo*], que trazia ensaios "sobre os Princípios da Justiça Política, da Moral e do Gosto e a obra dos Poetas Ingleses antigos e modernos à Luz desses Princípios", ele foi um filósofo político e crítico social, amiúde denunciado por alguns como o radical renegado que se converteu a tóri, mas defendendo-se ao deixar patente sua lealdade a *princípios*, ao primado das considerações sociais acima das políticas (COLERIDGE,1934), e ao afirmar que "os governos são mais o efeito do que a causa daquilo que são". Reiterava, portanto, sua convicção de que os males sociais advinham de filosofias errôneas, sendo tarefa de intelectuais responsáveis se opor a elas -- opiniões que, a par de seu combate ao ateísmo e de seu empenho em favor da educação para os pobres, tiveram força entre os primeiros socialistas cristãos. Como teólogo, paralelamente às pregações unitaristas e às corajosas e agudas visões acerca da natureza da persuasão, acabou sendo a um só tempo aclamado e atacado pelos tractarianos do setor ritualista e pela facção liberal da Igreja Anglicana, e a ele se credita o mérito de ter introduzido nela uma "crítica de ordem superior".

Num nível extraliterário, os que privaram de sua companhia e as plateias dos que compareceram a suas conferências – mormente sobre política e teologia, em geral dadas de improviso −, nele reconheceram o orador admirável[3], dotado daquele

---

[2] René Wellek informa que à época da publicação das *Baladas líricas* não havia indícios de uma consciência geral de que a nova literatura inaugurada por esta obra pudesse ser chamada de romântica (1963,p. 132).

[3] Thomas De Quincey (2002), imitando o estilo de Coleridge na concatenação das frases, descreve o efeito de encantação da fala do poeta: "Coleridge, como algum grande rio, o Orelana, ou o St. Lawrence, que, tendo sido constrangido e encrespado pelas rochas ou ilhas desviantes, de súbito recobra o volume das águas e sua poderosa música – , Coleridge deslizou de uma vez... num rompante contínuo de dissertação sistemática, decerto a mais inusitada e finamente ilustrada, percorrendo as mais amplas esferas do pensamento por meio de transições as mais justas e lógicas que era possível conceber. O que entendo por transições 'justas' está em contraposição àquela maneira de conversar que corteja a variedade por meio de liames de nexos *verbais*. Coleridge, a muitas pessoas – e por vezes as ouvi se queixar – parecia divagar; e parecia depois divagar mais quando, de fato, sua resistência ao instinto de divagação era maior – isto é, quando os limites e o vasto circuito por meio de que se moviam seus exemplos partiam para mais longe, rumo a regiões remotas, antes que

"estranho poder da fala" com que o Marinheiro se descreve a si mesmo, e de um apetite onívoro em matéria de leituras (já houve quem o comparasse a Goethe por suas inquirições até mesmo no domínio da botânica). Virtualmente nenhum grande escritor do começo do século XIX que lhe cruzou a frente passou incólume a sua influência. Poetas como Byron, Shelley e Keats reconheceram-lhe a penetração das ideias, e prosadores do porte de Thomas De Quincey, Hazlitt e Charles Lamb se debruçaram sobre sua obra, quer para discuti-la, quer para criticá-la ou dedicar-lhe estudos. O filósofo John Stuart Mill, autor de um ensaio que até hoje é tido como uma das melhores introduções a Coleridge, a este considerava, e a Jeremy Benthan, uma das "mentes seminais" e um dos "pensadores mais sistemáticos da época". George Saintsbury, em sua *A short history of english literature* [*Breve história da literatura inglesa*], ao se reportar à obra crítica e filosófica de Coleridge, chega a lhe conferir, um tanto exageradamente, o *status* de contendor ao título de maior crítico de todos os tempos, alegando categoricamente que "Subsistem, pois, os três: Aristóteles, Longino e Coleridge... não podemos de fato dizer que ele é o maior dos três... mas sua envergadura é necessariamente mais ampla".

Na verdade, as principais ambições de Coleridge como escritor pareceram ter-se concentrado nessa vertente de sua obra, como atestam os vinte anos finais de sua vida dedicados quase que exclusivamente à organização de escritos dessa natureza. Também o comprova a publicação relativamente recente, datando de 1981, de um manuscrito alentado de Coleridge que veio a ser conhecido pelo nome de *Logic* [*Lógica*] e que integra os volumes da publicação de suas obras pela Princeton University Press-Routledge, livro que, apesar de conter seções inteiras que são traduções ou paráfrases de *A crítica da razão pura* de Kant, desde então passou a ser considerado a mais erudita e fundamentada filosofia sistemática da linguagem desenvolvida por qualquer escritor inglês do período romântico (KEACH, 1996, p.112). De fato, Coleridge difere da maioria dos escritores ingleses que o antecederam justamente por seu empenho programático em prol de uma epistemologia e metafísica em que estribar sua estética, e também por uma teoria

---

começassem a seguir em órbita circular. Muito antes que ele começasse a voltar, a maior parte das pessoas o havia perdido".

literária e por princípios de crítica que lhe nortearam a poética. Sua diferença, porém, não está apenas nisso. Coleridge é o grande depositário da filosofia idealista alemã, o maior mediador entre a cultura alemã e a inglesa em sua época, e as controvérsias mais acirradas, que nos piores casos resultaram até em acusações de plágio, tiveram origem no estudo das influências que ele recebeu dessa tradição. René Wellek, que a Coleridge dedica todo um capítulo em sua monumental *História da crítica moderna*, rastreia-lhe as fontes com extrema acurácia e fornece um balanço equilibrado da real contribuição de Colerige aos estudos teóricos.

Neste capítulo, ele afirma que, em muitos passos importantes de suas obras, Coleridge toma de empréstimo vocabulário, frases e passagens inteiras a autores como Kant, Schelling, A. W. Schlegel, Fichte, Schiller e Jean Paul. O débito para com Kant é reconhecido explicitamente no capítulo IX da *Biografia literária*, e, dessa maneira, segundo a autoridade de Wellek, "On the Principles of Genial Criticism", por exemplo, texto que Coleridge julgava uma das melhores coisas que escrevera, segue de perto distinções feitas em *A crítica da faculdade do juízo*; a aludida *Lógica* de Coleridge, com as traduções de passos da primeira "crítica", constitui "uma exposição elaborada" dessa obra, com suas "tábuas de categorias e as antinomias tomadas literalmente" de Kant[4]; diversos termos-chave de Coleridge, como gênio e talento, advêm do Kant da terceira "crítica", bem como a este pertenceriam certas distinções que Coleridge fez acerca do belo, do útil e do agradável, além de suas opiniões sobre gosto e sua crença no caráter subjetivo do sublime. Já o reconhecimento de seus débitos para com Schelling, porém, é bem relutante, embora hoje pareça evidente e tenha sido marcado pela polêmica. Na *Biografia literária*, Coleridge chega a fazer agradecimentos a Schelling e toma para si a tarefa de servir de intérprete da obra do alemão "a seus compatriotas". Outras vezes, Coleridge acusa Schelling de "materialismo grosseiro", ou ataca-lhe o panteísmo e as conversões à Igreja de Roma, e, no final da *Biografia*, condena expressamente argumentos metafísicos de Schelling por seu caráter "informe e

[4] Cf. René Wellek, *História da crítica moderna*, trad. Lívio Xavier, Editora Herder, São Paulo, cap. VI "Coleridge", 1967, p.135.

imaturo”[5]. Não obstante essas vacilações, foi sobretudo por causa desse autor que Coleridge seria alvo de diversas acusações de plágio, vindas à tona pela primeira vez por meio de Thomas De Quincey, em suas *Reminiscências*, em que dedica ao poeta uma pequena biografia, apondo-lhe uma nota que versa exclusivamente sobre a questão dos supostos plágios[6]. Assim, ainda segundo Wellek, tiveram origem em Schelling longas passagens dos capítulos XII e XIII da *Biografia literária*, que são seções conducentes à célebre distinção entre “imaginação” e “fantasia” -- talvez o “mais firme empreendimento de Coleridge a fim de alcançar base epistemológica e filosófica” para suas teorias; o exame da relação sujeito-objeto, de que se ocuparam I. A. Richards e Herbert Read, “sua síntese e identidade, o apelo ao inconsciente”[7], são lições colhidas em Schelling; “On Poesy or Art”, tido por vários comentadores como uma das chaves para o pensamento de Coleridge, é “pouco mais do que uma paráfrase da *Oração Acadêmica* de Schelling”[8]; à sua *Theory of Life*, Wellek chama de “mero mosaico de passagens de Schelling e [Henrik] Steffens”. A valorização que Coleridge faz da figura do poeta guarda semelhança com a exaltação feita por Schelling, e também por Schlegel, da do artista e, por conseguinte, da arte, esta elevada a “um papel metafísico que faz dela o centro da filosofia”.[9]

Não é necessário destacar mais exemplos do recenseamento de Wellek para perceber o papel que especialmente os filósofos idealistas alemães desempenharam na formação de Coleridge; disso, porém, não se deve inferir nenhum servilismo criativo da parte dele com relação a tais autores. O próprio Wellek reconhece que

---

[5] *Idem*, p.137.

[6] “Decerto fui *eu* a primeira pessoa... a apontar os plágios de Coleridge, e acima de todos os outros aquele, circunstancial, do qual é impossível considerá-lo inconsciente, de Schelling. Muitos de seus plágios provavelmente não foram intencionais, e advieram daquela confusão entre coisas flutuando na memória e coisas derivadas de si mesmas, que ocorre por vezes à maior parte de nós que lidam muito com livros, de um lado, e com a composição, de outro...” (Cf. De Quincey, 1923, p.85-86). Em sua nota, Thomas De Quincey prossegue, no entanto, a chamar a atenção à implausibilidade de “ensaios inteiros” traduzidos terem sido tomados por composições originais pelo próprio Coleridge, afirmando ao mesmo tempo sua imparcialidade no que concerne a sua amizade com Coleridge e a seu suposto dever de relatar “suas opiniões mais francas”. Na verdade, estudiosos explicam a questão dos supostos plágios como decorrência dos problemas de memória de Coleridge, acarretados pelas drogas, e chamam a atenção às explicações e defesas do próprio poeta, bastante convincentes e corajosas, que podem ser lidas no capítulo IX da *Biografia*.

[7] Wellek, *op. cit.*, p.136.

[8] *Idem*, p.137.

[9] *Idem*, p.141.

Coleridge “combina as ideias que tira da Alemanha de uma maneira pessoal e, além disso, com elementos da tradição do neoclassicismo do séc. XVIII e do empirismo britânico”, acrescentando que esses débitos se aplicam apenas a uma parte de sua obra. Não há motivo para supor que o assim chamado “mestre do fragmento”, ou “gênio” da analogia”, não tenha desenvolvido um instrumento especulativo próprio aquilo que tomou de empréstimo aos filósofos alemães, em virtude de seu poder de introvisão e de sua aplicação em análises pormenorizadas de obras literárias.

De fato, se sua obra poética veio a exercer forte influência entre os simbolistas e decadentistas franceses, os pré-rafaelitas, os transcendentalistas e escritores como Edgar Allan Poe (não é possível ler o Poe de “Narrativa de Arthur Gordon Pym” ou “Uma Descida no Maelstrom”, ou mesmo de “O Gato Preto” sem nos lembrarmos da “‘Balada’ do velho marinheiro”), a repercussão e os desenvolvimentos de conceitos e sugestões em sua obra filosófica e crítica não foram menores. Para Arthur Symons, por exemplo, a *Biografia literária* constitui o primeiro grande livro de crítica moderna em língua inglesa. Por suas conferências sobre Shakespeare, alguns dramaturgos elisabetanos e John Milton, Coleridge pode ser considerado o criador da moderna tradição de interpretação de obras literárias como estruturas fechadas, em que o todo e as partes se explicam mutuamente, além de ser o propositor da exigência de uma “willing suspension of disbelief” [voluntária suspensão da descrença] na fruição da arte que expressa opiniões diversas das nossas, ou em que irrompem elementos aparentemente “irracionais”, perturbadores da compreensão imediata. Suas introvisões, implacavelmente lúcidas, acerca de “imaginação” e “fantasia”, sem ser apenas distinções para caracterizar traços românticos e neoclassicistas, tornaram-se intrumentos de exame valorativo das obras literárias de modo geral, independentemente de quaisquer filiações, e suas concepções acerca de “forma orgânica”, bastante ligadas a seu conceito de “imaginação”, não só foram o primeiro canal importante para a difusão do organicismo na estética inglesa como também acabaram por servir de marcos de milha a uma longa linhagem de críticos, ao estabelecer princípios de que se valeria,

por exemplo, a "New Criticism" [Nova Crítica], uma das contribuições mais importantes da crítica de língua inglesa aos estudos teóricos no século passado.[10]
Dentre os teóricos do "New Criticsm", Richards, o criador da "prática da crítica literária", é um coleridgeano confesso, que chega a considerar Coleridge o pai da ciência da semântica e que propõe uma espécie de ética secular e utilitária, que por sua vez rejeita doutrinas cristãs ou de qualquer outro tipo, em defesa de uma teoria da poesia refratária a ideias e sistemas rígidos. Uma adesão explícita a analogias e categorias orgânicas de valor típicas de Coleridge, bem como a suas ideias sobre poesia como conciliação de elementos heterogêneos pode ser encontrada em Cleanth Brooks (1940, 1948). Também na esteira do Coleridge que considera a poesia produto de uma tensão dialética entre impulsos antagônicos na mente do poeta e, por isso, tendo a "ambigüidade" como característica fundamental[11], seguiria, por exemplo, o William Empson de "Seven types of ambiguity" [Sete Tipos de Ambigüidade[12]], ele mesmo e F. R. Leavis apresentando afinidades com Richards e podendo ser considerados discípulos dele. Herbert Read, um defensor da "forma orgânica" e um crítico que, com interesse pelas belas-artes, se vale do instrumental de Freud e Jung, é outro a receber influência de Coleridge, a quem considera, além de um precursor do existencialismo, pré-freudiano, em virtude de sua preocupação constante com a observação psicológica, preocupação que transparece nas análises dele e que é resultado de sua ocasional vacilação entre "uma base psicológica e uma base epistemológica" para essas análises – vacilação que, de resto, constitui, como tantas vezes se disse, um traço comum à psicologia empírica e aos idealistas alemães.[13]

O "ecletismo" de Coleridge foi reflexo da vitalidade e do dinamismo de seu pensamento, mas o preço pago por sua personalidade multifacetada foi justamente o caráter fragmentário de sua obra – quando mais não seja a impressão de diversos biógrafos quanto a Coleridge ter tido uma existência, por assim dizer, também

[10] Incluídas nela, de modo geral, as obras de T. S. Eliot, de I. A. Richards e de vários críticos americanos de renome, como Cleanth Brooks, Alen Tate, Crowse Ranson e R. P. Blackmur.
[11] Cf. Otto Maria Carpeaux, *História da literatura ocidental*, Editora Alhambra, Rio de Janeiro, 1981,vol. V, p.1139.
[12] A ser lançado em breve, em nossa tradução, pela editora Cosac Naify.
[13] Wellek, *op. cit*., p.141.

"fragmentada" –, uma impressão que, é provável, acabou ensejando a atribuição ocasional de epítetos obscuros e imprecisos a sua pessoa, bem como a criação de mitos em torno dela – Coleridge, o viciado em drogas, o plagiário, o procrastinador, o gênio perdido em suas próprias riquezas interiores –, epítetos e mitos que não raro serviram mais para obscurecer do que para aclarar aspectos de sua obra. Fragmentária, esta foi, afinal de contas, produto da mente "seminal" referida por John Stuart Mill, e conserva o mesmo frescor e fecundidade daquelas "sementes literárias", ou "grãos de pólen", que era como Novalis e Schlegel chamavam seus fragmentos, tanto um como outro representantes da tradição de que Coleridge haveria de ser o mais ilustre porta-voz na Inglaterra.

Interpretações de "A Balada do Velho Marinheiro"

Na história das artes, não foram poucas as vezes em que uma obra única veio a se tornar, por uma razão ou outra, objeto de mitos, interpretações e doutrinas que acabariam por alçá-la a uma condição de proeminência. Se se quiser um exemplo dentre tantos, lembre-se o caso do *Édipo*, de Sóflocles, por muito tempo obnubilado pela neblina da controvérsia freudiana e anti-freudiana. Na mesma esteira de pensamento, a Coleridge se pode creditar o mérito de ter sido autor de duas obras do tipo, "A 'balada' do velho marinheiro" e ""Kubla Khan"", independentemente da possibilidade de sua personalidade complexa ter contruibuído para torná-las verdadeiros "enigmas" interpretativos propostos às sucessivas gerações de leitores. De fato, no século passado, esses dois poemas se tornaram um objeto de movimentos conflitantes de crítica, até mesmo mutuamente excludentes.

Particularmente no caso da "Balada", o poema foi responsável por uma das maiores tradições interpretativas da história literária inglesa, e é curioso o modo pelo qual sua aura de "enigma", como a de tantas obras do tipo, só faz aumentar com a passagem do tempo. O que ocorre é que versos e episódios de obras assim acabam por abrir caminho na literatura de uma cultura. São citados, tomados de empréstimo,

ecoados por escritores e leitores. Quando esses poemas, monumentos da humanidade, tornam-se clássicos, seus versos reverberam com conotações subliminares que derivam de obras que lhes sucederam. Como disse Eagleton, literatura não é só o que os autores escrevem, é também aquilo que se fala e escreve sobre ela. Por outro lado, grandes poemas são passíveis de sofrer uma "erosão" inevitável de sentido com o correr do tempo, à proporção que mudam língua e costumes. Concomitantemente, porém, eles acumulam novos sentidos e, desse ponto de vista, é possível que a "Balada" possa hoje ser lida com ainda mais prazer do que se poderia fazer na época do próprio Coleridge.

Seria presunçoso, por inexequível, tentar oferecer uma crítica pormenorizada da maior parte das visões conflitantes acerca da "Balada" desde sua publicação. De modo que um lance de olhos apenas às contribuições de estudiosos desde as primeiras décadas do século passado deve ser suficiente para distinguir tendências, fixar linhas básicas de interpretação, traçadas em leituras que hoje se podem dizer "canônicas", e a partir disso relatar preferências e aversões, com vistas a se optar por um caminho.

Uma das obras mais influentes de erudição crítica do começo do século passado, o livro *Road to Xanadu*, de John Livingstone Lowes (1927), constitui um caso à parte nos estudos coleridgianos. Neste livro, o pesquisador submeteu a "Balada" e "Kubla Khan" a uma análise microscópica de um tipo quase sem precedentes. Ele tentou acima de tudo lançar luzes sobre os processos recônditos da imaginação criativa ao traçar, tanto quanto possível, até mesmo dentro dos limites máximos da associação distante, as fontes das imagens de ambos os poemas. Para tanto, Lowes rastreou fontes inumeráveis das imagens poéticas de "A Balada do Velho Marinheiro" e "Kubla Khan", baseado nas leituras surpreendentes de Coleridge, de Dante e Milton das demonologias neoplatônicas e dos tratados obscuros sobre as religiões antigas, passando por relatos de marinheiros e exploradores. Lowes seguiu, como um detetive, pistas nos cadernos e nas cartas de Coleridge, propondo-se a tarefa de ler tudo o que Coleridge lera antes de escrever o poema e até mesmo o que ele *poderia* ter lido. O êxito em alcançar seu objetivo máximo é questionável; sua abordagem, bem como a linguagem em que seu estudo

está vazado, foram taxadas muitas vezes de “preciosistas”, além de pouco contribuir com a compreensão do modo pelo qual Coleridge elabora os dados colhidos em suas leituras e os relaciona numa estrutura significativa ou, para usar termos coleridgianos, como esses dados se tornam organicamente relacionados uns com os outros. Mas a magnitude e a influência da abordagem essencialmente biográfica de Lowes foram suficientes para tornar a obra importante.

A crença num “olho de falcão” de Coleridge, capaz de transmudar em poesia tudo o que lia, também foi alimentada por Robert Cecil Bald (1940), em seu *The Ancient Mariner: Addenda to The Road to Xanadu,* que se opõe a Lowes ao afirmar que as leituras de Coleridge não eram tão aleatórias quanto Lowes supunha. Também diferentemente de Lowes, ele procura avaliar os efeitos do ópio sobre a poesia de Coleridge, explorando outro ângulo da abordagem biográfica. Muito sensatamente, ele arrazoa que, embora Coleridge não estivesse ainda nos estágios mais elevados do vício no ópio, sua experiência como um consumidor já lhe abria as portas ao devaneio.

Ainda na linha da abordagem biográfica, “The mariner and the albatross”, George Whalley (1973) interpreta o poema à luz do que ele chama “uma alegoria pessoal”, enfatizando o grau em que a solidão, os medos e o sofrimento do marinheiro são projeções dos próprios sentimentos de Coleridge.

Uma tentativa de sondar ainda mais profundamente a influência da vida e do caráter de Coleridge sobre seu poema foi realizada por David Beres (1951) em “A dream, a vision, and a poem”, a primeira tentativa de um analista profissional quanto a explicar o poema por meio de ideias e símbolos freudianos. Desse ângulo, pesam na economia de suas interpretações as referências de Coleridge à fome e à comida, seu forte desejo de ser amado, sua preocupação com o sono e o sonho, sua obsessão por livros, que fariam do poeta o que os freudianos chamam de “caráter oral”. Na mesma linha de pensamento, Beres procura dar evidências do relacionamento ambivalente de Coleridge com a mãe, de seu fracasso em resolver sua agressividade infantil e, por isso, de sua artitude dúbia com respeito a sua identidade sexual. Para o autor, a incapacidade de o poeta resolver seu sentimento de culpa para com sua mãe está por trás de sua vida amorosa infeliz, de sua contínua depressão e ansiedade, de

sua dependência do ópio como alívio ao sofrimento. É difícil levar a sério a interpretação simbólica de Beres que considera o crime do Marinheiro simbólico do assassinato da mãe, o poema atuando como válvula de escape para o poeta extravasar sua agressividade reprimida[14]. Em que pese a aguda análise que o autor faz do caráter de Coleridge, muitas vezes se questionou a possibilidade de sentidos simbólicos inconscientes se tornarem passíveis de manipulação num poema tão rico em variedades simbólicas.

A tradição analítica, em sua vertente junguiana, fornece o plano de fundo para a abordagem simbólica de Maud Bodkin (1934) em seu *Archetypical patterns in poetry*, estudo em que ela examina o poema como uma expressão de certos padrões emocionais inescapáveis da própria natureza humana, como sendo distintos de emoções menos fundamentais que podem variar de uma época a outra, de cultura a cultura, de pessoa a pessoa. Para a estudiosa, seriam esses temas emocionais que dariam a razão da universalidade do poema. De Jung Bodkin toma de empréstimo o termo "arquétipo", como o nome designando tais temas, bem como se vale, ainda que com reservas, do conceito junguiano de "inconsciente coletivo", já que ela está consciente de evidências antropológicas sobre a inexistência de correspondências empíricas em apoio à ideia de inconsciente coletivo, a recorrência de padrões arquetípicos podendo ser explicada em termos de herança e aspectos comuns da experiência humana. De qualquer forma, para Bodkin, a "Balada" seria uma *alegoria* no mesmo sentido em que os mitos gregos podem ser considerados alegóricos. Ao fazer tais alegações, Bodkin tem em mente a distinção do próprio Coleridge quanto à alegoria e à narrativa simbólica, a primeira sendo uma história em que cada objeto e incidente é simbólico de algo mais, e a segunda se constituindo numa narrativa em que só certos objetos e incidentes conferem à história um todo em sentido universal. Para ela, a "Balada" seria, pois, um *mito*, como se poderia chamar "Moby Dick" de mito, podendo ser usufruída a princípio exclusivamente como uma narrativa, mas, após vária leitura, um nível superior de sentido, por assim dizer, haveria de pairar sobre essa narrativa como uma nuvem luminosa. Esse modo de abordagem semelha

[14] Em seu *Philosophy of literary form*, Kenneth Burke consideraria a ave como o símbolo da mulher de Coleridge.

muitas vezes o recorrente em estudos antropológicos de religiões comparadas, mas a impressão geral do estudo de Bodkin, que de resto é encontradiça em vários críticos às voltas com mitos, é a de que esses padrões arquetípicos reconhecíveis entraram no poema de maneira inconsciente, e as objeções a essa abordagem não raro versaram sobre a grande possibilidade de os arquétipos da morte e do renascimento, por exemplo, em suas roupagens notadamente cristãs, terem sido tecidos conscientemente por Coleridge, ele mesmo tendo sido filho de um vigário e certamente tendo ouvido sermões incontáveis sobre morte e ressurreição e sobre a conversão dos pecadores, além de ter demonstrado, em sua correspondência anterior à "Balada", grande preocupação com o pecado original, com o arrependimento e com a natureza da Queda. No poema, a própria palavra "cross" (cruz) em "cross-bow" (besta, ou balestra) apontaria para isso, e "O espírito só, que no país/Da névoa e neve resta,/Este amou a ave, que amou o homem, que a abateu com sua besta" não poderia deixar de ser reminiscente, tanto para Coleridge como para nós outros, de Deus, que amou seu Filho, que amou os homens, que O crucificaram.

A propósito do tema cristão, o grande crítico shakespeareano G. Wilson Knight chegou a afirmar que as três grandes obras poéticas de Coleridge, "Christabel", a "Balada" e "Kubla Khan" reproduzem à sua maneira a estrutura tripartite da *Divina Comédia*, o primeiro poema estando para o Inferno dantesco assim como os outros dois para o Purgatório e o Paraíso respectivamente, e, no caso específico da "Balada", Knight a interpreta como que simbolizando de maneira clara uma "viagem do peregrino (podemos nos recordar da admiração de Coleridge pela obra de Bunyan), passando pelo pecado até a redenção" (ABRAMS, 1982, p. 213). Sua análise se desenvolve sobretudo pelo prisma do simbolismo sexual: "O *Velho Marinheiro* descreve a irrupção na festividade humana natural de uma festa de casamento da história do Marinheiro relativa ao pecado, à solidão e à redenção purgativa. (...) O Conviva se vê agonicamente apartado da normalidade e convivência humanas, e principalmente de ordem sexual" (ABRAMS, 1982, p. 203). Para o crítico, esse mesmo simbolismo também estaria presente nos outros dois poemas − um simbolismo cuja análise traria à luz a ideia do sentimento de "amor ao homem e à fera" − constante dos versos "Só reza bem quem ama bem/Seja homem,

ave ou fera", no final do poema − conduzindo a uma "total aceitação de Deus e do universo".

O prisma do simbolismo sexual também é adotado pela Camille Paglia de *Personas sexuais* (1992). Para a crítica, as personas presentes na "Balada" constituiriam uma "alegoria sexual". Sua teoria é expressa nos seguintes termos:

> Noivo, Conviva e Marinheiros são todos aspectos de Coleridge. O Noivo é uma persona masculina, o ego confortavelmente integrado na sociedade. Esse ego viril é sempre visto anelante, de longe, por uma porta aberta pela qual saem explosões de alegres risadas. O Conviva, "parente" do Noivo, é um suplicante adolescente que aspira à realização sexual e à alegria coletiva. Para conseguir isso, tem de fundir-se com o Noivo. Mas é sempre impedido de fazê-lo pelo surgimento de um ego fantasma, o Marinheiro, o homem-heroína ou ego hermafrodita, que viceja no sofrimento passivo. É um caso de sempre o noivo e nunca a noiva. O Conviva afasta-se no fim porque, mais uma vez, o ego hieraticamente ferido venceu. O Conviva jamais será o Noivo. Tantas vezes ele tente passar pela porta para o local da festa, tantas o Marinheiro se materializará e o deterá com sua história sedutora. Essa entrada é a cena obsessiva do enigma sexual coleridgiano. O ostracismo e a marginalização são a estrada romântica para a identidade. (PAGLIA, 1990, p.302)

Desse ponto de vista, a afirmação masculina seria objeto de repreensão, e a humanidade, condenada ao sofrimento passivo. Assim, o protagonista seria representado como não suficientemente desenvolvido na condição de persona sexual. Segundo Paglia, o poema levaria a efeito uma regressão da poesia ao daimônico e ao primevo: "Todo homem faz uma viagem de marinheiro, saindo da célula de oceano arcaico que é a bolsa d'água do útero. Todos emergimos cobertos de limo e arquejando em busca da vida" (PAGLIA, 1990, p.303). Paglia rejeita também as leituras morais ou cristãs, afirmando que elas parecem não fazer sentido na estrutura "compulsiva" ou "ilusória" do poema, e seus argumentos são o de que a "fonte de amor" que jorra da alma do Marinheiro não é eficaz no poema como um todo, visto que ele não se conclui, o Marinheiro estando condenado a vagar mundo afora e a repetir sua "história horrível". Ela se refere, por fim, às glosas escritas por Coleridge

como sendo “trepidantes festões”, reconsiderações ou revisões que “muitas vezes se afastam crucialmente, em tom, do texto que ‘explicam’” (PAGLIA, 1990, p.305). Para ela, essas glosas seriam uma tentativa, por parte do Coleridge cristão de abrandar o Coleridge “daimônico”: “Com racionalização e moralização, Coleridge tentou apagar os incêndios daimônicos de sua própria imaginação” (PAGLIA, 1990, p.305).

Numa abordagem diversa, em seu excelente *The romantic imagination* (1950), particularmente no capítulo sobre a “Balada”, C. Maurice Bowra apresenta uma defesa equilibrada do tema cristão. Ele afirma que, no poema,

> Coleridge exercita um realismo imaginativo. Por mais inaturais que possam ser seus acontecimentos, eles são formados a partir de acontecimentos naturais, e por essa razão acreditamos neles. Podemos até nos sentir familiarizados com eles porque seus constituintes são familiares e exercem um apelo direto, natural. Uma vez que penetramos esse mundo imaginário, não sentimos que ele está além de nossa compreensão, mas reagiríamos a ele como se reagíssemos à verdadeira vida. (BOWRA, 1950, p.59)

Enfatizando o significado de uma “moral” presente no poema, o crítico observa que

> Por mais que possamos usufruir o Velho Marinheiro, com certeza devemos sentir que momentos há em que ele irrompe além da ilusão e conclama a algo profundo e grave em nós. Apesar de tudo, ele apresenta uma moral, e, embora Mrs. Barbault a tenha julgado inadequada e Coleridge, por demais enfática, ela não pode ser posta de parte. (BOWRA, 1950, p.66)

Bowra acredita, pois, que o poema envolve questões graves sobre o que é “certo ou “errado”, sobre crime e castigo, considera o poema um mito de uma alma culpada, apresentando de modo claro os estágios que vão do crime, passando pelo castigo, até chegar à reflexão em torno da possibilidade de uma “redenção” neste mundo. Assim, para Bowra,

> O que importa é que o Marinheiro viola uma lei sagrada da vida. Nessa ação, vemos a frivolidade essencial de muitos crimes contra a humanidade e o sistema ordenado do mundo, e devemos aceitar o ato de matar o albatroz como simbólico deles. (BOWRA, 1950, p. 68)

Já a necessidade que o Marinheiro tem de dar continuamente seu relato se justifica por ser "encontrada na maioria dos criminosos; e a necessidade que o Marinheiro tem de falar é em especial apropriada porque, ao forçar os outros a ouvi-lo, ele recupera um pouco daquele diálogo humano do qual seu crime o roubou" (BOWRA, 1950, p. 71).

Desse ponto de vista, o Marinheiro estaria destinado, como reza uma das glosas, a "ensinar, por seu próprio exemplo, o amor e a reverência a todas as coisas que Deus fez e ama".

Por outro lado, para o Kenneth Burke de *The philosophy of literary forms*, a impressão de algum tipo de "redenção" no poema adviria não de uma relação com uma estrutura de pensamento exclusivamente cristã, mas da representação de um "ritual para a redenção" do poeta com respeito ao ópio. Desse ângulo, o poema trataria essencialmente de questões que são "simbólicas" da experiência de Coleridge com a droga. E nestes termos ele justifica sua abordagem, ao estudar a "ação simbólica":

> Observar a questão da ação simbólica, contudo, não é de forma alguma envolver-se com uma posição puramente subjetivista. Há aspectos em que os agrupamentos (ou "o que vai com o que") são privados, e aspectos em que eles são públicos. Assim, acho que podemos, por meio da análise dos "agrupamentos" na obra de Coleridge, encontrar ingredientes na figura do Albatroz abatido no "Velho Marinheiro" que são peculiares a Coleridge (i.e., a figura está "fazendo algo para Coleridge" que não está fazendo para ninguém mais"; no entanto, a introdução do Albatroz como vítima de um crime para motivar o sentimento de culpa no poema foi sugerida por Wordsworth. (...), para apreendermos a natureza total da atualização simbólica se

> sucedendo no poema, devemos estudar as relações recíprocas passíveis de ser descobertas por meio de um estudo da mente do próprio Coleridge. Se um crítico prefere restringir as regras da análise crítica ao ponto de estes elementos particulares serem excluídos, esse é seu direito. Não vejo nenhuma objeção formal ou de categoria à crítica assim concebida. Mas se ocorrer a seu interesse estar na estrutura do ato poético, ele usará tudo o que estiver disponível – e até mesmo considerará um tipo de vandalismo excluir certos elementos que Coleridge deixou, baseando essa exclusão em algumas convenções quanto ao ideal de crítica. O principal ideal da crítica, do modo pelo qual o concebo, é usar tudo o que há para usar. (BURKE, 1973, p.22-23)

Consoante a esses argumentos, Burke identifica na obra de Coleridge padrões de pensamento – que ele chama de "equações" – por vezes cristalizados em imagens e metáforas, que são recorrentes em anotações de cunho pessoal, em vários de seus poemas, em sua crítica, em suas exposições filosóficas e religiosas – padrões que, estudados em seus diversos contextos, servem para lançar luzes sobre o que ele próprio considerava como seu sentido:

> Se tivéssemos outros poemas, poderíamos rastrear mais essas equações. Por exemplo, descobriríamos as "equações da culpa, do Sol no meio-dia e dos problemas do casamento" recorrendo. Se dispuséssemos das cartas e de anotações introspectivas, poderíamos, por meio da ponte imagística revelar o papel das batalhas que Coleridge travou com a droga nas equações das palavras *loon* [lunático], *Moon* (Lua], *silly* [feliz], crazy [louco] (de vez que Coleridge, em desespero, fala de seu vício como de idiotia, fala sobre ir para um asilo para ser curado, e também emprega a imagem das cobras d' àgua com referência à droga). (...) Dadas outras referências biográficas, poderíamos também mostrar o papel desempenhado por seu vício da droga e seus problemas conjugais ao conferir a esse problema geral o conteúdo explícito para Coleridege. (...) Isso não nos comprometeria com a afirmação segundo a qual "você não pode entender o "Velho Marinheiro" a menos que você tenha conhecimento do vício de Coleridge e de seus poblemas no casamento". Você pode dar um relato perfeitamente acurado de sua estrutura com base em um único poema apenas. Mas, ao estudar a natureza do ato

> simbólico como um todo, você está autorizado, se o material estiver disponível, a revelar também as coisas que o ato está fazendo para o poeta e para ninguém mais. Esses acicates privados estimulam o artista, no entanto, podemos reagir às imagens relativas à culpa a partir de nossos acicates particulares totalmente diferentes. Não precisamos ser viciados em drogas para reagir ao sentimento de culpa de um. O vício é privado, a culpa, pública. De maneiras assim é que as áreas privadas e públicas de um ato simbólico a um só tempo se imbricam e divergem. (BURKE, 1973, p.24-25)

Segundo essa abordagem, ao se rastrearem as imagens em seus poemas com respeito às que ele emprega em suas cartas ao descrever a droga, podemos discernir os modos pelos quais a "Balada" se constitui nesse ritual para a redenção de seu vício:

> Descobrimos a transubstanciação da droga, levada a efeito pela mudança alquímica que ocorre quando as cobras d'água são transformadas de criaturas malignas para benignas. Aqui, descobre-se que elas são representantes sinedóquicos da droga (na forma de parte da mesma "economia psíquica", do modo pelo qual se revelam por meio do rastreamento imagístico das equações). (BURKE, 1973, pp. 96-97)

Desse ângulo, para Burke, "Kubla Khan" simbolizaria inteiramente o estágio "benigno" da droga, mas com sugestões de malignidade no movimento serpeante do rio, e "Christabel" representaria por sua vez os dois aspectos da droga, malignos e benignos, "suspensos no momento da indecisão" (BURKE, 1973, p. 97). Por outras palavras, a "Balada" seria essencialmente simbólica da culpa sexual e de outros conflitos subconscientes do poeta, particularmente os gerados por seu casamento insatisfatório, os quais encontrariam assim uma resolução no próprio poema.

Um dos intérpretes mais proeminentes, porém, a valer-se da abordagem simbólica, é Robert Penn Warren (1989), cuja tese central é a formulação do que ele chamou de conceito de "sacramentalismo", de uma santidade da natureza e dos seres naturais, um conceito baseado nas relações que estabelece entre símbolos de luz solar e lunar, de vento e chuva.

Num ensaio marcado pela erudição, Warren se concentra numa análise do que chama de “tema principal” da “Vida Una” – ou visão sacramental –, e de “tema secundário” da “imaginação”. *Grosso modo*, Warren procura demonstrar que os acontecimentos bons se dão sob a égide da lua, os maus, sob a do sol. Para ele, a lua está relacionada à imaginação, o sol, à faculdade reflexiva, geradora de morte. A seus olhos, o poema reproduz a sequência de inspiração cristã do pecado, da punição, do remorso e da redenção:

> O Marinheiro abate a ave; é vítima de vários padecimentos, dentre os quais os maiores sendo a solidão e a angústia espiritual; ao reconhecer a beleza das feias serpentes marinhas, tem a experiência de uma manifestação efusiva de amor por elas e tem condições de rezar; é devolvido miraculosamente a seu porto natal, onde descobre a alegria da comunhão humana em Deus, e expressa a moral, “só reza bem quem ama bem etc.”. Chegamos à noção de uma caridade universal... o sentido da “Vida Una” de que toda a criação participa e que Coleridge talvez tenha derivado de seus estudos neoplatônicos e que já havia celebrado, e devia celebrar, em outros poemas mais discursivos. (WARREN, 1989, p. 355-356)

Um dos objetivos de Warren é provar que o poema destila os mesmos pontos de vista teológicos e filosóficos expressos em “prosa mais sóbria” em outros escritos de Coleridge. A base de seu argumento está em considerar que o universo do poema é regido por uma lei e ordem benévolas, reveladas gradativamente ao Marinheiro na forma dessa “visão sacramental”.

Essa interpretação recebeu muitas críticas, entre elas as de J. B. Beer, que, tanto em *Coleridge the visionary* (1959) como em *Coleridge’s poetic intelligence* (1977), haveria de concentrar-se fundamentalmente em relacionar problemas-chave de psicologia e filosofia a um sem-número de leituras de Coleridge. No primeiro livro, particularmente no capítulo intitulado “O Sol Glorioso”, Beer considera a leitura de Warren “forçada”, por tentar enquadrar os “fenômenos num padrão que não lhes é inteiramente adequado” (BEER, 1959, p.69) e chama a atenção para o fato de a teoria de Warren envolver uma “desvalorização do sol que é notadamente estranha a todos os simbolismos tradicionais, inclusive o de Coleridge”, que,

segundo Beer, teria empregado a imagem do sol em seu valor positivo, relacionada com Deus.

Edward E. Bostetter (1973) também concorda com Beer no que tange à leitura de Warren procurar "superpor ao poema um padrão rígido e coerente de sentido que só pode ser conservado ao forçar certos episódios-chave à conformidade com o padrão e ao ignorar outros" (BOSTETTER, 1973, p. 184). Num texto tão conciso quanto contundente, Bostetter muitas vezes dá a impressão de solapar as bases argumentativas de Warren – na verdade, seu ensaio vai-se construindo por meio de sua refutação –, ao afirmar que Warren se abstém de comentar os passos do poema em que o universo retratado por Coleridge se mostra "caprichoso e irracional". Do ponto de vista de Bostetter, a religiosidade nele destilada pouco tem que ver com "a benevolência necessitária de Hartley e Priestly... ou com o idealismo de Berkeley e dos neoplatônicos"; para o ensaísta, a afinidade dessa religiosidade "é com o catolicismo medieval, o puritanismo do séc. XVII, ou com o lúrido Calvinismo dos evangélicos radicais da própria época de Coleridge" (BOSTETTER, 1973, p. 187), e particularmente o Marinheiro "permanece sujeito, como um evangélico, a um sentimento implacável de culpa, à compulsão à confissão, à incerteza quanto ao dia, se é que ele chegará, de a penitência terminar" (BOSTETTER, 1973, p. 188). Mas a característica do poema que Bostetter considera a "mais surpreendente" e totalmente ignorada por Warren é a sugestão velada de que o castigo do Marinheiro e da tripulação no poema "depende do acaso", alegando que "como num sonho em que entra o acaso, não temos dúvida da consequência, na verdade, sabemos qual será essa consequência, de modo que aqui nós, como leitores, aceitamos a consequência do lance de dados como inevitável" (BOSTETTER, 1973, p. 189), e que é insatisfatória a justificação de Warren para o sacrifício da tripulação com base em que esta teria "duplicado o crime de soberba do próprio Marinheiro" e "violado a concepção sacramental do universo", transformando "a conveniência do homem em medida de um ato, isolando-o da Natureza e da 'Vida Una'", já que há uma grande diferença "em grau, se não em tipo, entre a aquiescência ingênua e passiva e o ato de violência do Marinheiro" (BOSTETTER, 1973, p.190), aspecto que trairia, da parte desse universo benigno proposto por Warren, o "mesmo

desprezo pela vida humana" que o Marinheiro teve para com a ave, e revelaria a presença de um Deus despótico, um "grande Pai", como se vê no final da Parte VII, perante o qual todos estão "curvados" e ao qual amam não por serem partícipes de uma "Vida Una, mas por meio do medo e da obediência forçada"(BOSTETTER, 1973, p.191). E Bostetter constata que o mundo retratado na *Balada* "subverte a visão de mundo romântica e de *seus* valores. Desenvolve-se contrariamente aos clichês da fé romântica... parece irreconciliável com os pronunciamentos religiosos do próprio Coleridge (1973, p. 191), chamando a atenção para a eventualidade de opiniões "profundamente sentidas e reprimidas" no poeta "moldarem e determinarem a ação simbólica do poema", e para o fato de a "ação simbólica" não necessitar ser condizente com suas ideias religiosas e morais, e lembrando que o correlato objetivo da viagem possibilita a Coleridge "condescender com essas atitudes". (BOSTETTER, 1973, p. 197)

Adotando um ângulo inteiramente diverso desses exegetas, William Empson, em seu ensaio de 1964, "The ancient mariner", publicado na *Critical Quarterly*, haveria de interpretar a "Balada" levantando questões históricas e poéticas sobre ela, considerando-a um grande poema sobre a expansão marítima européia e relacionando a culpa neurótica do marinheiro às angústias veladas do poeta sobre essa mesma exploração marítima e o comércio de escravos, e sua abordagem várias vezes foi considerada extremada e excêntrica.

Uma vista de olhos nessas abordagens revela um predomínio das interpretações simbolistas do poema, derivadas sobretudo da obra de Freud e de outros líderes do pensamento psicológico. O grande número dessas interpretações se justifica porque, por mais que um freudiano possa diferir de um junguiano, ou um junguiano de um rankiano, uma crença fundamental esposada por todos eles é que os "sonhos" das pessoas, quer dormindo quer acordadas, ou mesmo suas ações em estado de vigília, são expressões simbólicas de outros sentidos, ou medos, ou desejos ocultos. Como é sabido, esse modo de pensamento exerceu profunda influência sobre a crítica moderna. Ademais, essas abordagens, desenvolvidas por críticos de renomada erudição e prestígio, tiveram o condão de prestar, dentre outras coisas, um enorme serviço no sentido de aguçar nossos olhos para novas formas de apreciação

de muitas das complexidades inerentes em grande parte – talvez, em sua maior parte – ao próprio gênero poético. Mais recentemente, porém, também tem havido opositores ferrenhos a essa linha.

Por exemplo, Martin Gardner, autor de uma célebre edição anotada da *Balada*, fez críticas à "frouxidão" e ao "descontrole" de regras, em particular na escola freudiana, para a interpretação do símbolo literário, e Elisabeth Schneider, (1970) de *Coleridge, opium and "Kubla Khan"*, rejeitou, com argumentos mais precisos do que os de Gardner, as leituras simbólicas do poema, por acreditar que elas são praticamente inerentes à fruição de toda grande obra de arte, derivando da necessidade eterna de cada era reinterpretar o passado por si mesma:

> Desde os tempos mais remotos, o simbolismo foi um meio pelo qual num período de mudança o homem pode-se apegar a seu passado mesmo enquanto o deixa de lado. Quando os gregos sofisticados foram além de uma crença literal nos deuses homéricos com seu comportamento demasiado humano, a preeminência de Homero poderia ainda ser preservada por meio da noção de que ele escrevera sobre os deuses simbolicamente e não literalmente. Essa descoberta preservou intata a sabedoria suprema de Homero; ela também ofereceu a vantagem de um novo campo ilimitado para a interpretação engenhosa. Séculos depois, a Idade Média, e até o Renascimento, introduziu sub-repticiamente boa companhia cristã na mesma brecha da interprtação simbólica... A partir de mudança profunda e em rápido curso na vida e no pensamento de nosso presente século, nós também somos impelidos a agarrar, com quaisquer anzóis que possamos, tudo o que pode ser resgatado do passado que se dissolve. O simbolismo é o mais simples desses anzóis...Obras do passado que ainda valorizamos, mas que por meio de qualquer princípio moderno não podemos achar razão para aprovar, nós salvamos ao descobrir nelas um substrato simbólico que se conforma a nossos valores presentes (SCHNEIDER, 1970, p.5-6).

Nessa mesma linha argumentativa, Schneider chama a atenção para o fato de a busca do símbolo também poder ser uma reencarnação, em termos mais aceitáveis, de uma das mais venerandas das ideias, qual seja a de uma "função moral" da poesia, uma ideia que remeteria a considerações extrínsecas ao poema, estas, por sua vez,

rejeitadas por ela mesma e por outros intérpretes, que não veriam na “Balada” mais sentidos simbólicos além daqueles tornados óbvios por Coleridge.

Nossa Proposta

Que sentido haveria, pois, em tentar de novo interpretar um poema que dá a impressão de que massa alguma de exegese crítica seja suficiente para deslindar os enigmas propostos por sua fabulação e simbólica? A resposta é que, feitas as assim chamadas leituras “canônicas do poema”, restava ainda aquela “insatisfação cognitiva”, como a definiu Alfredo Bosi alhures, sentida durante o processo de nossa tradução da *Balada*, quando da percepção de metáforas recorrentes de teor semelhante, relativas à percepção sensorial, que pareciam levar a efeito o que Rimbaud chamou de “desregramento de todos os sentidos”, um aspecto que, tanto quanto podemos saber, antes não fora alvo da análise de exegetas.

Convém, portanto, dizer de antemão que rejeitamos aqui a análise essencialmente simbólica do poema, passível de remeter a elementos extrínsecos de ordem variada, por acreditarmos que no poema aqui e acolá há imagens e estrofes com conteúdos simbólicos, sim, mas conteúdos não raro contraditórios, levando a efeito propositadamente uma espécie de “cacofonia de sentidos”, sem nenhum tema metafísico de ordem superior agregando harmonicamente os símbolos no conjunto. Também rejeitamos uma interpretação moral do poema, outro “elemento extrínseco” que, como se procurará demonstrar, não se coadunava com a visão que Coleridge tinha da obra de arte e que nos parece difícil de aceitar justamente em virtude da presença de *diversas moralidades* na *Balada*.

No que concerne ao método a ser adotado, agrada-nos, porém, a famosa afirmação de Kenneth Burke, segundo a qual “o principal ideal da crítica, do modo pelo qual a concebo, é usar tudo o que há para usar”. E se há um elemento “extrínseco” que nos parece importante considerar em termos da hipótese de haver uma *motivação* para Coleridge ter escrito a *Balada* – e ter escrito, aliás, outros tantos poemas de temas correlatos −, ele é a experiência inicial do poeta com o ópio, que,

de nosso ponto de vista, teria sido forte o bastante para deixar suas marcas no poema e que levou o próprio Burke a fazer a afirmação já aludida de que a *Balada* se constitui numa "redenção" de Coleridge quanto à droga.

Se nossa abordagem, pois, deve voltar a atenção à estrutura e aos elementos intrínsecos da *Balada*, por outro lado, tentar interpretá-la sempre equivalerá a procurar de novo um "nível de sentido" em que seja possível lhe distinguir a *unidade* – uma das tantas palavras-chave na teoria romântica. Às vezes, é conveniente lembrar que, quando se fala de diferentes "níveis de sentido" num poema, todos eles devem estar presentes nele de maneira harmônica uns com os outros, bem como com o tom emocional do poema como um todo. De fato, esses níveis devem fornecer uma verdadeira estrutura contrapontística em que cada tema conceda algo positivo a algum outro.

Assim, nossa hipótese é a de que, na *Balada*, paradoxalmente respondem por aspectos de sua *unidade* efeitos gerais e calculados que visam suscitar no leitor justamente uma impressão de *falta de unidade* (de resto, a mesma impressão sentida por Wordsworth), ou de "irmandade" de situações, no nível do enredo, e de símbolos dispersos aqui e acolá, os gestos poéticos fazendo o tempo todo, por assim dizer, afirmações de algum tipo, apenas para negá-las em seguida. Por outras palavras, essa impressão de "contradições" contínuas no interior do poema, a nosso ver, deriva da convivência de situações e processos de simbolização que são díspares entre si e que impedem quaisquer certezas absolutas acerca do mundo que nos é apresentado. Essa mesma impressão de "falta de unidade", ou irmandade entre os elementos, por sua vez se constitui numa parte da *experiência* retratada no poema, a que talvez se possa chamar de "experiência do incognoscível", ou da experiência que envolve a mente humana em sua tentativa de articulação com mundos misteriosos e impenetráveis, acompanhada, é claro, dos sentimentos advindos dessa tentativa – uma experiência marcada pela sensação predominante de perplexidade, por parte do protagonista, que é transferida, por meio de expedientes do estilo, ao leitor. Para nós, essa representação tem, assim, a feição de um "devaneio", segundo as concepções de Coleridge. Na verdade, que o poema *é* um "devaneio" nos parece a única afirmação possível de ser feita com certeza acerca dele, em virtude de o poeta lhe ter aposto

essa palavra como subtítulo em uma das edições. Ainda nessa esteira de pensamento, o estilo em que o poema está vazado poderia ser chamado de “técnica do sonho acordado”, a impressão de seu simbolismo radical advinda da tentativa de Coleridge de representar a linguagem própria dos sonhos, ou do inconsciente, ou seja, uma linguagem essencialmente simbólica, do modo pelo qual veio a ser considerada sistematicamente depois de Freud. Desse ponto de vista, essa técnica apresentaria expedientes e características próprias, materializando no estilo a sugestão de uma percepção do mundo num estado que se pode chamar de “devaneio”.

Ora, parece-nos que esse “nível de sentido” talvez possa acomodar muitos outros, sem que seja preciso se lhes opor. Aliás, desse ângulo, talvez seja lícito supor que, se nenhum dos exegetas da “Balada” algum dia logrou estar inteiramente certo, não é possível afirmar que eles estivessem errados e que talvez até seja permitido utilizar muitas coisas que disseram, a fim de que se tente dizer algo mais, e “organicamente”.

A propósito das concepções “orgânicas” a que tantas vezes aludiremos aqui, um de seus aspectos envolve, como se verá, a ideia de “circularidade” e, fiéis a essa ideia (que às vezes está mais próxima de nós do que nos apercebemos), exemplo da trajetória circular do marinheiro ao redor do mundo, a ideia de “devaneio”, atuando aqui como fagulha que ateia o pensamento crítico, será o ponto de partida e de chegada de nossas arguições. A trajetória a ser seguida será determinada pela célebre alegação do próprio Coleridge sobre o poema como sendo de “pura imaginação” e pela sua definição de devaneio “como uma doença da imaginação”. Como esta é outra palavra-chave da teoria romântica, será necessário repassar as diversas concepções em torno dela em vigor à época, paralelamente às de Coleridge, além de examinar a relação direta dessas concepções com aspectos do pensamento organicista, presentes na obra de filósofos, do próprio Coleridge e de outros poetas. Antes disso, porém, ainda será preciso voltar os olhos às forças históricas que ensejaram a valorização do conceito de imaginação por parte destes mesmos poetas e filósofos, e que resultaram no que chamamos de Revolução Industrial. Por outras palavras, o método envolverá continuamente dar “passos para trás”, bem a modo das

digressões incontáveis nas perorações do próprio Coleridge − embora não sem o sentimento bastante incômodo de jamais ser possível fazer isso tão bem quanto ele.

Portanto, a Primeira Parte de nosso estudo, intitulada “Pura Imaginação”, terá como objetivo fornecer um plano de fundo histórico e filosófico do romantismo, destacando os fatores que contribuíram para o surgimento e valorização de concepções acerca da imaginação, por parte de vários autores e do próprio Coleridge, bem como a relação dessas concepções com o pensamento orgânico, de que o poeta foi um tributário. A Segunda Parte, intitulada “Ópio, Sonhos e Devaneios”, tratará fundamentalmente da exaltação dos sonhos e devaneios dos românticos, do tópico relacionado ao ópio, importante em função do envolvimento do poeta com a droga, e de concepções derivadas desse envolvimento com o sonho e o devaneio, fundamentais para a teoria coleridgiana sobre a ilusão dramática e para a escrita de diversos poemas, dentre os quais, a “Balada”. A Terceira Parte, a que chamamos “O Devaneio Coleridgeano”, que se constitui no centro para onde convergirão nossos argumentos, procurará demonstrar que:

1) a “Balada” pode ser considerada uma representação artística da experiência do “devaneio” do modo pelo qual foi definido por Coleridge, em diversos escritos de sua autoria;

2) essa representação se dá por meio de uma série de expedientes específicos, relativos sobretudo a padrões de metáforas e imagens caracterizadas, na maioria dos casos, por uma alteração da percepção sensorial do mundo exterior e da percepção temporal;

3) a “Balada”, no nível do enredo, apresenta uma série de acontecimentos que transmitem intencionalmente ao leitor a impressão de ser “arbitrários” e, além disso, seus gestos poéticos são marcados por “contradições” , ambas as coisas estando a serviço da representação da experiência devaneante do Marinheiro;

4) essa mesma sensação de arbitrariedade e contradição é suscitada no leitor como o reflexo da experiência do Marinheiro em face da sugestão de um mundo além da possibilidade de conhecimento, e sobretudo pelo fato de, em suas próprias definições sobre “devaneio”, Coleridge considerar a experiência intelectual e emocional

envolvida na leitura de um poema como sendo da mesma natureza de um “sonho” ou, no caso, de um “devaneio”;

5) a “Balada” leva a efeito um estudo das emoções durante esse estado, tendo como objetivo lograr aquilo que ele definiu como “verdade dramática das emoções”; que um de seus grandes temas, que talvez reponda pela “unidade” dos gestos poéticos, possa ser a *dúvida* sobre se é possível conhecer na existência outro tipo de “verdade” além das “emoções”, ou do “sentimento”; e que esse objetivo condiz com o primado da subjetividade no romantismo e com sua concomitante exaltação do sentimento em prejuízo da razão e de ideias acerca de esquemas preestabelecidos e lógicos visando à progressão do conhecimento.

PRIMEIRA PARTE: PURA IMAGINAÇÃO

A Revolução Industrial

Do ponto de vista da maioria dos historiadores da atualidade, a Revolução Industrial eclodiu em algum momento da década de 1780, quando o poder produtivo das sociedades humanas teve condições de rápida expansão, no que concerne à multiplicação de mercadorias e serviços. Diz-se que não há muito sentido em delimitar exatamente suas origens e as etapas de seu desenvolvimento, visto que sua essência indicava que mudanças "revolucionárias" haviam-se tornado norma desde que as transformações econômicas no final do século XVIII lograram estabelecer uma economia substancialmente industrializada, apta a produzir em larga escala o quanto quisesse, segundo as técnicas disponíveis. No caso da Grã-Bretanha, o início deste processo coincide com esta época, e pode-se dizer que terminou com a construção de ferrovias e com a formação da indústria pesada na década de 1840. Não foi acidental que começasse na Inglaterra. Era grande o avanço comercial e industrial de Portugal até a Rússia, e alguns pequenos estados europeus se haviam de fato industrializado de maneira impressionante, mas parece claro que, mesmo antes da Revolução Industrial, a Inglaterra, em relação a comércio e produção *per capita*, se achava muito à frente de seus potenciais competidores, embora a eles se equiparasse no que concerne ao comércio e à produção total (HOBSBAWM, 2001, p.45). A Inglaterra mal iniciava sua idade de poder e prosperidade, mas já havia adquirido as mais valiosas colônias do Hemisfério Ocidental e em pouco consolidaria a supremacia imperial e comercial, em virtude da derrota dos franceses na Guerra dos Sete Anos. Sua superioridade, no entanto, não residia nem nas ciências nem na tecnologia. Os franceses estavam à frente nas primeiras, que haviam recebido o incentivo da Revolução Francesa, mas também, em diversos aspectos, na segunda, pois que haviam produzido inventos até mais originais, como o tear de Jacquard, de 1804, e melhores navios. A educação britânica também deixava a desejar, se comparada, por exemplo, a instituições alemãs de treinamento técnico, sem paralelo na Grã-Bretanha. Por outro lado, não eram necessários muitos refinamentos de

ordem intelectual para levar a efeito a Revolução Industrial. Suas invenções "revolucionárias" eram bastante modestas, como a lançadeira, o tear e a fiadeira automática e, para construir máquina a vapor rotativa, James Watt não precisou de mais do que conhecimentos rudimentares de física, já que uma *teoria* apropriada a ela só seria desenvolvida por Carnot, na década de 1820 (HOBSBAWM, 2001, p.46-47). Mas as condições adequadas para a Revolução Industrial estavam de fato presentes na Inglaterra. Os britânicos haviam já achado uma solução para o problema agrário, e um número relativo de proprietários empreendedores detinha quase todo o monopólio da terra, cultivada por arrendatários que, por sua vez, empregavam camponeses e agricultores.

No reinado de George III, esses proprietários começaram a se empenhar em levar seus rendeiros a cercar os campos. Eles mesmos haviam adquirido terras lavradas e uma parte das propriedades públicas. Ainda durante o reinado de George III, alguns milhares de Atos do Parlamento fizeram com que cerca de milhões de acres se tornassem disponíveis para novos métodos de cultura. Ou seja, sem que se lhes consultasse, os camponeses tinham suas terras comunais confiscadas. Esses cercos, obra dos decretos das cercas (*Enclosure Acts*), acabaram por tornar possível a fomação de grandes propriedades rurais, bem como a adoção de métodos científicos com vistas a uma produção infinitamente variada. As atividades agrícolas já estavam voltadas em especial para o mercado e tinham condições de aumentar a produção e a produtividade ao ponto de poder alimentar uma população em rápido crescimento, além de fornecer um excedente de recrutas para as cidades e indústrias, além de proporcionar um mecanismo para o acúmulo de capital a ser empregado nos setores mais modernos da economia. A construção de uma frota mercante, de instalações portuárias, e a melhoria das estradas e vias navegáveis já começavam a gerar um volume de capital social elevado. A propósito disso, a indústria de construções, ou as diversas indústrias de pequeno porte que produziam objetos de uso doméstico haviam-se expandido enormemente na Inglaterra desse período, embora em função de um mercado existente. De qualquer forma, a dianteira no crescimento industrial fora tomada pelos fabricantes de mercadorias para o consumo das massas, em especial os produtos têxteis. No caso da Grã-Bretanha, ela apresentava uma indústria

bastante ajustada à Revolução Industrial pioneira em condições capitalistas, e sua conjuntura econômica lhe permitia desenvolver como nenhuma outra nação a indústria algodoeira e a expansão colonial (HOBSBAWM, 2001, p.47-49).

De fato, a primeira indústria a se revolucionar na Inglaterra foi a do algodão, e até a década de 1830, o algodão era a única indústria inglesa em que a fábrica ou o engenho – o nome deriva da pesada maquinaria a motor – eram constantes. Outras forças, porém, que deram impulso às inovações industriais não devem ser subestimadas, como as de outros produtos têxteis, ou mesmo alimentos, bebidas, cerâmica e outros produtos de uso doméstico, cuja produção era estimulada em decorrência do rápido crescimento das cidades (a cervejaria, por exemplo, se havia mecanizado muito antes da indústria algodoeira, embora pouco afetasse a economia ao seu redor). Mas as razões que determinavam o investimento de capital dispendioso para a industrialização do algodão e de outros bens de consumo, para os quais já existia um mercado de massa, ou pelo menos em potencial, são diversas das razões que levavam ao investimento com vistas à fabricação de pesados equipamentos de ferro ou vigas de aço, visto que não havia para isso propriamente um mercado, e os que apostavam seu dinheiro nos investimentos altos exigidos por aquelas metalúrgicas modestas se tornavam especuladores e aventureiros, sem ser realmente homens de negócios. Essas limitações próprias da metalurgia à época diminuíram um pouco graças à invenção da pudelagem na década de 1780, mas sua demanda civil ainda continuava bastante modesta, e a militar, que havia sido compensadora em virtude de diversas guerras entre 1756 e 1815, minguara de modo vertiginoso depois de Waterloo. De qualquer forma, no caso da Inglaterra, essa demanda não era forte o bastante para torná-la uma grande produtora de ferro (HOBSBAWM, 2001, p.60). Por outro lado, essas limitações não afetavam tanto a mineração, que era predominantemente de carvão, que seria a principal fonte de energia industrial do século XIX e que havia ganhado impulso com o crescimento das cidades, sobretudo de Londres, onde era um importante combustível doméstico. Por outro lado, essa indústria, que haveria de se tornar imensa, embora sem apresentar grandes avanços tecnológicos e sem se expandir rumo a uma industrialização em escala moderna, acabou por estimular a invenção fundamental

que transformaria as indústrias de bens de capital – a ferrovia –, já que as minas de carvão não só careciam de máquinas a vapor em grande número como também de transportes eficientes que o levassem do fundo das minas até a superfície e, de lá, o carregassem até os pontos de embarque (HOBSBAWM, 2001, p.60). Aliás, nenhuma outra inovação da Revolução Industrial causaria tanta admiração quanto a ferrovia, o único produto da industrialização do século XIX que haveria de ser absorvido pelo imaginário das artes. Afinal de contas, a ferrovia possibilitava o acesso a países até então isolados do mercado mundial, em razão dos altos custos de transporte, e propiciava um aumento enorme da velocidade de comunicação e do transporte de produtos por terra. Do ponto de vista econômico, seus custos altos eram uma vantagem. Ferrovias demandavam ferro e aço, carvão, maquinaria pesada, mão de obra e investimentos de capital, o que ensejava justamente a demanda necessária para que as indústrias de bens de capital se transformassem tanto quanto a indústria algodoeira.

Com a rápida expansão do comércio e da indústria, porém, as consequências negativas do progresso já haviam começado a se fazer sentir. No caso da própria indústria algodoeira, seu desenvolvimento, longe de se dar sereno, havia sido tão amplo, e seu peso no comércio exterior, tão grande, que ela acabou por dominar todos os movimentos da economia e, por volta da década de 1830 e princípios de 1840, foi a causa de grandes problemas de crescimento e até de agitações revolucionárias sem precedentes em outro período da história. Na verdade, essa indústria havia criado a miséria e o descontentamento. A consequência da espoliação dos trabalhadores só poderia ser a de que eles, desalentados, ou deixassem de trabalhar com afinco, ou imigrassem para o norte, onde novas indústrias estavam à procura de mão de obra. Com a ab-rogação da lei de Isabel, que proibia a construção de uma casa de campo sem que lhe fossem reservados ao menos quatro acres de jardim, começaram a se formar os *slums*, aqueles bairros de casebres que até o século XX haveriam de desonrar cidades inglesas. Por causa disso, as aldeias desapareciam velozmente, e cresciam as cidades. O norte do país, que apresentava antes uma população reduzida, por essa época viu-se saturado de mineiros e tecelões. A grande indústria havia criado duas novas classes: a dos ricos manufatureiros, cujo

patrimônio, proporcional à extensão dos novos mercados, se tornara igual ao dos grandes senhores territoriais, e a dos operários da cidade, que compunham a massa do proletariado, explorada pelos sistemas de produção.

Os aspectos negativos da Revolução Industrial, pois, ao acarretar um sentimento de insatisfação da parte de um grande contingente da população na Inglaterra, exacerbaria o interesse, ou mesmo a aversão, pelos acontecimentos revolucionários, bem como abriria caminho para uma verdadeira revolução da sensibilidade.

Ecos da Revolução Francesa na Inglaterra

No final do século XVIII, uma parte considerável da escrita criativa na literatura inglesa se originou do confronto entre radicais e conservadores, e nenhum outro acontecimento esteve mais relacionado a esse confronto do que a Revolução Francesa. Na verdade, enquanto para muitos a violenta substituição da ordem antiga e corrupta dava a impressão de anunciar um mundo novo de esperança e liberdade, para outros a derrocada das instituições tradicionais parecia prenunciar o próprio fim da civilização (COOTE,1993) . Entre as figuras de proa que partilhavam desta última crença se achava o orador parlamentar Edmund Burke, cujas *Reflexões sobre a Revolução em França e sobre os Procedimentos em Certas Sociedades em Londres Relativas ao Evento* acabaram se constituindo na obra mais influente de propaganda conservadora. O próprio título de seu tratado sugere o cerne de suas preocupações, quais sejam as de levar a efeito uma crítica ao então novo regime francês, a fim de considerar a seguir o sistema britânico e defendê-lo perante os seus detratores, que desejavam implantar na Inglaterra o sistema político do continente. O ensaio de Burke foi escrito com vistas a ser uma cruzada contra a difusão das inovações radicais e a extinção dos privilégios tradicionais cultuados pela igreja, pelo poder hereditário da monarquia e das grandes famílias de proprietários de terra. Esses valores constituíam a peça central de seu ataque à nova filosofia dos direitos do homem (COOTE, 1993). Aos olhos de Burke, o antigo princípio da hereditariedade assegurava os direitos das pessoas, por se acharem incorporados na ordem política

tradicional, uma ordem transmitida gerações a fio desde a Carta Magna até a Revolução Gloriosa. Esse mesmo princípio colocava a estabilidade além do alcance dos revoltosos, e conferia à própria constituição britância, por assim dizer, a solidez de uma instituição divinamente ordenada. Ainda segundo ele, os homens deveriam submeter de todo e de bom grado seus direitos naturais a essa ordem, a fim de usufruir o que lhe parecia serem os verdadeiros direitos do homem – a proteção sob a lei, a segurança do lucro privado e a riqueza herdada (Coote, 1993). Assim, o Estado só deveria ser governado por uma verdadeira aristocracia "natural" de proprietários de terras, da elite intelectual conservadora, e de uns poucos mercadores e fabricantes que, tornados ricos em razão das forças da Revolução Industrial, haviam sido assimilados na ordem tradicional.

Muitos haveriam de saudar com entusiasmo o tratado de Burke, mas, para outros, as ideias nele contidas se assemelhavam a um verdadeiro anátema. A resposta às *Reflexões* de Burke viria, assim, num dos mais veementes tratados políticos da Inglaterra, *Os Direitos do Homem* (1791), do revolucionário Thomas Paine.

Com uma vigorosa exposição de ideais liberais em *O Senso Comum*, de 1776, e uma série de panfletos intitulada *A Crise*, em que encorajava a independência americana e a resistência à Inglaterra, Paine já havia desempenhado um papel propagandístico importante na Revolução Americana, além de escrever contra a escravidão e em favor da emancipação das mulheres. De modo geral, aos olhos de Paine, os americanos, então recentemente livres, haviam levado a cabo uma revolução nos princípios e na prática dos governos, ao abolir a monarquia e o poder hereditário e ao se comprometer com uma assembléia representativa (COOTE, 1993). Com base nisso é que Paine atacou o que denominava de "estupidez cavaleiresca", que ele julgava transpirasse dos escritos de Burke. Durante os acontecimentos de 1789, Paine estivera na França, e sua aversão pela monarquia hereditária, pelos privilégios institucionais presentes nos textos de Burke lhe granjearam a admiração de manufatureiros abastados da época, bem como dos pobres alfabetizados da Inglaterra, que se viram capazes de simpatizar respectivamente com sua proposta quanto a nivelar a obsoleta hierarquia de posto não representativa a um mundo de individualismo competitivo, bem como com o

desmascaramento da exploração, ou daquilo que, nos *Direitos do Homem*, ele via como gente fraca e maltratada, além, é claro, de sua proposta de educação subsidiada pelo estado e de segurança social (COOTE, 1993). De fato, o radicalismo de Paine deu mostras de vigorar na maior parte de sua vida, e, se o seu *A Justiça Agrária*, de 1775, se constitui numa denúncia amarga da desigualdade, foi com *A Idade da Razão*, escrito entre 1792 e 1795, que Paine estabeleceria definitivamente sua reputação, ao desenvolver o ataque do Iluminismo aos aspectos socialmente repressivos e teologicamente obscurantistas do sacerdócio, motivo pelo qual seu nome na Inglaterra e nos Estados Unidos passou a ser quase sinônimo de "Anticristo"(COOTE, 1993).

Na verdade, Voltaire e Rousseau -- que em particular havia exercido uma influência crucial sobre a literatura inglesa do período -- haviam proposto ideias semelhantes. Para Rousseau, o homem natural era piedoso e instintivo, e eram as forças repressivas da sociedade, voltadas tão-somente para a propriedade e a dominação, que o corrompiam. Somente uma sociedade baseada na "vontade geral" poderia levar a efeito um melhor estado de coisas. As ideias de Rousseau, por sua vez, haveriam de ter um grande impacto sobre William Godwin, o filósofo que exerceria enorme influência sobre duas gerações de radicais ingleses.

O jovem Wordsworth, Coleridge e Shelley, haviam aclamado a filosofia social de Godwin, enraizada numa visão anárquica e desenvolvida em sua *Investigação Concernente à Justiça Política*, de 1793, em decorrência de seu ataque ao que lhe parecia a máquina brutal do governo, e por sua recusa a uma política de direitos. Godwin acreditava que os homens agiam de acordo com a razão e que as criaturas racionais poderiam muito bem viver em harmonia sem leis nem instituições. Ao dizer isso, opunha à coerção do Estado o indivíduo, que, segundo ele, era independente, por seu próprio entendimento, e motivado pela razão, pela verdade e justiça. Godwin deixou escritos inflamados contra as injustiças do sistema econômico e a opressão dos pobres por meio dos impostos e das condições criadas pelo então novo mundo industrial, vez por outra contrastando essas realidades com o ideal utópico de uma pequena comunidade rural. Na verdade, essas idéias foram desenvolvidas num romance propagandístico, notável por sua engenhosidade, o seu

Caleb Williams, o qual, sendo um romance de perseguição, crime, investigação e também um estudo psicológico, tinha por objetivo principal expor os males do que Godwin considerava como a "sociedade artificial", principalmente do modo como esses males medravam nas operações de seu sistema legal.

Godwin encarava a lei e o governo como um sistema de injustiça, ao passo que, para a sua mulher, Mary Wollstonecraft, os papéis desempenhados pelos sexos se constituíam em outro. De fato, Mary Wollstonecraft, em sua *Defesa dos Direitos dos Homens* – no fundo, uma resposta a Burke – e em sua obra ainda mais famosa, a *Defesa dos Direitos da Mulher*, levou a cabo a mais antiga exposição do feminismo com base num sistema abrangente de ética (COOTE, 1993). Mary acreditava que a aristocracia devia ser substituída por uma sociedade em que as liberdades civis, inalienáveis, deveriam gerar o bem natural de todos, e as mulheres casadas deveriam ser educadas como membros úteis da sociedade, alcançando o *status* de independentes, capazes de ganhar seu próprio sustento e assumir seu papel de mães virtuosas para as então novas gerações de libertários – ideias que à época causaram um abalo tão grande quanto os ataques de Paine.

Conceito de Romantismo

À nova sensibilidade que começava a aflorar se deu o nome de "romântica", e, por muito tempo, para todos os períodos e literaturas, bem como para a música e as artes plásticas, o epíteto "romântico", a par da antítese "clássico-romântico" – esta introduzida por Goethe e Schiller e desenvolvida como um critério tipológico pelos irmãos Schelegel –, foi usado na avaliação de obras de arte. A exemplo de um sem-número de palavras de uso corrente, porém, estas categorias empíricas respondem a uma função útil, embora devam ser consideradas apenas como o que, na verdade, são – *aproximações*.

Tendo sido considerados como uma espécie de "sístole" e "diástole" do coração, no dizer de Grierson, de modo geral os vocábulos "clássico" e "romântico" foram empregados para representar respectivamente a necessidade humana de valores tais como ordem, síntese, disciplina e autossuficiência, por um lado, e a

descoberta da finitude, da “insuficiência de uma tal síntese diante de novas aspirações e a revolução que é resultado dessa descoberta”, por outro. Para o próprio Grierson, há um sentido “histórico” no termo “clássico”, que difere de seu significado apenas qualitativo. Desse ângulo, chamar-se-ia “clássica” toda literatura que fosse expressão de uma sociedade que houvesse alcançado um ápice em termos de progresso moral, intelectual e político, e que se acreditasse detentora de uma concepção de vida, por assim dizer, mais “natural”, “humana” e “universal” do que a sociedade que lhe tivesse antecedido. Ainda na esteira desse pensamento, uma literatura que se pudesse chamar de “clássica”, ao representar uma ideia de “síntese” e “equilíbrio”, implicaria sempre um “compromisso” de algum tipo, e, como tal, deveria levar a efeito exclusões e sacrifícios de variada sorte, de que os homens pudessem vir a se ressentir com o correr dos tempos. Dessa maneira, a desagregação dos ideais clássicos haveria de advir no momento em que esse “ressentimento” atingisse uma intensidade tal que tornasse premente uma nova forma de sensibilidade (PRAZ, 1996, p.29). Semelhante antítese, não só propalada por Grierson, mas também por muitos autores, acabaria sendo estendida a toda a história, quase sempre a designar respectivamente um equilíbrio e uma interrupção dele – uma ideia que, aliás, jamais se afastou muito do sentido implícito na definição dada por Goethe: “Por *clássico* eu indico a saúde, e por *romântico*, a doença”. Ou seja, implicados nessa analogia estão em jogo dois estados: um, sereno e inconsciente da própria saúde justamente porque saudável, e outro, febril, pelejando para ir além de sua própria condição enferma e lograr a saúde. De outra parte, é a própria amplitude de uso desses termos que lhes confere uma eficácia mais aparente do que real, visto que ambos assim acabam por perder seu valor de categorias históricas, sendo a palavra “clássico” identificada a “um momento passional, prático e material da arte”, e a palavra “romântico” ao momento “teorético e sintético”, em que, segundo Croce, “a matéria se converte em forma” (PRAZ, 1996, p.30). Por outras palavras, uma identificação que só faz indicar o que deveria suceder universalmente a todo artista. Paul Valéry, entre tantos outros, deixa patente a mesma ideia no seguinte passo:

> Todo classicismo supõe um romantismo anterior. Todas as vantagens que se lhe atribuem, todas as objeções que se fazem a uma arte "clássica" são relativas a esse axioma. A essência do classicismo é de vir antes. A ordem supõe uma certa desordem que ela reduz. A composição, que é artifício, sucede àquele caos primitivo de intuições e de desenvolvimentos naturais. A pureza é o resultado de operações incompletas sobre a linguagem, e a inquietação da forma não é outra coisa que a reorganização meditada dos meios de expressão. O clássico implica, então, atos voluntários e refletidos que modificam uma produção "natural" conforme uma concepção clara e racional do homem e da arte. (VALÉRY *apud* PRAZ, 1996, p.30)

Na verdade, porém, como tantas vezes se disse, o Romantismo resiste a quaisquer generalizações mais cômodas, e sua delimitação sempre foi um dos maiores problemas de sua abordagem, o termo "romântico" tendo vindo a significar tantas coisas, que muitos chegaram a duvidar de sua eficácia como signo verbal. Também já se disse que a vertente dos que circunscrevem o movimento a manifestações puramente literárias ignora que não se pode aplicar com exclusividade essa perspectiva, por mais importante, ao estudo do Romantismo em *todos* os países, visto que o movimento transcende a esfera do literário (Bornheim, 1978). No outro extremo, o mencionado ponto de vista dos que identificam traços românticos ao longo da história da civilização e que consideram o dualismo clássico-romântico[15] como um processo recorrente no desdobramento da cultura, com fases de cristalização de valores e períodos subsequentes de inconformismo em face desses valores – esse ponto de vista peca por reduzir a história, como disse Bornheim, a uma dialética que implica "pontos fixos de referência"[16], sob pena de se ver o Romantismo "em todas as esquinas da história" e caracterizar os termos "romântico" e "clássico" em uma dimensão meramente "psicológica ou antropológica" – o primeiro termo estando para a psicologia da adolescência, assim como o segundo está para a da maturidade –, deixando de lado aspectos "propriamente culturais, históricos e filosóficos" do Romantismo.[17] Desse modo, o critério mais apropriado

[15] A distinção entre clássico e romântico aparece pela primeira vez na Inglaterra por meio das conferências de Coleridge proferidas em 1811.
[16] Bornheim, *op. cit.*, p.76.
[17] *Idem*, p.77.

passou a ser falar de “romantismos” em vez de “Romantismo”, suas variedades coincidindo com as individualidades nacionais, e relacionar as dimensões psicológicas ou antropológicas aos “valores específicos de cada romantismo”, valores que estão, obviamente, além dessas dimensões.[18]

O que descreve, no entanto, essa nova sensibilidade, que começa a florescer no final do século XVIII e que se designa por “romântica”? A palavra *romantic* surge pela primeira vez em língua inglesa em meados do século XVII com o significado de “como os velhos romances”, o que a um só tempo indica o influxo sobre a cultura dos romances cavalheirescos e pastorais, bem como atesta a necessidade de se definirem as características que lhes eram peculiares. Trata-se, pois, de uma referência à literatura de língua *romana* da Idade Média. Curiosamente, características que tais seriam ressaltadas durante o período do racionalismo filosófico e científico, mas a modo de qualificação pejorativa: o elemento “romântico” dos velhos romances estava em sua irrealidade e falsidade, ou na índole fantástica e irracional dos acontecimentos e dos sentimentos retratados nesses romances. Ou seja, por essa época, “românticos” eram os produtos da desregrada fantasia, e a palavra era rigorosamente um sinônimo de “quimérico”, ou então “ridículo”. Desde o princípio do século XVIII, porém, começa a se delinear uma nova corrente no gosto, segundo a qual esse mesmo elemento “fantasioso” passa a ser considerado um valor nas obras de arte. Embora conserve ainda a ideia de um quê de absurdo, “romântico” designa então algo atraente, por ser capaz de deleitar a imaginação. “O assunto e o cenário dessas tragédias, tão românticos e incomuns, são altamente agradáveis à imaginação”, dizia J. P. Warton em 1757 (WARTON *apud* PRAZ, 1996, p.32). Estas frases remetem ainda ao uso da palavra romântico a respeito de cenários e paisagens, e há exemplos desse emprego pelo menos desde a metade do século XVII. Nesse sentido, à época podiam ser “românticos” os antigos castelos, as montanhas, as florestas, os pastos e os lugares desolados. Diz o dr. Johnson: “Quando a noite faz sombra sobre o cenário romântico, tudo é calma, silêncio e quietude” (DR. JOHNSON, *apud* PRAZ, 1996, p.33). Destacando-se lentamente do gênero literário do qual foi extraída, a palavra passa a exprimir uma

[18] *Idem, ibidem.*

admiração cada vez maior pelos elementos selvagens e melancólicos da natureza. De fato, a tal ponto o nome se liga a certas qualidades da paisagem natural, que não admira que tradutores franceses da literatura inglesa à época traduzissem "romântico" por "pitoresco" – palavra de origem italiana, designando o ponto de vista próprio dos pintores. Mas coube a Letourneur, um tradutor de Shakespeare, e ao marquês de Girardin, que escreveu um livro sobre paisagem, se aproximarem mais daquela nova sensibilidade e traduzirem a palavra por *romantique*, justificando sua opção ao afirmar que o vocábulo designava algo mais do que "romanesco", ou mesmo "quimérico" e "fabuloso", e também mais do que "pitoresco", além de acrescentarem que a palavra "romântico" não descrevia só uma paisagem, mas sobretudo a *emoção* suscitada por ela em quem a contemplasse. Dessa forma, a palavra "romântico" assumia um caráter *subjetivo*, designando sobretudo os afetos que a realidade objetiva pudesse suscitar na pessoa.

Na Inglaterra, porém, o dualismo romântico-clássico, nascido na Alemanha, parecia opor uma espécie de "poesia mágica" à poesia retórica e didascálica, representada por autores como Pope. Nessa linha de pensamento, se indagará Jean-Paul, autor de um célebre ensaio intitulado *Magie der Einbildungskraft* [A Magia da Imaginação]: "Como sucede que tudo aquilo que vive somente na aspiração (*Sehnsucht*) e na lembrança, tudo o que é distante, morto, desconhecido, possui esse mágico encanto de transfiguração?", ao que ele mesmo responde: "Porque na representação interior toda coisa perde sua definição precisa, cabendo à imaginação a virtude mágica de torná-la infinito" (JEAN-PAUL, *apud* PRAZ, 1996, p.33). Também Novalis dirá: "Tudo, quando distante, se torna poesia: a montanha distante, o homem distante, o acontecimento distante. Tudo se torna *romântico*" (NOVALIS, *apud* PRAZ, 1996, p.33).

Dessa forma, "romântico" vem a se associar então a "mágico", "sugestivo", "nostálgico", e a outros termos designativos de estados inefáveis da alma. Tal acepção parece ser a empregada, por exemplo, por Coleridge, na segunda estrofe de seu célebre "Kubla Khan":

But oh! that deep romantic chasm which slanted

Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!

[Mas Ah!, que báratro romântico, inclinado
Na encosta, de través no cedro frondejante!
Lugar inóspito! Tão mágico e sagrado
Como o que fosse, no minguante, visitado
Por mulher a clamar por seu demônio-amante!]
(CORREIA, 2005, p.224)

A essência da romanticidade, portanto, passa a repousar sobre aquilo que é *inefável*. Mas a expressão romântica se caracteriza não só por uma consciência de evocar muito mais do que diz. Em casos extremos, os românticos chegam a tomar a própria expressão concreta como uma espécie de "impureza", ou "decadência" – como se vê na "Ode on a Grecian Urn" [Ode sobre uma Urna Grega] de John Keats:

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;

[A música seduz. Mas ainda é mais cara
Se não se ouve. Dái-nos, flautas, vosso tom;]
(CAMPOS, 1987, p.151)

A Crítica Romântica da Sociedade Burguesa

Como se disse, a Revolução Industrial havia acarretado grandes transformações na vida econômica, política e social da Inglaterra a partir da segunda metade do século XVIII. A burguesia se enriquecera com o aprimoramento dos processos mecânicos, com a instalação das fábricas têxteis e com a exploração das

minas de carvão. A urbanização se acelerara, ensejando o deslocamento de artesãos e lavradores para os centros industriais, onde haveriam de compor a massa do proletariado, explorada pelos sistemas de produção.

A insatisfação com esse estado de coisas foi manifestada primeiramente por poetas pré-românticos, em cuja obra já começavam a despontar ideais revolucionários. Dentre esses poetas, ressaltam os nomes de Robert Burns e William Blake. O primeiro, por exemplo, escreveu com igual facilidade no inglês correto do século XVIII e em dialeto escocês, exprimindo com a singeleza do camponês, sem afetação nem maneirismos literários, os sentimentos, o humor e os defeitos da classe a que pertencia. Mas os tons revolucionários, expressivos do sentimento de revolta em face de injustiças sociais, das restrições da moralidade convencional e do caráter repressivo da religião presbiteriana da Escócia se manifestariam, por exemplo, no antológico “Is there for honest poverty”, mais conhecido por “For a’ that and a’ that”. Na verdade, sua simpatia com relação aos desfavorecidos, quer homens quer animais, a par de suas convicções políticas, haveria de fazer dele um dos maiores representantes do Pré-romantismo.

Igualmente imbuído de ideais revolucionários, embora expressos em tom profético, estava William Blake, cujas alegorias religiosas com o correr dos tempos passaram a ser consideradas instrumentos de crítica social, já que Blake havia admirado a Revolução Francesa e a Revolução Americana. De modo geral, é possível dizer que seus versos levavaram a efeito uma denúncia da espoliação do industrialismo, propondo uma utopia de caráter místico-revolucionário, a modo de Nova Jerusalém.

Ainda vivendo na época da Razão, esses autores não podiam deixar de considerar as mazelas sociais como produtos de uma concepção puramente racional da política, da sociedade e da vida como um todo. Portanto, cabia-lhes uma dupla função, qual seja a de encontrar alternativas ao ambiente urbano e à industrialização, e a de buscar uma linguagem nova, que desse conta das inquietações de que eram acometidos, a fim de substituir os valores literários neoclássicos em vigor. Aos antigos modelos gregos e latinos, retomados e por vezes enrijecidos pelo neoclassicismo, esses escritores agora opunham formas poéticas populares e, como

alternativa aos problemas causados pela urbanização e industrialização, propunham um retorno à natureza (na verdade, essas tendências já se haviam feito sentir em autores como James Thomson e William Collins). Tanto essas predileções como aversões revelavam, obviamente, um impulso revolucionário.

O historiador Eric Hobsbawm lembra que são mais ou menos obscuras e imponderáveis as causas que determinam o florescimento ou o arrefecimento das artes em quaisquer períodos. No caso do despertar da que era então a nova sensibilidade romântica, não resta dúvida de que os elementos mais importantes para seu surgimento, e que também tornaram explicáveis as relações entre os artistas e a sociedade, foram justamente a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. No dizer de Hobsbawm, a Revolução Francesa era o que inspirava esses artistas, ao passo que a Revolução Industrial, o que os horrorizava (HOBSBAWM, 2001, p.278).

Em meio a uma difusão extraordinária dos acontecimentos artísticos entre as nações, que era nova à época, e a par e passo com um desenvolvimento excepcional de certas artes e gêneros, os artistas do período romântico se viram inspirados e envolvidos pelos assuntos públicos. Não seria difícil elaborar um longo catálogo de nomes de artistas às voltas com esses assuntos, ou mesmo demonstrar algum tipo de adesão política entre eles, mas cortes transversais no período podem ser menos tediosos e, ao mesmo tempo, dar ideia da amplitude dessa tendência. Tendo isso em vista, basta lembrar que, no domínio da música, *A Flauta Mágica* de Mozart foi escrita como uma ópera propagandística para a maçonaria; que a *Eroica* de Beethoven foi dedicada a Napoleão, em sua condição de herdeiro da revolução francesa, ou mesmo que Wagner foi para o exílio político; que, no domínio da literatura, Goethe foi um homem de Estado, e que Dostoiévski foi condenado à morte em 1849 por atividades revolucionárias; que Pushkin recebeu punição por se envolver com os dezembristas, e que as obras de Dickens e Balzac podem ser consideradas monumentos de consciência social (HOBSBAWM, 2001, p.278). Nos países em que se estavam desenvolvendo uma consciência social juntamente com movimentos libertários, era natural que esse espírito nacionalista encontrasse sua expressão mais plena nos domínios da literatura e da música, verdadeiras artes públicas, que podiam ainda contar com a herança da criatividade do povo – sua

linguagem e seu folclore, já que artes dependentes da comissão das classes governantes, como a arquitetura e a escultura, não poderiam alcançar semelhante amplitude. De qualquer forma, essas culturas − com exceção da ópera italiana, que era bastante popular − se limitavam a uma minoria de letrados e às classes superiores e médias. Analfabetos e pobres não podiam usufruir as grandes realizações artísticas da época, mas a literatura lograva uma circulação maior, devido às classes médias crescentes e novas, que constituíam um mercado amplo (HOBSBAWM, 2001, p.279). Exceto nos países burgueses como a Inglaterra e a França, e em alguns países das Américas, a música instrumental não lograva alcançar um grande público, e, em outros países, os concertos eram patrocinados pela aristocracia ou por uns poucos aficionados. A pintura se destinava a um número reduzido de compradores, depois que os quadros fossem exibidos nas galerias dos *marchands*, embora houvesse exibições públicas e museus como o Louvre e a National Gallery de Londres houvessem sido fundados em 1826. Por outro lado, a litografia, a gravação e a estampa se haviam generalizado, por causa de seu baixo preço. Mas a arquitetura por sua vez estava fundamentalmente voltada para encargos públicos ou privados.

As artes de um grupo limitado, no entanto, são capazes de abalar grandes nações, e isso ocorreu com o Romantismo. Em termos de análise formal, nada mais difícil do que lhe descrever a evolução, ou lhe isolar traços fundamentais, nem mesmo por meio do contraste com o "classicismo", contra o qual ele se teria insurgido. Além do mais, os próprios românticos não foram muito capazes de ajudar nessa tarefa, talvez justamente por sua exuberância apaixonada e por sua ocasional falta de clareza, pois que, como o exprimiu Hobsbawn por meio de uma metáfora, os românticos "preferiam as luzes bruxuleantes e difusas à claridade" (2001, p.280). Ninguém, contudo, é capaz de duvidar da existência do Romantismo, tampouco que elementos "românticos" constituíram a tônica da obra de artistas como Beethoven, Goya, Victor Hugo, mesmo que muitos dos artistas da época pudessem recusar semelhante qualificação. Há consenso, no entanto, sobre aquilo em que o Romantismo desfechava seus golpes, e que se poderia chamar de "termo médio". Os artistas e pensadores românticos alimentavam um credo extremista, e, em sentido mais estrito, muitos deles adotaram a posição de extrema esquerda, como Shelley, ou

de extrema direita, como Chateaubriand e Novalis, ou mesmo se deslocaram da esquerda para a direita, como Wordsworth, Coleridge e quantos se haviam desencantado com a Revolução Francesa, ou, ainda, como o próprio Victor Hugo, passaram do monarquismo para a extrema esquerda (HOBSBAWM, 2001, p.281). Raras vezes esses artistas eram moderados ou liberais ingleses, adeptos do "classicismo" (HOBSBAWM, 2001, p.281). Como lembra Hobsbawn, esse credo extremista não era, de fato, inteiramente antiburguês, a se julgar pelo fascínio dos românticos pelos elementos demoníacos do acúmulo capitalista, da ambição e do poder, que também fora apanágio das personagens satânicas que eles mesmos criaram, como Fausto e Don Juan, e de heróis míticos como Napoleão. Na verdade, no período pré-romântico, anterior à Revolução Francesa, houvera uma exaltação da classe média, que nutria sentimentos honestos e singelos, se comparados aos das classes superiores da sociedade corrupta, e que acalentava uma fé espontânea na natureza, em oposição ao ambiente artificial da corte e do clero. A propósito disso, o que parecia obcecar os românticos era o resgate de uma unidade perdida entre o homem e a natureza. Para eles, a salvação estava na vida modesta e de trabalho prosseguindo nas aldeias idílicas, pré-industriais, em que a gente melancólica entoava canções populares, e o que lhes mitigava o descontentamento eram, basicamente, três ideias: "a Idade Média, o homem primitivo (ou, o que dá no mesmo, o exotismo e o 'povo'), e a Revolução Francesa" (HOBSBAWM, 2001, p.286). A primeira atraíasobretudo os adversários conservadores da sociedade burguesa, que encontravam consolo em sua ordem social estável, na atmosfera misteriosa das florestas, e, tendo sido um elemento forte no romantismo clássico alemão, no âmbito da literatura inglesa inspirou autores como Carlyle e, em particular, o Coleridge de "A balada do velho marinheiro". Esse medievalismo conservador convivia com outro, de esquerda, sem muita importância, o qual, particularmente no caso da Inglaterra, se exercia no movimento radical popular e tendia a considerar o período anterior à Reforma como "uma idade de ouro do trabalhador e a Reforma como o primeiro grande passo em direção ao capitalismo" (HOBSBAWM, 2001, p.287). A essa ideia de medievalismo se associava a de "exotismo", expressa em tons de religiosidade mística, não raro evocativa de

mistérios antigos e da sabedoria oriental – por exemplo, do reino de “Kubla Khan”, a que o mesmo Coleridge dedicou seu poema mais célebre. Como se disse, a essa dimensão se ligava estritamente o “povo”, a comunidade primitiva, notadamente em especial a de camponeses, que, para os românticos, encarnavam as virtudes ainda não maculadas pela sociedade burguesa, e cujas canções folclóricas se constituíam num verdadeiro repositório da alma popular (daí o esforço programático que se observa à época quanto a se coletar essas canções). É bem verdade que o sonho de resgate da harmonia perdida por meio do ideal da comunidade primitiva não foi apanágio dessa tradição, mas pertenceu a todas as épocas, tendo recorrido ao longo da história, como o atestaram, por exemplo, muitos iluministas do séc XVIII (HOBSBAWM, 2001, p.289). Mas, sobretudo a partir de Rousseau, tal ideal passaria a ser um tipo de modelo para todas as utopias. E se essas ideias apontavam para o passado, a da Revolução Francesa apontava para o futuro, e havia obsedado a maior parte dos artistas e intelectuais europeus em 1789 – lembre-se o jacobinismo de autores românticos como Blake, Wordsworth, Coleridge, Campbell e Hazlitt – se/ bem que, na Grã-Bretanha, na virada do séc. XVIII, prevalecessem os desencantados e os neoconservadores.

Afirmações como essas nos fazem pensar na questão continuamente debatida acerca da natureza do Romantismo, isto é, sobre se ele teria sido essencialmente um movimento conservador e reacionário, ou se teria apresentado potencialidades revolucionárias.

Dentre os teóricos que se ocuparam mais detidamente da questão, Michel Löwy nos ensinou a pensar numa ambivalência, ou dupla natureza, do Romantismo, aspecto a que ele próprio chamou de “hermafroditismo ideológico”, destacando uma matriz comum das manifestações heterogêneas do espírito romântico: a nostalgia das sociedades pré-capitalistas. Na esteira desse raciocínio, o teórico descreve, idiossincraticamente, “tipos ideais” do espírito romântico. Haveria, assim, um romantismo “passadista”, ou “retrógrado”, que visaria restabelecer o estado social precedente. Segundo esse tipo de Romantismo, não se trataria de nenhuma conservação de um *status quo*, mas de se recuar para a Idade Média católica, “anterior à Reforma, à Renascença e ao desenvolvimento da sociedade burguesa”

(LÖWY, 1990, p.15). Ao segundo tipo, Löwy chamou de “Romantismo conservador”, o qual, diferentemente do primeiro, aspiraria tão-só à conservação da sociedade e do Estado, do modo como existiam nos países resguardados do influxo da Revolução Francesa, como a Inglaterra e a Alemanha no final do século XVIII, além de aspirar ao restabelecimento de estruturas presentes na França em 1789. Ainda para o estudioso, haveria um “Romantismo desencantado”, para o qual o retorno a um passado, ou mesmo o seu resgate, seria impossível, a se considerar o capitalismo industrial como um fenômeno irreversível, ao qual só seria possível se resignar. O quarto e último de seus “tipos ideais” de Romantismo seria o “revolucionário”, ou “utópico”, que recusaria tanto a volta às comunidades do passado como a reconciliação com o presente capitalista, à procura de uma saída para a esperança no futuro (LÖWY, 1990, p.16). Esse tipo de Romantismo se distinguiria dos demais em virtude da espécie de sociedade pré-capitalista que lhe serviria de referência. Essa sociedade não equivaleria ao sistema feudal, mas a um “estado de natureza”, aparentado ao que se encontra em Rousseau.

O que subjaz, porém, a todos esses tipos é um anticapitalismo que se constitui numa “*crítica radical à moderna civilização (burguesa)*” (LÖWY, 1990, p.36), inclusive seus processos de produção e de trabalho, “*em nome de certos valores sociais e culturais pré-capitalistas*” (LÖWY, 1990, p.36). Lembra Löwy que a referência a um passado, quer real quer imaginário, não implica necessariamente uma orientação reacionária ou regressiva, de preferência, ela pode ser tanto revolucionária quanto conservadora (LÖWY, 1990, p.36). Desse ângulo, é possível dizer que os primeiros críticos da moderna sociedade burguesa foram os próprios poetas. Convém lembrar que a crítica romântica parece não ter-se desenvolvido de maneira sistemática, nem explícita, e na maioria das vezes não se referia diretamente ao capitalismo como tal. Tampouco se ocupou apenas de injustiças e mazelas sociais da época, a exemplo do empobrecimento dos trabalhadores, do trabalho infantil, do *laissez faire* selvagem, ou da Lei dos Pobres. Na verdade, seu intesse estava sobretudo em aspectos mais gerais e profundos da civilização industrial/capitalista (LÖWY, 1990, p.36). O grande alvo de ataque dos escritores românticos é a *quantificação da vida*, do primado do valor de troca, notadamente quantitativo, da

frivolidade dos cálculos relativos ao preço e ao lucro, bem como das leis do mercado. Ele afirma ainda:

> Todas as outras características negativas da sociedade moderna são intuitivamente sentidas pela maior parte dos anticapitalistas românticos como fluindo dessa crucial e decisiva nascente de corrupção: por exemplo, a religião ao deus dinheiro ("mammonismo" de Carlyle), o declínio de todos os valores *qualitativos* – de ordem social, religiosa, ética, cultural ou estética –, a dissolução de todos os vínculos humanos *qualitativos*, a morte da imaginação e do *romance*, a uniformização monótona da vida, a relação puramente "utilitária" – isto é, quantitativamente calculável – dos seres humanos entre si e com a natureza. O envenenamento da vida social pelo dinheiro, e do ar pela fumaça industrial, são captados por muitos românticos como fenômenos paralelos, resultantes da mesma raiz infernal (LÖWY, 1990, p.37).

A crítica ao capitalismo empreendida pelos românticos muitas vezes encontrou vozes eloquentes, e, nesse sentido, uma das maiores figuras a dominar a primeira década do séc XIX foi Thomas Carlyle.

Marx se havia mudado para Londres em 1849, onde permaneceria até o fim de seus dias e onde, entre outras coisas, acabaria escrevendo sua obra máxima, *O Capital*, cujo primeiro volume apareceria em 1867. Ali, ele e Friedrich Engels haveriam de escrever sobre a política contemporânea e a sociedade inglesa, encontrando nas obras de Carlyle o que para eles era o único exemplo de um escritor inglês preocupado com a condição social dos trabalhadores.

A influência de Carlyle como verdadeiro profeta e crítico social, a par de seu prestígio como historiador, foram enormes durante sua vida. De modo geral, sua obra se ocupa da descrição e da análise da condição da Inglaterra à época. Em tom acusatório, Carlyle se dirigiu a seus contemporâneos numa longa série de obras, das quais a mais impressionante é *Sator Resartus*, de 1833-34 – em latim "o remendão remendado" --, que foi escrita sob o influxo da escola romântica alemã e que tem por protagonista Teufelsdröckh, uma espécie de "filósofo da indumentária" fictício, que vê a experiência humana como uma série de roupagens, sob as quais tenta tocar a

"nudez" da realidade. Já *On Heroes and Hero-Worship*, de 1841, compreende preleções de Carlyle e elabora seu ponto de vista de que a história universal é a história dos grandes homens, escolhendo como modelos, por exemplo, o deus nórdico Odin, como herói-divindade; Maomé, na condição de herói-profeta; Dante, como herói-poeta; e Lutero, herói-sacerdote. Em *Past and Present*, Carlyle se entrega ao que ele mesmo chama de "a questão da condição da Inglaterra", atacando tanto o *laissez-faire* e os perigos da revolução, como demonstrando uma piedade pelos desvalidos que anunciava os romances de conscientização social por vir. Carlyle compôs também estudos históricos relevantes, dos quais *The French Revolution* serviu para lhe consolidar a reputação. Se sua erudição é um aspecto de sua obra, o outro é seu estilo singular, bombástico, as frases cascateando abruptamente, como que em fúria com o mundo, e variando da ironia cômica à eloquência genuína. Na verdade, seu estilo literário, forjado a partir da confluência de seus dons naturais e de seu contato intenso com a literatura de língua alemã, ao ponto de lhe absorver estruturas peculiares, só fazia conferir intensidade ao esforço para despertar sua época de uma complacência indesejável para com ela mesma. Carlyle nutria forte desconfiança quanto à "razão", e se opunha sobretudo ao materialismo da filosofia utilitária. Em seus últimos anos, seus pontos de vista deram mostras de seu desapontamento quanto ao modo como as coisas se conduziam e lhe revelavam tendências reacionárias. Mostrava-se contrário ao progresso, por considerá-lo falso, contrário à democracia, por achá-la superficial, ao mesmo tempo que as conclusões de Darwin só lhe infundiam horror. De fato, talvez jamais haja se libertado de certo puritanismo dos anos juvenis.

Dentre os escritores insatisfeitos com o modo como as coisas se conduziam, John Ruskin, que também dedicou seu tempo à pintura, em seus *Pintores Modernos* defendeu a arte do pintor Turner e elaborou uma filosofia estética que era quase um sucedâneo da religião. Historiador da arquitetura e amigo de pintores pré-rafaelistas, sua exposição dos princípios da arquitetura e o elogio do gótico aparecem em *The Seven Lamps of* Architecture, de 1849, e em *The Stones of Venice* de 1851-53. Das artes, passou a estudar a pessoa dos artistas responsáveis por elas. Desse ponto de vista, era natural que voltasse a atenção ao estudo do comercialismo da época, que

atacou com veeemência em *Unto this Last*, de 1862. Ruskin estava longe de ser um socialista – em que pese sua influência sobre a utopia socialista de William Morris, membro do movimento operário militante na Liga Socialista –, mas tinha grande interesse por economia política, e a introdução a seu *Joy for Ever* apresenta a síntese de suas ideias quanto a isso. Para Ruskin, o modo industrial de produção havia criado "em nossa Inglaterra, uma escravidão mil vezes mais amarga e mais degradante que aquela dos flagelados africanos ou dos escravos gregos" (RUSKIN, *apud* LÖWY, 1990, p.40), de vez que se tratava de um sistema de trabalho que fazia dos homens meras "engrenagens", desumanizando-os de todo. A destruição da ingeligência e da sensibilidade do homem, bem como de sua liberdade, se afigurava a Ruskin como o pior dos males. Sua raiz estava na "divisão do trabalho", que lhe parecia uma expressão incorreta: "Na verdade, não é o trabalho que é dividido, mas o homem: dividido em mero segmento de homem – quebrado em pequenos fragmentos e migalhas de vida..." (RUSKIN *apud* LÖWY, 1990, p.40). De seu ponto de vista, era a *qualidade humana* que se havia perdido, visto que os próprios homens se haviam tornado *quantidade* uniforme, massa amorfa: eles eram "ordenados dentro do conjunto do mecanismo, numerados com suas engrenagens, e ajustados pelas suas batidas de martelo" (RUSKIN *apud* LÖWY, 1990, p.41), eram apenas uma multidão sem rosto "enviada como combustível para alimentar a fumaça da fábrica" (RUSKIN *apud* LÖWY, 1990, p.41). Essa dura realidade despertou em Ruskin a nostalgia pelo passado gótico, e coisas como a construção de catedrais ou a vidraria na Veneza da época medieval, bem como o artesanato antigo implicavam um trabalho livre, nobre e criativo, em que nada se produzia sem a capacidade inventiva. Ruskin voltava o olhar para o futuro e lá encontrava uma Idade de Ouro, em que se podia chamar de arte o trabalho comum. Por isso, contemplava esculturas na fachada de uma antiga catedral, e elas lhe pareciam sinais da vida e da liberdade de todos os operários que trabalharam a pedra; uma liberdade de pensamento e posição na escala do ser, tal como nenhuma lei, nenhum contrato, nenhuma instituição beneficente pode assegurar; mas cuja recuperação, para seus filhos, deve ser hoje a principal meta de toda a Europa (RUSKIN *apud* LÖWY, 1990, p.41).

No entanto, um dos maiores críticos românticos da Inglaterra na época vitoriana também foi um dos maiores romantcistas que a língua inglesa produziu: Charles Dickens. Com efeito, para Karl Marx, Charles Dickens pertencia à

> ...esplêndida irmandade atual de escritores de ficcção na Inglaterra, cujas páginas pitorescas e eloquentes divulgaram para o mundo mais verdades políticas e sociais do que haviam sido expressas por todos os políticos, publicistas e moralistas profissionais, postos juntos... (MARX, *apud* LÖWY, 1990, p.37).

Esse trecho constava de um artigo que Marx escrevera para o *New York Daily Tribune* em agosto de 1854, e no mesmo ano seria lançado o *Hard Times* [Tempos Difíceis] de Dickens, que apresentaria uma denúncia bastante articulada da sociedade industrial. Como lembra Löwy, este livro não exaltava modos de vida pré-capitalistas, mas a ênfase dada a valores morais e religiosos de outrora era um elemento essencial da obra. Levando no bolso uma régua, uma balança, uma tabuada e uma tabela, e sempre pronto a medir e pesar parcelas de vida humana a fim de lhes dar um valor, a personagem Gradgrind ("máquina de moer") era a encarnação das tendências "quantificadoras" da era industrial, de seu utilitarismo absoluto e do *laissez faire* clássico. A essas tendências, Dickens opunha uma fé essencialmente romântica nas "sensibilidades, afeições, fraquezas... desafiando todos os cálculos jamais feitos pelo homem, e não mais conhecidos à sua aritmética do que o é o seu Criador" (Dickens, *apud* LÖWY, 1990, p.38). Mas *Hard Times* versava também sobre a perda de coisas como o romance, a liberdade e a imaginação na vida das pessoas, condenadas que estavam à existência entediante e uniforme na cidadezinha industrial de Coketown, onde espaço e tempo pareciam ter perdido toda variedade *qualitativa*, e onde só havia algumas ruas grandes, parecidas umas com as outras, muitas ruas pequenas, ainda mais parecidas umas com as outras, habitadas por pessoas igualmente parecidas com as demais, todas indo e voltando nas mesmas horas... para fazer o mesmo trabalho; e para as quais todos os dias são iguais a ontem e amanhã, e cada ano é a contrapartida do último e do próximo (Dickens, *apud* LÖWY, 1990, p.39).

O anticapitalismo romântico acabaria por ser uma dimensão fundamental das críticas que pensadores como o próprio Marx, Georg Lukács, Herbert Marcuse e Walter Benjamin fariam à civilização moderna e ao processo industrial de trabalho, embora esses autores não possam ser considerados "românticos". Assistemáticos, amiúde oblíquos em sua crítica à sociedade burguesa, os românticos sonharam com uma nova forma de vida, a exemplo dos teóricos marxistas mais imaginativos, em que o trabalho, como no passado, adquiriria o *status* de arte, e, ao mesmo tempo, tiveram na exaltação de coisas como a obra de arte e a figura do artista, a faculdade da imaginação e a atividade do devaneio um de seus principais instrumentos de oposição e resistência.

O Declínio do Racionalismo Filosófico e Científico

Nas duas últimas décadas do séc. XVIII e no final da primeira metade do séc. XIX, patenteara-se a ruptura com o racionalismo filosófico e científico, bem como com os padrões do gosto clássico, difundido por meio do neoclassicismo iluminista. Os ideais racionalistas passaram a ser alvo de um sem-número de opositores em toda a Europa, pensadores e artistas a quem tais concepções parecem levar a um empobrecimento do homem e de seus valores e a um distanciamento da natureza, esta reduzida exclusivamente a objeto do pensamento filosófico ou científico, na tentativa de realizar o ideal de uma *mathesis universalis* professado por Descartes. Agora, acredita-se que a razão é justamente o que afasta o homem da unidade, o que promove a multiplicidade e a exacerbação da individualidade, a cisão entre sujeito e objeto. Dentre os muitos partidários dessa visão que se podem arrolar, na Alemanha ressalta a figura de Goethe, que, convencido de que seus ideais clássicos não teriam futuro em seu país, desfere golpes violentos contra a cosmologia newtoniana e o mundo-máquina do séc. XVIII e professa que a interpretação da natureza deve-se basear numa união entre ciência e poesia, indicando dessa forma o caminho para

Friedrich Schlegel, com sua recomendação de que "se queres penetrar nas profundezas da física, inicia-te nos mistérios da poesia"; na Inglaterra, reações viriam também do poeta William Blake, que definira a ciência como "Árvore da Morte", em oposição à arte, para ele a "Árvore da Vida". A maior ofensiva, porém, é levada a cabo por Rousseau, o grande precursor do Romantismo, cujas concepções acerca da "natureza" acabarão se tornando como que uma essência a impregnar toda a atmosfera romântica.

"Natureza", no caso, é o nome que Rousseau usa em lugar de "sentimento", e a exaltação do sentimento em sua obra dará o tom a toda uma literatura de caráter emocional que se desenvolverá no clima beligerante das revoluções de 1789 e 1793, do acontecimento contra-revolucionário que foi a queda de Napoleão em 1815 e da revolução de 1830. A exemplo do que acontece com todo o pensamento moderno, também em Rousseau se observa uma doutrina que toma a subjetividade como ponto de partida para suas especulações; mas a subjetividade que se delineia, por exemplo, no pensamento cartesiano e que se exaure numa dimensão puramente racionalista – a dimensão do *cogito* – é bem diversa da subjetividade de Rousseau[19], para quem o sentimento é superior à razão e constitui precisamente o que ela não dá conta de exprimir, podendo ser considerado a legítima tradução da interioridade do homem. Para Rousseau, a natureza, vista da óptica racionalista, é fria, mecânica, morta, e também um produto da cultura, termo que no contexto de sua doutrina guarda uma relação antitética com a ideia de natureza. Na verdade, o espírito mal se distingue da natureza, e o refúgio nela, que ainda não foi maculada pelo homem e que antecede a cultura, é a pedra de toque da doutrina rousseauniana.[20] Essas ideias encontrarão ressonância no movimento pré-romântico alemão denominado *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto], particularmente na figura dos "gênios", que acabarão por declarar guerra a toda sorte de valores estabelecidos. Conversas em torno da distinção entre "gênio" e "talento", na verdade, são comuns desde Kant, e o "gênio", como ensina Hamann[21], torna-se à época a expressão mais acabada da natureza, sem que seja possível compreendê-lo de um ponto de vista puramente racional, pois que

[19] Bornheim, *op. cit.*, p.80.
[20] *Idem, ibidem.*

não se define pela razão, mas pelo que os românticos chamarão de “inconsciente”. Desse ponto de vista, considera-se o “gênio” um verdadeiro canal aberto às potências da irracionalidade, força que, sendo o exato oposto dos ideais racionalistas, passa então a se revestir de positividade.

O Gênio Romântico

Na verdade, o enaltecimento do conceito do “gênio”, com sua composição “inspirada”, coincide com a passagem histórica de uma estética que aborda a obra de arte como uma atividade inteiramente intencional e consciente para uma outra, que a identifica a um processo destituído de intenção e, às vezes, de “consciência”, ou seja, a estética orgânica.

Concepções acerca do gênio por vezes foram negadas ou ignoradas por diversos teóricos tradicionais, embora mais amiúde tenham sido aceitas como fatos incontestáveis e, a um só tempo, um tanto anômalos da composição de modo geral, o que acabou por relegá-las, por assim dizer, à periferia da teoria crítica. Não obstante isso, a ideia de genialidade teve enorme repercussão no período romântico, tendo-se constituído num conceito fundamental, por exemplo, para todo o *Sturm und Drang*. Desse ponto de vista, o conceito de gênio está longe de ser considerado uma questão “ingênua”, ou mesmo um “mistério crítico”, envolvido de uma aura mística e recalcitrante à explanação, apesar das complexidades que envolvem as relações entre a filosofia e a poesia, esta considerada por Herder e tantos outros como o veículo natural de expressão da genialidade.

Convém lembrar que essa então nova concepção, ao ser aos poucos assimilada por um sem-número de propositores de uma estética essencialmente orgânica, passou a se revestir de matizes a variar de acordo com as idiossincrasias de quantos a esposavam. De modo geral, porém, a ideia de “genialidade” no Romantismo é sinônimo de “originalidade”, “origem”, “espontaneidade”. Enquanto o talento trabalha fundamentalmente com a invenção associativa, a mente do gênio, por

[21] *Idem*, pp.78-79.

assim dizer, “germina”. Dele se exige uma longa lista de qualidades: imaginação, sensibilidade, arrebatamento, objetividade, impessoalidade. Esta última em especial dá a razão de o gênio não se ocupar de assuntos relacionados a seus interesses particulares, atributo que assegura aos produtos de sua criação um caráter “universal” e um sentido de completude que se revela não só na construção geral de uma obra, mas também em todos os pormenores. Como os produtos do gênio advêm de uma atividade dita espontânea, e não são consequência da aprendizagem nem da diligência, pode-se inferir que a genialidade prescinde de regras e modelos a ser imitados, de toda sorte de expedientes “mecânicos”, ou mesmo de dados anteriores ao processo de criação. As consequências disso, lembra o professor Suzuki (1998), em seu livro *O Gênio Romântico*, é que, a partir de então, substitui-se a comparação entre “demiurgo e arquiteto divino” por uma explicação que atribui à produção uma “causalidade imanente, embora indecifrável” –, daí a inspiração criadora ter sido tantas vezes considerada “imperscrutável”, portadora de “algo de divino”. De qualquer maneira, a menção contínua da parte de adeptos das concepções orgânicas a respeito da insubmissão do gênio a normas e modelos preestabelecidos acabaria por levar os rebeldes românticos da era dos gênios a uma revalorização do mito de Prometeu, em seu desafio à autoridade investida, com o intuito de atacar o código de regras poéticas então em vigor. O famoso poema dramático de Goethe, em que ele assume a persona de Prometeu arrostando Zeus e os demais deuses, encarna essa índole rebelde e transgressiva que se espera do gênio:

> *Hier sitz ich, forme Menschen*
> *Nach meinem Bilde,*
> *Ein Geschlecht, das mir gleich sei:*
> *Zu leiden, zu weinem,*
> *Zu geniessen und zu freuen sich,*
> *Und dein nicht zu achten,*
> *Wie ich!*
>
> [Pois aqui estou! Formo Homens
> À minha imagem,

Uma estirpe que a mim se assemelhe:
Para sofrer, para chorar,
Para gozar e se alegrar,
E pra não te respeitar,
Como eu!]
(trad. Paulo Quintela)

A Poesia se torna "Ideal"

A "revolução copernicana", anunciada pelo próprio Kant e levada a efeito por ele no campo da epistemologia, é considerada o acontecimento que abre as portas às grandes sínteses românticas que lhe sucederiam, ao passo que a Alemanha é tida por epicentro do terremoto romântico, cujas ondas haverão de se alastrar por toda a Europa, pois este é o único país onde o Romantismo se estrutura como movimento e onde surgem as primeiras teorias sobre ele, contemporâneas, ou quase contemporâneas dos fenômenos descritos, fato que é um de seus traços distintivos. Ali, as consequências da Reforma haviam acarretado um insulamento da cultura alemã por dois séculos, mas a esse período se seguiria uma série de movimentos responsáveis por uma gradual reintegração da Alemanha na Europa e pelo concomitante resgate de seus próprios valores: a *Aufklaerung*, período em que a cultura alemã se tornará permeável a influências européias, em particular da França (lembre-se a corte de Frederico, o Grande, em tudo semelhante à francesa e frequentada por Voltaire); *o Sturm und Drang*, cuja característica fundamental é a revolta contra o classicismo francês e que contará com a filiação de Rousseau; o classicismo alemão, em que se opera uma síntese da cultura européia; e por fim o Romantismo, quando a cultura alemã passará a exercer influência sobre toda a Europa.[22] Na constituição do Romantismo, o idealismo alemão desempenhará um papel fundamental, embora o teor idealista das visões românticas propriamente ditas

[22] *Idem*, p.78.

não possa ser identificado de todo às muitas formas assumidas pelo idealismo kantiano e pós-kantiano, e dependa, como disse Benedito Nunes, de uma "gestualística dos sentimentos e de padrões retóricos determinados".[23]

Grosso modo, pode-se dizer que a Kant coubera a tarefa de juntar os destroços resultantes da "demolição" realizada pelo ceticismo de David Hume, que minara a pretensão do dogmatismo metafísico quanto a afirmar verdades eternas sobre a essência das coisas, reduzindo o princípio de causalidade a uma mera associação subjetiva, a uma "conexão habitual", e o "eu", a um feixe de percepções de coerência e coesão relativas, tornando gratuita a suposição de um substrato constante a que se pudesse chamar de "eu" e convertendo a realidade do mundo corpóreo numa crença com base em impressões vivas. Em certa medida, a filosofia de Kant traz implícita uma refutação a essas ideias. Para Kant, não é possível, por exemplo, atribuir tempo e espaço – suas categorias mais célebres –, ou as relações de causa e efeito, aos objetos da percepção, às coisas em si, diferentemente do que fez Hume, sob pena de se cair no que Kant chamou de "antinomias", ou seja, as contradições a que pode chegar a razão às voltas com problemas da cosmologia racional. Essas categorias, diz ele, são formas da sensibilidade e, por inevitáveis, acham-se inscritas na mente: são condições *a priori* de toda inteligibilidade. Assim, não se deve buscar uma base para o princípio de causalidade no domínio dos "númenos", das coisas em si, por ser esse princípio uma categoria *a priori* do entendimento e, por conseguinte, só poder ser aplicado ao domínio dos fenômenos. Aqui, a menção às formulações transcendentais, enormemente simplificadas, é apenas para enfatizar que subjaz à primeira afirmação um subjetivismo segundo o qual a natureza a que temos acesso é uma construção das faculdades de conhecimento das quais somos dotados; à segunda, que realiza a cisão entre o mundo dos fenômenos e o dos "númenos", da física e da metafísica, um dualismo filosófico cuja superação será um dos objetivos dos filósofos pós-kantianos. Por outro lado, quando se passa da primeira crítica para a segunda, a *Crítica da razão prática*, o "eu" delineado por Kant, sem ser também, como supunha Hume, uma simples sucessão de

[23] Benedito Nunes, "A Visão Romântica", in *O Romantismo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1978, p.53.

impressões passivas, fenomenais e subjetivas, se reconhece então como um eu ativo, de que temos intuição imediata –, um eu, em última análise, dotado de liberdade e responsabilidade, não podendo estar sujeito às categorias do entendimento analítico. Tomando o partido dessa segunda "crítica", caberá a Fichte, mais kantiano do que Kant, tentar superar os dualismos que perpassam a obra do mestre e que culminam na oposição irredutível entre o mundo da natureza e o mundo da espiritualidade. Produto dessa tentativa será a *Doutrina da ciência*, obra considerada pelos próprios fundadores do movimento, os irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel, uma das linhas mestras do Romantismo e tida por uma das expressões mais radicais de idealismo. De modo geral, a afirmação fichteana da vida essencialmente como uma luta individual, social e política travada pela vontade moral, e o mundo dos fenômenos como a criação inconsciente do eu numenal, posto a fim de fornecer a essa vontade os obstáculos que ela deve superar – uma luta que deve terminar na compreensão do Eu de que esses obstáculos são criados por ele mesmo e que estão sujeitos à vontade esclarecida –, tal afirmação coloca o "eu" no centro das preocupações dessa filosofia, que lhe dispensa uma atenção vista raras vezes anteriormente. Impõe-se, assim, a crença generalizada segundo a qual o mundo é, como na bela expressão do Wordsworth de "Tintern Abbey",

> *... all the mighty world*
> *Of eye, and ear – both what they half create,*
> *And what perceive*
>
> [Todo o vasto mundo
> Do olho e do ouvido – o quanto em parte criam
> E o quanto eles percebem].

A propósito de poetas, é interessante observar de que modo as exposições discursivas e filosóficas fornecidas por esses idealistas românticos alemães são traduzidas pela literatura da época em termos de imagens e símbolos, mitos e arquétipos, acarretando uma mudança no teor das metáforas na poesia quase concomitante à difusão das ideias filosóficas relativas à natureza da arte de então.

Isso se dá porque, como disse A .W. Schlegel, a heterogeneidade, seja línguística, seja geográfica ou de outra ordem, é por excelência o modo do Romantismo. Michel Serres afirmou que, diferentemente do Classicismo, o Romantismo tem como projeto metodológico "compreender o pluralismo de significações, decodificar todas as linguagens que não são necessariamente as da razão pura".[24] Por esse motivo é que uma filosofia estética tão abstrata e por assim dizer "acadêmica" como a proposta por Kant em certa medida acaba por exercer influência sobre a obra de artistas criativos. No caso dos próprios escritores alemães, por exemplo, Schiller e Goethe sofrem um influxo direto e decisivo da segunda e terceira "críticas" de Kant, e Hölderlin desenvolve elementos de uma filosofia orgânica e estética da Natureza em muitos aspectos antecipatória da de Schelling e sob a influência de Hegel, seu colega e amigo. Em muitos casos, quando não é possível falar em influências hauridas diretamente nas próprias fontes, tem-se a impressão de que a assimilação dessas visões de mundo se dá por meio de ideias que, por assim dizer, deviam pairar no ar. Desse ângulo, Abrams lembra que elementos da doutrina kantiana, em particular a crença de que a "mente que percebe descobre o que ela própria em parte criou"[25], foram desenvolvidos por poetas e críticos ingleses antes de virem à luz no âmbito acadêmico. E dessa contaminação de ideias é possível colher exemplos quase aleatoriamente. Assim, houve quem estabelecesse paralelos entre o "Eu" fichteano com sua filosofia moral e a mitologia idiossincrática de Blake, em que Urizen, apartado de Los, "cria um universo newtoniano limitador e cego, que Los deve superar na visão, a qual considera esse universo uma criação de seu próprio eu decaído e dividido"[26]. Sobre bases idealistas se assentam também os versos de "For the Sexes: The Gates of Paradise" ["Para os Sexos: Os Portões do Paraíso"]:

> *The Sun´s Light when he unfolds it*
> *Depends on the Organ that beholds it.*

[24] M. Serres, "Análisis Simbólico y Método Estructural", in *Estructuralismo y filosofia*, org. José Sazbon, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
[25] M. H. ABRAMS, *The mirror and the lamp*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p.58.
[26] Peter Thorslev, "German Romantic Idealism", in *British romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p.81.

[A Luz do Sol, a irritá-la,
Depende do Órgão a observá-la],

Que o "mundo é uma criação do sujeito" é o que os versos iniciais do "Mont Blanc" ["Monte Branco"] de Shelley parecem dizer:

The everlasting universe of things
Flows through the mind, and rolls its rapid waves,
Now dark – now glittering – now reflecting gloom –
Now lending splendour, where from secret springs
The source of human thought its tribute brings
Of waters, -- with a sound but half its own...

[O sempiterno universo das coisas mana
Através da mente e rola as suas ondas rápidas --
Ora de luz, reflexo escuro, ou breu,
Ora esplendor de empréstimo, onde, das arcanas
Fontes o manancial do pensamento humano
Paga tributo à água – com um som metade seu]

Igualmente difundido será todo um conjunto de imagens comprometidas com a natureza da "imaginação", que os românticos sobrepõem à "razão" dos racionalistas e consideram a suprema faculdade humana.

A Ascensão da "Imaginação"

Como disse John Stuart Mill, o enaltecimento da imaginação expressa a revolta da mente humana contra a filosofia do séc. XVIII.

Na teoria literária romântica, é lugar-comum abordar a imaginação particularmente em relação antitética com a razão ou entendimento: à "análise" proposta pela razão, a imaginação opõe a "síntese"; às "diferenças" entre as coisas

ressaltadas pela razão, a imaginação opõe as “semelhanças” entre elas; ao caráter “mecânico”, “morto”, da razão, a imaginação opõe seu caráter “orgânico” e “vital”. Ela é o poder de unir as coisas, de ser todas as coisas.

No início da era moderna, porém, a valorização da imaginação não deriva tão-só de uma revolta contra o racionalismo. Também o empirismo – a corrente filosófica que vigorou sobretudo na Inglaterra e que, em oposição ao racionalismo, afirmava que são os sentidos que inscrevem os dados na *tabula rasa* da mente -- foi alvo dos poetas românticos.

Grosso modo, nos sistemas “mecanicistas” de Thomas Hobbes, John Locke, David Hume e Hartley, a mente humana é descrita como sendo apenas um registrador de impressões sensíveis, originadas em especial da *visão*: “imagens” ou réplicas das impressões sensoriais se armazenam na memória e, no ato de pensar, são recordadas e se combinam a outras “imagens” armazenadas por intermédio da faculdade da “associação”.

Num primeiro momento, o sentido da palavra “imaginação” se liga a essas filosofias empiristas na teoria literária neoclássica. Nesse contexto, a “imaginação” ainda é sinônimo de “fantasia”, dotada que é de uma dupla função, a saber: primeiramente, ela não passa de um *modo da memória* e, como tal, representa os objetos dos sentidos em sua ausência. Em seu *Leviatã*, no Capítulo 2, intitulado de “Da Imaginação”, assim Thomas Hobbes a define – uma “sensação diminuída”:

> Quando o corpo está em movimento, move-se eternamente (a menos que algo o impeça), e seja o que for que o faça, não o pode extinguir totalmente num só instante, mas apenas com o tempo e gradualmente, como vemos que acontece com a água, pois, muito embora o vento deixe de soprar, as ondas continuam a rolar durante muito tempo ainda. O mesmo acontece naquele movimento que se observa nas partes internas do homem, quando ele vê, sonha, etc., pois após a desaparição do objeto, ou quando os olhos estão fechados, conservamos ainda a imagem da coisa vista, embora mais obscura do que quando a vemos. E é a isto que os latinos chamam *imaginação*, por causa da imagem criada pela visão, e aplicam o mesmo termo, ainda que indevidamente, a todos os outros sentidos. Mas os gregos chamam-lhe *fantasia*, que significa *aparência*, e é tão adequado a um sentido como a outro. A

> *imaginação* nada mais é portanto senão uma *sensação diminuída*, e encontra-se nos homens, tal como em muitos outros seres vivos, quer estejam adormecidos, quer estejam despertos. (HOBBES, 1979, p.11)

Em sua segunda função, a imaginação é descrita como o poder por meio de que impressões distintas se fundem para formar imagens de coisas que não têm existência nos sentidos. Segundo essa visão, a representação de centauros, sátiros e outros seres híbridos da mitologia, por exemplo, são produtos da "imaginação". A esta se nega, pois, o *status* de faculdade *criadora*: ela ainda é tão-somente uma *combinação* de elementos díspares. De acordo com William Duff, à Imaginação só é concedido algum tipo de "criação" propriamente dita "por meio de seu poder plástico de inventar novas associações de ideias, e de as combinar com infinita variedade" (ABRAMS, 1971, p.362). Por outras palavras, o "poder criativo" da imaginação se restringe à capacidade que ela tem de "fazer uma seleção das qualidades e circunstâncias, a partir de uma variedade de objetos distintos e, ao as combinar e arranjar, formar uma nova criação sua" (ABRAMS, 1971, p.362). Reza, a seu modo sintético e peremptório, o *Dictionary of the English Language* de Samuel Johnson, no verbete "imaginação": "Fantasia; o poder de formar imagens ideais; o poder de representar coisas ausentes da pessoa ou dos outros". A propósito de dicionários, a julgar pelas definições do *Oxford English Dictionary*, o sentido dessa palavra como sinônimo de "fantasia" -- sentido expresso em português pelo adjetivo "imaginário", ou seja, algo que se alega ser mas que não é, ou algo por assim dizer distante da "vida real" − já era conhecido dos elizabetanos e, ao que tudo indica, foi registrado pela primeira vez em literatura de língua inglesa no seguinte passo de *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare, na fala de Teseu a propósito "do poeta, do lunático e do amante":

> *More strange than true. I never may believe*
> *These antique fables, nor these fairy toys.*
> *Lovers and madmen have such seething brains,*
> *Such shaping fantasies, that apprehend*
> *More than cool reason ever comprehends.*

The lunatic, the lover, and the poet,
Are of imagination all compact.
One sees more devils than vast hell can hold;
That is the madman. The lover, all as frantic,
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.
The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.
Such tricks hath strong imagination
That, if it would but apprehend some joy,
It comprehends some bringer of that joy;
How in the night, imagining some fear,
How easy is a bush suppos'd a bear?

[Bem mais que verdadeiro; eu nunca fui
De crer em fadas ou em fantasias.
Loucos e amantes têm mentes que fervem
Com ideias tão fantásticas, que abrangem
Mais que a razão é capaz de apreender.
O poeta, o lunático e o amante
São todos feitos de imaginação;
Um vê mais demos do que há no inferno:
É o louco; o amante, alucinado,
Pensa encontrar Helena em uma egípcia;
O olho do poeta, revirando,
Olha da terra ao céu, do céu à terra,
E enquanto o seu imaginar concebe
Formas desconhecidas, sua pena
Dá-lhes corpo e, ao ar inconsistente,
Dá local de morada e até um nome.
Tal é a força da imaginação.]

(Tradução de Bárbara Heliodora)
(SHAKESPEARE, 1978, p.408)

Curiosamente, na resposta sagaz dada por Hipólita, no que respeita à história de Piramos e Tisbe que lhes é encenada, Shakespeare demonstra familiaridade com um outro sentido, mais "positivo", da palavra "imaginação":

But all the story of the night told over,
And all their minds transfigur'd so together,
More witnesseth than fancy's images,
And grows to something of great constancy,
But howsoever strange and admirable.

[Mas, toda a história dessa longa noite
E das mudanças conjuntas de suas mentes
Testemunha algo mais que fantasia
E transfomou-se em algo mais constante
Mas, mesmo assim, estranho e admirável.]
(Tradução de Bárbara Heliodora)
(SHAKESPEARE, 1978, p.408)

Esse sentido "positivo" de "imaginação" – expresso em nossa língua pelo adjetivo "imaginativo" -- como sendo uma faculdade que é "mais que fantasia" e mais "constante", "estranha e admirável" é o que viria a ser adotado pelos poetas românticos ingleses. Na verdade, não é exagero dizer que a importância que eles conferiram à Imaginação, bem como suas visões peculiares sobre ela são justamente o que os distingue de poetas conterrâneos do séc. XVIII. Para eles, a poesia não é possível sem essa faculdade.

Na Inglaterra, a valorização da imaginação acabou sendo uma reação de oposição a um século dominado particularmente pelas teorias empiristas de John Locke, apropriadas que eram a uma era de especulação científica que tinha em Newton sua voz representativa. Por outro lado, a explanação mecanicista do mundo

dada pelo filósofo e o cientista, do ponto de vista dos poetas, desconsiderava em grande parte a subjetividade humana, sobretudo as convicções do homem de "ordem mais instintiva, conquanto não menos poderosa" (BOWRA, 1983, p.88). Locke e Newton podiam dar explicações acerca do que é o mundo visível, mas não lhe explicavam o valor, e a explanação que o cientista pudesse fornecer de juízos mentais por intermédio de processos físicos acabava por lhes destruir a validade, "visto que a única segurança para a verdade de nossos juízos é a existência de uma verdade objetiva que não pode ser determinada por um processo causal, subjetivo" (BOWRA, 1983, p.94). Embora as coisas visíveis se afigurem aos poetas românticos como instrumentos por meio de que se torna possível a detecção da realidade, elas têm pouco significado, a não ser que se liguem a um poder abrangente e fundamental (BOWRA, 1983, p.94).

Aos poetas românticos, portanto, o empirismo, a exemplo do racionalismo, apresentava uma imagem empobrecida do homem, com sua crença em que na percepção a mente é inteiramente *passiva*. Ao próprio Coleridge, que, mais do que qualquer um dos seus conterrâneos, teorizou acerca da imaginação, suas formulações sobre o assunto se afiguravam a "grande batalha" e "vitória" de sua vida, ou seja, seu triunfo sobre a velha tradição de Locke e Hartley. A essa altura, convém aqui recordar uma carta do poeta endereçada a Thomas Poole e datada de 23 de março de 1801, em que, a propósito de criticar os "Pequenistas" – um neologismo pejorativo criado por Poole numa carta anterior e aplicado particularmente aos filósofos empiristas Locke, Hobbes e Hume –, essa "batalha" e "vitória" se tornam patentes:

> Não se preocupe quanto à possibilidade de eu me juntar ao partido dos *Pequenistas*; creio que vou lhe agradar com a detecção dos artifícios deles. Ora, o senhor Locke foi o fundador dessa seita, e ele mesmo é um perfeito Pequenista. Minha opinião é esta: qual seja a de que o profundo Pensamento só é passível de ser logrado por um homem de profundo sentimento, e que toda Verdade é uma espécie de Revelação. Mais entendo as obras de *sir* Isaac Newton, mais temerariamente ouso exprimir minha própria opinião e, portanto, exprimi-la a *você*, qual seja a de que acredito que seriam necessárias as almas de quinhentos *sir* Isaac Newtons para formar um Shakespeare ou um Milton. (...) Antes de meu trigésmo ano de vida, entenderei

> completamente o conjunto das Obras de Newton; por ora, devo contentar-me com meu empenho em fazer-me senhor absoluto de sua obra mais fácil, aquela sobre Óptica; estou muitíssimo encantado com a beleza e a simplicidade de seus experimentos, bem como com a acurácia de suas Deduções *imediatas* a partir deles; mas as opiniões fundadas nessas Deduções, e na verdade sua Teoria como um todo é, estou persuadido, tão extraordinariamente superficial, quanto, sem que se incorra em impropriedade, pode ser considerada falsa. Newton era um mero materialista – em seu sistema, a Mente é sempre passiva, um Expectador ocioso do Mundo exterior. Se a mente não for *passiva*, se ela na verdade for feita à Imagem de Deus, e isso também no sentido mais sublime, a Imagem do *Criador*, haverá bases para suspeitarmos que qualquer sistema fundado na passividade da mente deve ser falso enquanto tal. (HALMI, MAGNUSON, MODIANO, 2004, p.628)

Evidentemente, o enaltecimento da imaginação que esses poetas levam a efeito se acha ligado a uma concomitante valorização do eu, ou da subjetividade individual.

À semelhança do que se vê no Renascimento, quando os poetas de súbito descobriram vastas possibilidades latentes no ser humano e a expressaram por meio da arte, eles passaram a acreditar então que a imaginação fosse uma faculdade verdadeiramente *criadora*, não uma força "mecânica", agregadora e associativa, como era para os críticos neoclássicos, e que os "mundos imaginários", a que essa faculdade lhes permitia acesso, longe de ser produtos da ociosidade, ou de ser uma realização "falsa", eram vitalmente necessários à humanidade. Com efeito, os poetas românticos crêem que a imaginação é o que faz deles mesmos poetas. Aqui, não se trata mais do empenho em "imitar a vida" – da arte como "espelho" – como na estética neoclássica: trata-se, de preferência, de exercer os poderes da imaginação a fim de "plasmar novos mundos da mente" (BOWRA, 1983, p.88). Em vez de simplesmente rearranjar os materiais fornecidos a ela pelos sentidos e pela memória, a "imaginação" é um poder que dá forma e ordena, um poder modificador que, como a "lâmpada" do belo título do livro de ABRAMS – *O Espelho e a Lâmpada* – projeta sobre os objetos dos sentidos a luz da mente. Desse ângulo, parafraseando uma das formulações de Coleridge, a "percepção", um produto da combinação do percebedor

e da coisa percebida, não é nem um sujeito, nem um objeto, exclusivamente, mas constitui uma *união* de ambas as coisas. Assim, "ao desfazer os vínculos comuns entre as coisas e ao unificá-las em novas totalidades, a Imaginação sintetiza elementos díspares a fim de gerar uma nova realidade" (HILL, 1983, p.13). Trata-se, pois, de uma faculdade orgânica e vital, capaz de permitir à mente que veja, por assim dizer, sob a superfície transitória do mundo material, isto é, que veja "a vida das coisas e perceber a relação íntima entre a mente que percebe e os objetos de sua contemplação" (HILL, 1983, p.13). Semelhante visão de mundo merece o nome de "idealista", de vez que aqui a mente é a tônica e o fator predominante, a imaginação passando a ser sua atividade mais vital. Para os poetas românticos, a realidade não pode ser senão espiritual, e não parece despropositado dizer que grande parte de sua poesia apresenta exemplos independentes da doutrina de Hegel segundo a qual nada é real senão no espírito (BOWRA, 1983, p.106).

Por outro lado, o anseio de "unidade" que subjaz a grande parte do pensamento romântico remete ao tema da "vida una", a imaginação romântica funcionando como a força divina e doadora de vida em que a natureza e a mente humana exercem influência uma sobre a outra em intercâmbio harmonioso, a conferir nova forma ao mundo e a despertar a consciência de que cada homem constitui de algum modo uma parte orgânica dessa uma "vida una" do universo, e o próprio poeta devendo ser considerado o instrumento para o agente – um tema que encontra sua dimensão simbólica na harpa tangida pelos ventos, -- como no poema "The Eolian Harp" ["Harpa Eólica"[27]] de Coleridge:

> *O! the one Life within us and abroad,*
> *Wich meets all motion and becomes its soul,*
> *A light in sound, a sound-like power in light,*
> *Rhythm in all thought, and joyance every where –*

[27] Atribui-se a Athanasius Kircher a invenção, em 1650, desse brinquedo dos românticos, tornado uma peça de mobiliário comum nos lares ingleses um século depois, e constituída de cordas distendidas sobre uma caixa de som retangular as quais vibravam em seqüências de acordes musicais de acordo com as variações do vento.

[Oh! A Vida una dentro em nós e fora,
que enfrenta todas as moções, torna-se-lhe alma
e é luz no som, poder igual ao som na luz,
ritmo em todo pensamento, júbilo em toda parte --]

(...)

And what if all of animated nature
Be but organic harps diversely fram´d,
That tremble into thought, as o´er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,
At once the Soul of each, and God of all?

[E se toda a naureza animada
For tão-somente Harpas orgânicas de formas diversas,
Vibrando em pensamento, quando nelas passa,
Plástico e vasto, um vento do intelecto,
A um tempo a Alma de cada qual e o Deus de tudo?],

Ao tecer formulações acerca da unidade das coisas, pode-se dizer que os poetas românticos ingleses de modo geral foram "metafísicos", embora não confiassem na lógica, mas na intuição, não na razão analítica, mas na alma inspirada, que, em sua potencialidade plena, é capaz de transcender a mente e as emoções. Visto que esses poetas consideravam a imaginação não só o seu dom mais precioso mas também uma fonte de energia espiritual, é claro que inevitavelmente acabariam por atribuir-lhe o *status* de "divina", ou partícipe de uma ordem sobrenatural, abrindo sua poesia às dimensões do "inusitado", do "misterioso" e do "invisível". Na verdade, parece haver unanimidade entre os críticos quanto à ênfase dos românticos sobre essa faculdade humana ter sido intensificada por considerações de ordem religiosa, conquanto nada ortodoxas.

Embora Locke e Newton houvessem encontrado um lugar para Deus em seus universos, o primeiro com base em que "as obras da natureza em todas as suas partes

evidenciam suficientemente uma divindade" (BOWRA, *apud* LOCKE, 1983, p.88), e o outro estribado no princípio de que "a grande máquina do mundo implica um mecânico" (BOWRA, 1983, p.88), tais constatações não correspondiam à religiosidade dos românticos, para quem esta era uma questão que envolvia mais sentimento do que razão, mais experiência do que argumento, a imaginação sendo, como a acreditava Coleridge, de importância fundamental, visto que participava da atividade criativa de Deus.

Essa declaração temerária, nunca feita antes e da qual o romantismo parece derivar grande parte de seu fascínio, apresenta ao menos um risco: dessa óptica, o poeta pode achar-se tão absorvido em seu próprio universo particular, em sua exploração do "inusitado", "misterioso" e "invisível", que pode fracassar em transmitir aos outros o produto de suas visões. Os poetas românticos, porém, acreditavam que a imaginação apresentava uma relação essencial com a "verdade", ou melhor, com uma verdade diversa das da ciência e da filosofia.

De fato, o "delicado equilíbrio entre a verdade na observação e a faculdade imaginativa" é um valor prezado pelos poetas românticos e destacado na apreciação que Coleridge faz da poesia de Wordsworth – em particular de um poema intitulado "Salisbury Plain", cujo excerto denominado "The Female Vagrant" seria incluído nas *Baladas Líricas* – constante do Capítulo IV da *Biografia literária*, que vale a pena citar mais extensamente, por tudo o que ela pode elucidar acerca do "gosto" da época em matéria de poesia:

> (...) As obscuridades ocasionais, provocadas por um domínio imperfeito dos recursos da língua materna, haviam desaparecido quase por completo, assim como o defeito ainda pior das sentenças arbitrárias e ilógicas, ao mesmo tempo banais e fantásticas, que ocupam um lugar tão relevante na *técnica* da poesia ordinária, e que mais ou menos corrompem os poemas iniciais dos gênios mais verdadeiros, -- a menos que tenham a atenção especialmente voltada para a sua declamação, a não ser a diferença da inseparabilidade do pensamento e da forma. E concluí que o emprego da estrofe spenseriana, embora sempre, de certa maneira, lembrando ao leitor o próprio estilo de Spenser, teria permitido, em minha opinião de então, descidas, sem efeito negativo, ao linguajar da vida diária, com muito mais freqüência do que se poderia

> arriscar com o uso do dístico heróico. Não foi, contudo, essa libertação do falso bom gosto, quer nos defeitos comuns a outros, quer nos defeitos especificamente seus, que me causou, imediatamente, uma impressão tão inusitada nos sentimentos, e, subseqüentemente, no julgamento. Foram, isto sim, a união de sentimento intenso e pensamento profundo, o delicado equilíbrio entre a verdade na observação e a faculdade imaginativa na modificação dos objetos observados, e, acima de tudo, o dom original de difundir o tom, a *atmosfera*, e, com ela, a profundidade e a elevação do mundo ideal, em torno a formas, situações e incidentes, dos quais, para os olhos de todos, o hábito havia embaçado o lustro, apagado a centelha e secado as gotas de orvalho. (VIZIOLI, 1995, p.132)

Nesse contexto, a palavra "verdade", usada como norma poética por Coleridge — de resto, uma palavra comum ao domínio da ciência e da filosofia – deve ser entendida, no dizer de ABRAMS, como apresentando três sentidos: 1) "A Poesia é verdadeira no sentido de que ela corresponde a uma Realidade que transcende o mundo dos sentidos" (ABRAMS, 1971, p.313); 2) "A Poesia é verdadeira no sentido de que os poemas existem, possuem muito valor e são o produto e a causa de experiências reais e imaginativas reais" (ABRAMS, 1971, p.314); e 3) a "Poesia é verdadeira no sentido de que ela corresponde a objetos que contêm os sentimentos e a imaginação do observador, ou foram alterados por eles"(ABRAMS, 1971, p.315).

A despeito de diferenças significativas acerca de pormenores, a importância atribuída à imaginação constitui um denominador comum dos poetas românticos na Inglaterra. Para Blake, por exemplo, a Imaginação não é nada menos do que Deus atuando sobre a alma humana, e as criações dela são divinas, a natureza espititual do homem se tornando plena em tais criações:

> This world of Imagination is the world of Eternity. It is the divine bosom into which we shall all go after the death of the Vegetable body. This World of Imagination is Infinite and Eternal, whereas the world of Generation, or Vegetation, is Finite and Temporal. There Exist in that Eternal World the Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature. All Things are

> comprehended in their Eternal Forms in the divine body of the Saviour, the True Vine of Eternity, The Human Imagination. (BOWRA, 1977, p.89)
>
> [O mundo da Imaginação é o mundo da Eternidade. É o regaço divino aonde iremos depois da morte do corpo Vegetal. Esse Mundo da Imaginação é Infinito e Eterno, ao passo que o mundo da Geração, ou Vegetação, é Finito e Temporal. Existem nesse Mundo Eterno as Realidades Permanentes de Tudo o que vemos refletido nesse Vidro Vegetal da Natureza. Todas as Coisas estão compreendidas em suas Formas Eternas no corpo divino do Salvador, a Verdadeira Vinha da Eternidade, A Imaginação Humana.]

Para ele, as teorias de quantos tentam em vão destruir essa "luz divina", como os atomistas ou os newtonianos, na presença dela estão fadadas a se anular:

> *The Atoms of Democritus*
> *And Newton's Particles of light*
> *Are sands upon the Red sea shore,*
> *Where Israel's tents do shine so bright.*
> (BOWRA, 1977, p.94)
>
> [Átomos de Demócrito e partículas
> De luz de Newton são a areia
> Pela praia do Mar Vermelho, onde
> A luz das tendas de Israel chispeia.]

A tendência às "generalizações", marca e aspiração da ciência, é alvo de seu ataque:

> The Generalize is to be an Idiot. To Particularize is the Alone Distinction of Merit. General Knowledges are those Knowledges that idiots posses.
>
> What is General Nature? is there Such a Thing? what is General Knowledge? is there such a Thing? Strictly Speaking All Knowledge is Particular (BOWRA, 1977, p.96).

> [Generalizar é ser um Idiota. Particularizar é a Única Distinção de Mérito. O Conhecimento do Geral é aquele que os idiotas possuem.]
>
> [O que é a Natureza Geral? existe Coisa Semelhante? o que é Conhecimento Geral? existe Coisa semehante? Falando-se Estritamente, Todo Conhecimento é Particular.]

O espírito de insubmissão dos românticos reluta em aceitar ideias e sistemas de outros homens, ou mesmo sacrificar a imaginação ao argumento – sua missão é "criar" − como diz Blake acerca de Los:

> I must Create a System or be enslav'd by another Man's.
> I will not Reason and Compare: my business is to Create (BOWRA, 1977, p.108).
>
> [Devo Criar um Sistema ou ser tornado escravo pelo Sistema de outro Homem.]
> [Não Arrazoarei nem Compararei: meu negócio é Criar.]

O poeta considera a "natureza" a própria "Imaginação", por meio da qual nos é dado

> *To see a World in a Grain of Sand*
> *And a Heaven in a Wild Flower,*
> *Hold Infinity in the palm of your hand*
> *And Eternity in an hour.*
> (BOWRA, 1977, p.98)
>
> [Ver um Mundo num Grão de Areia,
> Na Flor Silvestre, um Céu afora;
> Ter o Infinito na mão cheia
> Ou a Eternidade numa hora.]

Mesmo sendo um herdeiro da tradição inglesa do empirismo, como afirmou Abrams (p.374), Wordsworth concordava com Coleridge em muito do que este disse acerca da Imaginação. Para ele também, a Imaginação era o dom mais importante do poeta,

esse homem que consegue “levar os sentimentos da infância às faculdades do adulto” (VIZIOLI, 1995, p.131):

> *For feeling has to him imparted power*
> *That through the growing faculties of sense*
> *Doth like an agent of the one great Mind*
> *Create, creator and receiver both,*
> *Working but in alliance with the works*
> *Which it beholds.*
> (BOWRA, 1977, p.103)
>
> [Pois sentimento aquinhou-lhe a força
> Que, pelas faculdades dos sentidos
> Desenvolvendo-se, como um agente
> Da única Mente alta cria, criador,
> Receptáculo, operando junto
> Às obras que contempla.]

Parecia divergir, no entanto, em não relegar a “razão” a um plano inferior:

> *Is but another name for absolute power*
> *And clearest insight, amplitude of mind.*
> *And Reason in her most exalted mood.*
> (BOWRA, 1977, p.103)
>
> [Não é senão o nome para a força absoluta
> E ao mais agudo e claro pensamento, a amplidão
> Da mente, e a Razão em seu estado mais elevado.]

Diverge também na concepção que Coleridge tem do mundo exterior, este sendo, para Wordsworth, independente, com a Imaginação devendo ser “Subserviente à risca às coisas exteriores”:

A plastic power
Abode with me; a forming hand, at times
Rebellious, acting in a devious mood;
A local spirit of his own, at war
With general tendency, but, for the most,
Subservient strictly to external things
With which it communed.
(BOWRA, 1977, p.104)

[Um poder plástico
Estava comigo; a mão formadora, por vezes
Rebelde, agindo num humor variável;
Um espírito local criado por si mesmo, em guerra
Com a tendência geral, mas, não raro,
Subserviente à risca às coisas exteriores
Com as quais se acha em comunhão.]

Essas divergências são questões incidentais do tema, pois cá e acolá reponta na poesia de Wordsworth a ideia de Imaginação como um poder ordenador, ou modificador, que colore os objetos dos sentidos com a prória luz da mente:

An auxiliar light
Came from my mind which on the setting sun
Bestow'd new splendor, the melodious birds,
The gentle breezes, fountains that ran on,
Murmuring so sweetly in themselves, obey'd
A like dominion; and the midnight storm
Grew darker in the presence of my eye.
(BOWRA, 1977, p.104)

[Uma luz auxiliar
Dimanou da minha mente, a qual, no pôr-do-sol
Concedeu novo esplendor, os pássaros melodiosos,

As brisas gentis, as fontes que corriam,
Murmurando dulcíssimas em si, obedeceu
A um domínio semelhante; e a tempestade à meia-noite
Tornou-se mais negra diante dos meus olhos.]

Tanto em suas cartas como em seus poemas, John Keats se referiu muitas vezes à Imaginação, entendendo-a como o supremo princípio na composição poética, embora ao que tudo indica suas concepções acerca dessa faculdade tenham sido tomadas de empréstimo a outros e adaptadas a seus propósitos, as influências reconhecidas tendo sido Wordsworth, Coleridge e Hazlitt, entre outros. Também nele a Imaginação é uma força conciliatória, de combinação, capaz de penetrar a superfície visível das coisas e de desembaraçar de lá a "verdade" – que para ele equivale à "beleza" – jacente sob essa superfície. Como se vê em sua famosa e extraordinária carta a Benjamin Bailey:

> I am certain of nothing but of the holiness of the Heart's affections and the truth of Imagination – What the imagination seizes as Beauty mus be truth… The Imagination may be compared to Adam's dream – he awoke and found it truth. (ABRAMS, 1971, p.315)

> [De nada tenho certeza a não ser da santidade dos afetos do Coração e da verdade da Imaginação – O que a imaginação apreende como Belo deve ser verdade... A Imaginação pode ser comparada ao sonho de Adão – ele acordou e descobriu que era verdade.]

Keats, a exemplo de seus conterrâneos, não tinha muita fé no frio conhecimento e na razão, atribuindo ao "sentimento" o que nos torna possível pensar com a alma e o corpo, o ser inteiro. A visão que ele tem do poeta, por outro lado, assume feições peculiares e instigantes. Para Keats, a mente do poeta se acha emancipada do incidental e do temporário, estando livre para sondar os mistérios mais profundos da existência. Um dos centros de suas preocupações, percebido sobretudo em suas cartas, versa sobre uma faculdade essencialmente "empática" do

poeta, ou da Imaginação – o que o levou a formular ideias acerca do que ele chamou de “capacidade negativa”, ou seja, uma capacidade de penetrar o que quer que seja de sua escolha, e apta a se projetar sobre os objetos de sua contemplação e a se fundir com eles em completa identificação, num processo de despersonalização. Em seu poema “Endymion”, é por meio da Imaginação que o poeta partilha a identidade do mundo circundante, quer ele envolva criaturas da floresta, “reis” ou “mendigos”:

Where’s the Poet? Show him! show him,
Muses nine! that I may know him.
’Tis the man who with a man
Is an equal, be he King,
Or poorest of the beggar-clan,
Or any other wondrous thing
A man may be ’twixt ape and Plato;
’Tis the man who with a bird,
Wren, or Eagle finds its way to
All its instincts; he hath heard
The Lion’s roaring, and can tell
What his horny throat expresseth,
And to him the Tiger’s yell
Comes articulate and presseth
On his ear like mother-tongue.

[Onde está o Poeta? Façam que apareça,
Ó Nove Musas, para que eu o conheça.
É um homem que ante um outro é amigo
E par, seja Rei, ou o mais miserável
Que possa haver de um bando de mendigos,
Ou qualquer outra coisa admirável;
Alguém que é um intermédio entre Platão
E um símio; alguém que, com a ave, corruíra
Ou mesmo uma águia, se aproxima então
De todos os instintos; o que ouvira

O rugido do leão, e que distingue
O que sua garganta córnia exprime −
Um homem a quem o brado do tigre
Lhe chega articulado, e lá se imprime,
No ouvido dele, como língua-mãe.]

Para Shellley também, a Imaginação é a faculdade mental mais importante e, diferentemente da Razão, analítica e mecânica, ela é sintética e orgânica, além de contribuir com o engrandecimento moral do homem, habilitando-o a se pôr no lugar de seus semelhantes. Suas considerações nos primeiros parágrafos de sua *Uma defesa da poesia* sintetizam de modo admirável vários pontos de vista ventilados aqui:

> Segundo um modo de ver aquelas duas classes de ação mental, que são chamadas Razão e Imaginação, a primeira pode ser considerada como o espírito que contempla as relações que um pensamento mantém com o outro, como quer que tenham sido produzidos; e a segunda como o espírito que age sobre aqueles pensamentos, colorindo-os com sua própria luz e, deles fazendo seus elementos, compondo outros pensamentos que contenham em si o princípio de sua própria integridade. Um é o to-poiein, ou princípio de síntese, e tem como seus objetos aquelas formas que pertencem tanto à natureza universal quanto à própria existência; o outro é o to-logizein, ou princípio de análise, e sua ação vê as relações entre as coisas simplesmente como relações, considerando os pensamentos não em sua unidade essencial, mas como as representações algébricas que conduzem a certos resultados gerais. A razão é a enumeração de quantidades já conhecidas; a imaginação é a percepção do valor dessas quantidades, tanto isoladamente quanto em seu conjunto. A razão atenta para as diferenças, e a imaginação assim como o instrumento é para o agente, como o corpo para o espírito, como a sombra para a matéria. (...) A poesia, em um sentido geral, pode ser definida como a “expressão da imaginação”: ela é congênita à origem do homem (DOBRANSZKY, 2002, p.171).

Particularmente com respeito ao poeta, detentor da Imaginação, também é dado participar de uma “vida una”, do modo como esta é emblematizada na

comparação que Shelley também faz da pessoa do poeta com a "lira eólica", e da poesia com o acorde musical, que resulta da ação recíproca de elementos exteriores e interiores, tanto do vento mutável como da tensão e da constituição das cordas:

> O homem é um instrumento sobre o qual se exerce uma série de impressões externas e internas, como as alternâncias de um vento sempre mutável sobre uma lira eólica, que, com seu movimento, fazem-na produzir uma melodia sempre variada. Porém há um princípio interno no ser humano e talvez em todos os seres sensíveis que, diferentemente da lira, não produz melodia apenas, mas harmonia, por uma adequação interna dos sons ou movimentos assim incitados às impressões que os provocam. É como se a lira pudesse ajustar suas cordas aos movimentos daquilo que as toca, em uma proporção determinada de som, assim como o músico pode harmonizar sua voz ao som da lira.

A mesma ideia recorre no poema "Ode to The West Wind" ["Ode ao Vento Oeste"], em que o eu poético ordena ao vento que

> *make me thy lyre, even as the forest is*
>
> [faze de mim tua lira, assim como o é a floresta].[28]

Outro aspecto comum a todos esses poetas, como se sugeriu até agora, é a convicção que eles tinham de que, por meio da Imaginação, era-lhes possível descobrir verdades ocultas, e de que, para tanto, tinham na poesia uma chave que havia sido negada a outros homens. Desse ponto de vista, pelo fato de a imaginação ser uma faculdade específica do poeta, ou pelo menos partilhada por outros criadores, isso acarreta consequências negativas de ordem social insuspeitas num primeiro momento. As "visões" que são apanágio desses poucos eleitos faz deles "visionários" por definição, homens que não se deixam entender, já que essas visões, apesar de sua exatidão, unidade e concretude, ou justamente por causa delas, ou mesmo de seu caráter evanescente, são difíceis de comunicar, o que acaba por

condená-los a um tipo especial de alienação[29]. O padecimento de que tais homens são vítimas radica na consciência que eles têm de uma inevitável função moral e de seu próprio fracasso em comunicar aos outros visões que, segundo creem, poderiam mudar o mundo. A fé que os românticos tinham no poder da imaginação quanto a transformar o mundo é a fonte de suas maiores realizações, dentre as quais, para nos atermos ao âmbito da literatura inglesa, incluem-se, por exemplo, os poemas proféticos de Blake, "O Prelúdio", de Wordsworth, o "Prometeu Liberto", de Shelley, e o "Kubla Khan" e "A 'balada' do velho marinheiro", este último tendo na figura do protagonista um legítimo visionário ou um protótipo do *poéte maudit*, aparentado de certa forma ao místico oriental.

A propósito dessas "consequências negativas de ordem social", convém retomar um dos sentidos que se associam à palavra "imaginação" e que mencionamos aqui apenas de passagem, qual seja o que a liga precisamente à ideia de "doença" ou "melancolia", sentido apreendido já por Shakespeare na passagem supracitada acerca do "poeta", do "lunático" e do "amante". Para tanto, nos valeremos das arguições do crítico Northrop Frye, que, em seu *Fábulas da Identidade* (2000), no ensaio intitulado "O Imaginativo e o Imaginário", explica os contextos sociais, derivados de dois aspectos da mente humana e implicados nos sentidos atribuídos a ambas as palavras no decorrer dos tempos.

Do começo de seu ensaio, Frye dá a sua definição de "senso":

> O homem vive num meio ambiente que chamamos de natureza e também vive numa sociedade ou num lar, um mundo humano que ele está tentando construir a partir da natureza. Há o mundo humano que ele vê e o mundo que ele constrói, o mundo em que vive e o mundo em que quer viver. Em relação ao mundo que ele vê, ou meio ambiente, a atitude essencial de sua mente é a do reconhecimento, a habilidade de ver as coisas como elaas são, a compreensão clara do que é, enquanto distinto daquilo que gostaríamos que fosse. Essa é uma atitude também associada, algumas vezes corretamente, com a razão. Preferiria chamá-la de "senso", porque é um hábito prático e pragmático da mente, não-teórico, como é a razão, e porque ele requer equilíbrio emocional assim como intelectual. É a atitude com a qual o cientista

[29] Frank Kermode, *Romantic image*, Londres e Nova York, Routledge, 2002, pp.7-8.

> inicialmente enfrenta a natureza, determinado a ver primeiramente o que lá está sem permitir que qualquer outro de seus interesses falsifique a evidência. E é, penso, a atitude que a psiquiatria adotaria como o padrão do "normal", a condição de saúde mental da qual a doença mental constitui um desvio. (FRYE, 2000, p.167)

A seguir, ele descreve a "outra atitude", a "imaginativa", também definida pela palavra "criativa", uma metáfora vaga e de origem religiosa:

> (...) Essa é a visão não do que é, mas do que, de outra maneira, poderia ser feito com uma dada situação. Junto com o mundo dado, está ou pode estar presente um modelo invisível de algo não-existente, mas possível e desejável. A imaginação existe em todas as áreas da atividade humana, mas em três ela tem importância particular: nas artes, no amor e na religião. (*Idem*, p.167)

Desse ângulo, Frye infere que o "padrão de realidade" que se depreende dessa segunda atitude equivale a um "excesso irreal e subjetivo" sobre o que se acha no mundo exterior, ganhando "existência com sua própria espécie de realidade" (FRYE, 2000, p.168). Sendo esta uma atitude encontradiça no amor e na religião, essa força criativa da mente produz também tudo o que se chama de cultura e civilização, e é responsável pela transformação de "um mundo físico subumano em um mundo com uma forma e um sentido humanos" (*Idem*, p.168). Frye admite que seja possível chamar de "desejo" ao que está por trás dessa força imaginativa, e chama a atenção ao fato de que as reações "criativas e neuróticas à experiência" se caracterizam por uma "insatisfação" com "o que se vê":

> As reações criativas e neuróticas à experiência são ambas insatisfeitas com o que vêem; ambas acreditam que algo mais deveria estar "lá"; ambas tentam refazer o mundo da experiência de modo a transformá-lo em algo que responde mais a seu desejo. (FRYE, 2000, p.168)

Comparativamente, para Frye, o "senso" só pode "se distinguir daquilo que está abaixo de si" (p.168), embora não tenha critérios "para reconhecer o que está

acima de si" (p.168) e, por isso, as visões "do artista, do amante e do santo... só podem ser consideradas pelo senso como ilusões" (p.168-169). Do ponto de vista do autor, polariza-se, assim, a imaginação criativa em duas forças que se opõem e complementam – o "senso", que determina a realidade sobre a qual a imaginação deve-se estabelecer, além de lhe discriminar as possibilidades e determinar "o que deve permanecer no nível do anseio ou da fantasia" (p.169), e o que Frye chama de "visão", que por sua vez equivale justamente ao desejo de dilatar a percepção humana "sem levar em consideração sua possível realização" (p.169). Dessa forma, o poder criativo está para a arte assim como o "senso" está para a ciência. Diferentemente desta, que só faz evoluir e melhorar de modo contínuo, a arte não faz nem uma coisa nem outra, de vez que é "puro anseio". Por outro lado, "o que o senso declara ser impossível em uma época pode se tornar possível na próxima" (p.169). Na mesma esteira de raciocínio, Frye exemplifica: "O avião é uma invenção recente, mas a visão que o produziu já era antiga nas artes quando Dédalo voou para fora do labirinto e Jeová passou pelo céu nas asas de um serafim" (p.169).

A seguir, o crítico se reporta à abordagem "romântica" das coisas, adjetivo que ainda guarda um sentido pejorativo, que envolve "o perigo de uma idealização fácil ou rósea" (p. 169). A partir disso, Frye dá início a uma digressão acerca do sentido de proporção e limites, próprias do "senso", que caracterizam a arte "clássica". Como é sabido, aos gregos, por exemplo, fascinava a ideia de medida, ou limite, em oposição ao que eles chamavam de *hybris*, ou "desmedida", que consideravam como a causa principal da tragédia. Nesse sentido, o imperativo "conhece-te a ti mesmo", conforme rezava o oráculo de Delfos, não envolvia senão uma determinação de limites, pois "a mente do homem se volta para fora em direção à natureza e seu conhecimento de si mesmo é uma inferência a partir de seu conhecimento da coisa maior que não é ele mesmo" (p.170).

Essa atitude, pautada pela determinação de limites e pela moderação, haveria de ser incorporada à cultura ocidental na época medieval e traduzida em termos da *prudentia* dos filósofos escolásticos, que lhe conferiam uma posição privilegiada em sua hierarquia moral. Curiosamente, essa mesma atitude, ou modo da mente humana, acabaria por moldar um dos sentidos da palavra "imaginação" no período

renascentista, conforme é mencionado na passagem de Shakespeare acerca do lunático, do amante e do poeta. Nesse contexto, o homem dotado de imaginação é também presa do estado de espírito mais estudado pelos escritores renascentistas: a "melancolia".

Como se sabe, esta era um distúrbio fisiológico que se caracterizava pelo *excesso* de um dos quatro humores, mais precisamente a bílis negra, fria e seca, ligada ao baço. Como diz Frye, havia dois tipos de melancolia: uma, uma doença; a outra, um "pré-requisito de certas experiências importantes na religião, no amor e na poesia" (p.170). Na verdade, as platéias de Shakespeare, familiarizadas com a teoria dos quatro humores, poderiam perfeitamente reconhecer os sintomas da melancolia na personagem de Hamlet, por exemplo. Além disso, uma das obras em prosa mais conhecidas do período, que é também a obra mais alentada escrita em língua inglesa, tinha a melancolia como tema – a *Anatomy of Melancholy*, de Robert Burton, que trazia uma análise das causas, dos sintomas, do tratamento e da cura da melancolia. Esta obra, aliás, tinha em comum com outros escritos renascentistas sobre o assunto tratar a imaginação principalmente como uma patologia, ressaltando a influência danosa da mente sobre o corpo. Assim, a imaginação, vista como uma "doença" geradora de melancolia, no caso do "amante", não tinha nenhuma importância duradoura. No caso do religioso, sua melancolia encontraria remédio na normalidade dos sacramentos e disciplinas da igreja. Por outra parte, no caso do poeta lírico, suas produções poéticas seriam consideradas como tendo uma importância relativamente menor, embora condizente com a condição de jovens aprendendo seu ofício. Já no caso do poeta épico, este não se veria mais inspirado pela melancolia, trabalhando, segundo Frye, na "mesma área educacional geral do filósofo, do jurista ou do teólogo" (FRYE, 2000, p. 175).

Com o passar do tempo, porém, essa associação entre o temperamento criativo e a neurose foi sendo posta de parte. Frye atribui tal fato a uma visão de mundo, religiosa em sua origem, que considerava a cultura e a civilização como "uma ordem da natureza ou da realidade separável do meio ambiente físico comum e superior a ele" (idem)p.177). Este ambiente físico é o da queda do homem, que entrou nele maculado pelo pecado de Adão e que, sem pertencer à natureza física,

como os animais e as plantas, deve-se alçar acima dele por meio de escolhas morais, rumo a sua morada humana, ou então decair em função do pecado. Nesse contexto, Frye destaca que o ponto principal do argumento repousa no fato de essa "ordem humana superior" não ter sido criada pelo homem, mas por Deus, que a fez para ele. Como lembra o autor, as sociedades antigas sempre atribuíam suas leis e costumes a seus deuses.

Portanto a alegação inicial de Frye, segundo a qual a ordem da existência humana é representada por palavras como cultura e civilização, ideias que parecem óbvias atualmente, só veio a ser aceita de modo geral nos últimos dois séculos. Desse ponto de vista, quando não se considerava o homem como o criador da ordem humana, era natural que as artes em geral fossem questionadas no que concerne a serem ou não instrumentos da educação. Semelhante questionamento, aliás, muitas vezes se deu entre os próprios artistas, quando se procurou estabelecer limites e regras à sua criatividade, ou quando se buscou exortá-los a que seguissem a "natureza", entendida como uma ordem da realidade, "uma estrutura ou um sistema de ordem divina" (FRYE, 2000, p.178). Tratava-se, obviamente, de uma visão conservadora, pautando-se pela ideia de que a arte, por exemplo, deveria servir aos interesses da comunidade, da igreja e do estado. Tudo o mais que extrapolasse esses limites – o "imaginário" -- portanto, poderia ser acoimado de "imaturo", de "anárquico", capaz de exaltar o indivíduo em detrimento da sociedade. Essa visão de mundo, portanto, concebia o imaginário como pertencente ao indivíduo "melancólico" e a seus "caprichos". Já o "imaginativo" era o que se incorporava à ordem "natural" e "humana", estabelecida por leis divinas.

No final do séc. XVIII e início do séc. XIX, a valorização da faculdade da Imaginação e da figura do poeta empreendida pelos poetas românticos haveria de suscitar reações de oposição dos adeptos de tendências racionalistas e utilitaristas – que aqui poderíamos entender, de acordo com Frye, como que representando a "voz do senso" – para quem os poetas não eram nem profetas nem visionários, mas "semibárbaros em uma comunidade civilizada" e "perdulários de seu próprio tempo e

ladrões do tempo dos outros"[30], como disse Thomas Love Peacock, amigo de Shelley e autor de um libelo contra a poesia que ele chamou de "The Four Ages of Poetry" ["As Quatro Idades da Poesia"] e que despertou a ira do poeta, expressa em *A defense of poetry* [*Uma defesa da poesia*], uma resposta às constatações mordazes e às previsões sombrias de Peacock acerca do futuro da poesia:

> Quando ponderamos que os grandes e permanentes interesses da sociedade humana se tornam cada vez mais a fonte principal de busca intelectual;... e que, portanto, o avanço da arte e da ciência úteis, e do conhecimento moral e político continuarão sempre a voltar a atenção dos estudos frívolos e improdutivos para os estudos concretos e produtivos... podemos facilmente conceber que não tardará o dia em que o estado degradado de toda espécie de poesia será... reconhecido de modo generalizado.[31]

Passados poucos anos dessa publicação, semelhante visão negativa da poesia na época moderna será endossada por Thomas Babington Macaulay, que não se referirá mais à poesia com o tom de achincalhe de Peacock, mas com o espírito de advertência de quem chega a considerá-la produto de uma doença:

> Julgamos que, à medida que a civilização progride, é quase forçoso que a poesia decline... Talvez ninguém possa ser poeta, ou usufruir a poesia, sem alguma enfermidade da mente... Num estado grosseiro da sociedade, os homens são crianças com uma variedade maior de ideias. É, pois, nesse estado da sociedade que podemos esperar encontrar o temperamento poético em sua perfeição suprema... Aquele que, numa sociedade ilustrada e letrada, aspira a ser um grande poeta deve primeiro se tornar uma criancinha; deve fazer em pedaços todo o tecido de seu cérebro.[32]

Em seu "Poetry in an Age of Revolution" ["A Poesia numa Era de Revolução"], ensaio que acabamos de citar, P. M. S. Dawson lembra que era esse o

---

[30] Cf. Sir Philip Sidney e Percy Bysshe Shelley, *Defesas da poesia*, trad. Enid Abreu Dobranszky, São Paulo, 2002.
[31] Citado por P. M. S. Dawson, "Poetry in an Age of Revolution", in *British romanticism*, p.68.
[32] *Idem*, p.69.

"pesadelo de Blake tornado realidade, um racionalismo estreito que exclui e estigmatiza o que não pode incorporar" e que explica a preocupação dos poetas românticos para com "a infância, a loucura, os socialmente desvalidos, o mito e a superstição – com tudo o que fosse marginalizado pela filosofia reinante do progresso e da utilidade"[33]. Por outro lado, o mesmo ensaísta questiona essa crença romântica na poesia e em sua capacidade de exercer uma influência social ao se perguntar se tal postura pode ser considerada sensata, trazendo à baila o argumento tantas vezes mencionado de que "a suposição romântica de que a mente cria seu mundo negligencia o grau em que o contrário é verdadeiro", bem como a questão do suposto "escapismo" desses poetas, chegando a conclusões bastante convincentes:

> Os românticos conclamavam seus leitores a imaginar o mundo novamente a fim de transformá-lo – mas o mundo social teria de ser transformado primeiro para que as possibilidades da visão imaginativa fossem acessíveis a qualquer um e não a uns poucos eleitos. O erro é mais desculpável nos poetas do que nos filósofos políticos; e acerca do princípio do próprio Marx de que 'não é a consciência dos homens que lhes determina a existência, mas sua existência social que lhe determina a consciência', de nada vale punir os indivíduos pelos erros de sua época e classe. Esses erros os preservaram do desespero e lhes concederam pelo menos registrar seu protesto contra condições que eles com razão consideravam desumanas. (...) Numa sociedade cujas práticas e crenças constituíam uma negação da imaginação humana e da criatividade, era o papel dos poetas manter aberto um sentido de possibilidade alternativa. Talvez seja essa a função política social da imaginação, e, no que concerne a isso, todos os verdadeiros poetas são, como argumentou Shelley no final de "Uma Defesa da Poesia", politicamente progressistas, independentemente de quaisquer que sejam suas crenças políticas declaradas.[34]

Aspectos da Filosofia Organicista

[33] *Idem, ibidem.*

A ideia de "unidade" constitui uma categoria fundamental para a compreensão do Romantismo, além de ser um traço peculiar a uma época. Como já se disse, no domínio da política, é possível entrever esse anseio de "unidade", por exemplo, na Revolução Francesa, com sua intenção de instaurar um Estado uno, apoiado na igualdade e liberdade, sem diferenças de classe, e no sonho de Napoleão quanto a um império europeu[35]. Sob o signo da unidade se organizam a ciência, a filosofia e as artes no Romantismo, época em que todos os aspectos da cultura dão a impressão de tender a se entrelaçar e a buscar se explicar mutuamente.

O sentido de "unidade" se torna mais claro quando se aborda um dos principais temas do Romantismo: o conflito entre a "infinitude do ideal" e a "limitação do real"[36]. Nele tem origem a "nostalgia" romântica, sinônimo de anseio pela reconquista da unidade, do infinito "interior à alma humana, condenada à sua finitude"[37]. Schlegel dirá "Só na nostalgia encontramos repouso"[38]. A aspiração à unidade equivale ao desejo de uma experiência de integração no Absoluto, na Totalidade. Esse sentido de comunhão com o Todo confere ao Romantismo uma coloração religiosa muitas vezes explícita[39]. Para Schlegel, por exemplo, a poesia e a filosofia só podem ser entendidas a partir da religião[40]. Tanto é assim que ele chegará a afirmar:

> A filosofia é obrigada a reconhecer que ela só pode começar e terminar pela religião...
>
> A poesia, em sua aspiração do infinito**,** em seu desprezo pela utilidade, tem a mesma finalidade e as mesmas repugnâncias que a religião.[41]

---

[34] *ldem*, p.73.
[35] Bornheim, op. cit., p.91.
[36] *Idem*, p.92.
[37] *Idem, ibidem*.
[38] *Idem, ibidem*.
[39] O problema da união com o Absoluto está no centro das preocupações de Schleiermacher, um autor importante para a compreensão das relações entre Romantismo e religião. Para mais informações, cf. Bornheim, *op. cit.*, p.96.
[40] Bornheim, *op. cit.*, p.94.
[41] *Idem, ibidem*.

Infensa a toda interpretação puramente racionalista da realidade, a visão integradora do Romantismo propõe uma concepção organicista da Natureza, considerada agora como um grande organismo, um Todo vivente que não pode ser analisado senão ao preço da desfiguração –, crença que levará Wordsworth a afirmar, a propósito de nossos hábitos analíticos, que "matamos para dissecar". Tal concepção é corroborada por desenvolvimentos científicos na época.

Paralelamente a uma extraordinária evolução dos estudos botânicos, a descoberta do oxigênio por parte de Pristley, em 1774, como princípio da combustão e origem da vida, gera a crença de que esse elemento possibilita a passagem do inorgânico ao orgânico; a teoria da eletricidade animal proposta por Luigi Galvani, em 1791, a partir de experimentos tais como o de fazer com que os membros mortos de uma rã reagissem a estímulos elétricos, bem como as descobertas de Alessandro Volta na mesma área, a par de experiências magnéticas com fins terapêuticos realizadas por Mesmer contribuem para uma ideia generalizada de que é possível revitalizar um mundo morto[42]. Plasma-se, assim, a filosofia organicista[43], segundo a qual toda a vida de um organismo resulta da composição das forças particulares dos vários órgãos, e ela tem por característica lançar mão de categorias fundamentais que derivam, à maneira de metáfora, das coisas vivas e em crescimento. De fato, em que pese a impressão que às vezes possamos ter de estarmos diante de concepções bastante abstratas, a metáfora orgânica frequente no Romantismo é reflexo de uma tendência oposta à que se observa na tradição iluminista, que visava a um sentido de igualdade só passível de verificação por meio de operações analíticas e abstratas que levassem a um "conceito de ser humano válido para todos os tempos"[44]; contrariamente a essa tendência, os idealistas românticos exaltavam a singularidade da pessoa e a experiência imediata, "concreta", das coisas, e, como disse Anatol Rosenfeld, o "individualismo tende a tornar-se organicista"[45]. No que tange às

[42] Nesse contexto, é impossível não pensar no *Frankenstein*, de Mary Shelley, com sua visão apocalíptica do industrialismo e inimiga da "máquina", apresentando o protagonista não como uma criação natural, mas como um "artefato".
[43] Os tópicos que balizam a exposição que se segue, bem como diversas citações contidas nela, foram extraídos de nossa tradução de *The mirror and the lamp* [O espelho e a lanterna], de M. H. ABRAMS.
[44] Peter Thorslev, *op. cit*., p.87.
[45] Anatol Rosenfeld, "Aspectos do Romantismo Alemão", in *Texto/contexto*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, p. 152.

metáforas vegetais, podemos concordar com o professor Peter Thorlev quando ele afirma que não se chega a elas "por meio de nenhum processo de abstração, mas por meio de uma intuição imediata da analogia, até mesmo de identidade".[46]

Essa visão de mundo tem uma história difícil de rastrear, pois a ideia do relacionamento do todo com a parte, e o contraste entre o que é vivo e em crescimento e o que é sem vida e estático já se encontra, a modo de crisálida, em Platão[47] e em Aristóteles. No primeiro, em forma de sugestões do mundo como uma criatura viva; no segundo, na distinção entre coisas naturais e artificiais como sendo o fato de as coisas naturais se caracterizarem por uma fonte de movimento interno, sem o agente eficiente externo que caracterizaria as coisas artificiais[48]. Abrams lembra que a ideia de uma Alma do Mundo encontradiça em Platão recorreria, por exemplo, nos filósofos estóicos, em Plotino, em Giordano Bruno, em pensadores do Renascimento Italiano e nos assim chamados teólogos platônicos de Cambridge do séc XVII, terminando por se incorporar à Filosofia da Natureza dos românticos alemães. A explanação aristotélica da natureza, destacada, aliás, de um contexto refratário ao pensamento orgânico[49] e ainda presente na ciência da biologia dos séculos XVII e XVIII, por sua vez acabaria contribuindo para a sistematização da filosofia organicista nas obras dos filósofos alemães do final do séc. XVIII, dentre as quais o ensaio "Sobre o Conhecimento e o Sentimento da Alma Humana", de J. G. Herder, sob a influência da *Ciência Nova* de Giambattista Vico e publicado em 1778, haveria de constituir, no dizer de Abrams, um momento decisivo na história das ideias, inaugurando assim o que ele chamou de a "era do biologismo".

Nesse ensaio, Herder compõe suas categorias filosóficas a partir de generalizações que envolvem as qualidades da planta, a Natureza sendo para ele um organismo, e o homem, uma parte desse Todo Vivente e uma unidade orgânica de "pensamento, sentimento e vontade"[50]:

---

[46] Cf Peter Thorslev, *op. cit.*, p. 87. O mesmo ensaísta chama a atenção para o fato de John Stuart Mill, ao tratar de Benthan e Coleridge como "mentes seminais", enquadrar o primeiro na tradição abstrata do Iluminismo e o segundo na tradição "concreta" dos românticos.
[47] Cf. ABRAMS, *op. cit.*, p.184.
[48] *Idem, ibidem.*
[49] *Idem,* p.185.
[50] *Idem,* p.204.

> Observai a planta, essa amável estrutura de fibras orgânicas! Como ela se volve e faz girar as folhas para que beba o orvalho que a refresca! Ela se afunda e retorce sua raiz até que se posta em posição vertical; cada arbusto, cada arvorezinha se inclina ao ar puro, tanto quanto é capaz; a flor se abre para o advento de seu noivo, o sol... Com que esplêndida diligência uma planta purifica estranhos líquidos em partes de seu próprio ser mais fino, cresce, ama... depois envelhece, aos poucos perde sua capacidade de reagir a estímulos e de renovar seu poder, morre...
>
> A erva se arrasta na água e na terra e a purifica em seus próprios elementos; o animal transforma as ervas inferiores em seiva animal mais enobrecida; o homem transforma as ervas e os animais em elementos orgânicos de sua vida, converte-os à operação de estímulos superiores e mais puros.[51]

É assim que o organismo também passa a ser considerado modelo estético e padrão para a avaliação das obras de arte. Na verdade, desde o séc. XVII já vigorava a assim chamada "doutrina das circunstâncias", às voltas com uma investigação empírica de aspectos temporais e regionais, físicos e culturais envolvendo, por exemplo, a Bíblia hebraica, os épicos homéricos, o teatro grego e as peças de Shakespeare, mas caberia a Herder fazer uso ostensivo de figuras de liguagem biológicas e tratar as obras do passado como "plantas" a se desenvolver em condições particulares, definidas pelo "solo" propiciado por seu contexto histórico-cultural.

Aplicando sua visão organicista ao exame do *Rei Lear*, por exemplo, Herder concebe a peça como um processo em que as partes posteriores sempre derivam das anteriores, as motivações das personagens, suas ações e as circunstâncias exteriores se desenvolvendo "numa única totalidade", em que nenhum elemento pode ser substituído nem mudado de posição sem prejuízo do conjunto e da "alma que interpenetra e anima a tudo"[52]. Desse ângulo, o próprio Lear, "já na primeira cena da

[51] Conforme citado por ABRAMS, *op. cit.*, p.204.
[52] ABRAMS, *op. cit.*, p.205.

peça, traz em si mesmo todas as sementes de seu destino para a colheita do futuro mais lúgubre"[53].

E é assim também que o gênio – no caso, o próprio Shakespeare, a quem Alexander Pope chamou de "poeta da natureza" – passa a ser explicado como um produto natural em que atuam uma atividade consciente e individual e uma atividade inconsciente e impessoal, esta tendente à apreensão de uma totalidade.

Sob influência das ideias de Herder, o jovem Goethe viria a defender poeticamente uma visão dinâmica e orgânica da natureza, além de apoia-la com experiências e especulações científicas em torno das plantas, das cores, do clima, da morfologia e da geologia, por valorizar a dimensão racional bem como a empírica da ciência, posto que não como atividade autônoma operando sobre a observação.

Nos escritos do Goethe dessa primeira fase, repontam aqui e acolá aspectos de uma visão orgânica da arte, como se pode observar em seu ensaio "Sobre a Arquitetura Alemã", datado de 1772 − um texto importante que, dentre outras coisas, veio a se constituir numa das raízes ideológicas do nacionalismo arquitetônico alemão.

É preciso ter em mente o termo "alemã", no título do ensaio de Goethe, visto que ele expressa já um tipo de intenção explicável em face de um aumento da consciência histórica que se faz notar no final do século XVIII e no começo do século XIX na Alemanha, em decorrência de uma mudança do discurso sobre a razão para a arena da história, o que terminou por dissipar a aura de autoridade e transcendência havia muito atribuída à antiguidade romana, e fez com que a atenção se deslocasse de noções universais e temporais para os termos do progresso e de particularidades nacionais. Não resta dúvida de que a dominção napoleônica da Alemanha exacerbou o desejo de uma libertação da política francesa, bem como da norma cultural, obrigando a Alemanha a se concentrar na sua própria formação (*Bildung)* enquanto nação. No entanto, uma vez que o historicismo – como foi o caso do classicismo do período iluminista – era uma forma de reflexão sobre fundamentos e origens, sua releitura na forma de nacionalismo tendeu posteriormente à particularidade absoluta. De qualquer forma, é possível considerar

[53] *Idem, ibidem.*

esse texto goetheano como estando ligado às concepções em torno do gênio e da obra orgânica.

Ao se reportar à arquitetura gótica, Goethe haverá de considerá-la uma criação "orgânica" do desenvolvimento da mente do gênio, e este, por sua vez, alguém em "cuja alma surgem as partes fusionadas em um único todo eterno"[54], e a comparará aos monumentos construídos em conformidade a regras. Desse ângulo, o legendário edificador da catedral de Estrasburgo, Erwin von Steinbach, aos olhos de Goethe é da estirpe dos homens privilegiados, portadores de um "espírito completo" e cujas criações distinguem-se por se constituírem num "todo característico", plasmado por um "sentimento íntimo, unificado, próprio e autônomo, desenvolto[55]".

A partir disso, Goethe, ele mesmo desenvolvendo pesquisas no campo da biologia e da teoria da arte, aplicará a analogia do organismo natural às obras da Antiguidade clássica, sempre a ressaltar a dupla condição da obra de arte como produto da alma humana e também da natureza, bem como sua autonomia com respeito a quaisquer leis exteriores a sua constituição.[56]

O ensaio intitulado "Sobre a verdade e verossimilhança das obras de arte", datado de 1798, dá mostras de potencialidades dessa visão com respeito aos problemas da arte. Nele, afirma-se que, no que concerne à ópera, determinado tipo de verdade lhe é irrelevante, porquanto não seja de sua alçada representar "de modo verossímil o que imita", embora não seja despropositado negar-lhe o *status* de um "pequeno mundo por si mesmo", no qual "Tudo decorre segundo certas leis, que quer ser julgado segundo suas próprias leis, que quer ser sentido segundo suas propriedades".[57]

Disso se segue que "uma obra de arte completa é uma obra do espírito humano, e nesse sentido também uma obra da natureza".

A confirmação de algumas dessas ideias Goethe a encontrará posteriormente na *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, obra recebida por ele com entusiasmo

---

[54] Johann Wolfgang Goethe, "Sobre a Arquitetura Alemã", *Escritos sobre Arte*, são Paulo, Editora Humanitas, 2005, p. 38.
[55] *Idem*, p.44.
[56] ABRAMS, op. cit., p.206.
[57] Goethe, *op.cit.*, p.137.

quando de sua publicação em 1790, sobretudo pela crença comum a Kant de que "uma obra de arte deve ser tratada como uma obra da natureza, e esta como uma obra de arte", crença que punha em paralelo questões relativas à poesia e à biologia.

Nessa obra – uma análise do gosto e dos sentimentos estéticos que haveria de exercer enorme influência, tanto pela posterior elaboração de sugestões ali encontradas quanto pelas refutações a elas –, Kant se ocupa a um só tempo de questões relativas ao gênio e ao produto de sua criação, a arte bela, bem como à natureza das coisas vivas, valendo-se, no tratamento deste último tema, de uma abordagem marcada por um caráter taxonômico e abstrato que em muito diferia das abordagens assistemáticas de quantos o haviam antecedido.

Grosso modo, as preocupações do Kant da terceira crítica giram fundamentalmente em torno de como o gênio, sem seguir conscientemente regras ou métodos, é capaz de criar obras que acabarão justamente por servir de modelo e ditar regras à arte:

> *Gênio* é o talento (dom natural) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) *pela qual* a natureza dá a regra à arte... o gênio é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra... [a] *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade... visto que também pode haver uma extravagância original, seus produtos têm de ser ao mesmo tempo modelos... *exemplares*... eles próprios não surgiram por imitação... e têm de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento... ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como *natureza* fornece a regra;[58]

Considerando que a arte bela produzida pelo gênio ao mesmo tempo "parece ser natureza" (§ 45) justamente por dar a impressão de ser conforme a fins, Kant afirma que se deve encontrar na "natureza" fenomenal dos organismos vivos um tipo

[58] Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, trad. Valério Rohden e António Marques, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2002, p.153.

de reflexo dessa intrigante operação da "natureza" na mente do gênio,[59] e chama a atenção para que, com vistas a tornar inteligível a existência orgânica no mundo fenomenal, este "mecânico" e à maneira de uma cadeia de causas e efeitos "segundo as formas invariáveis que o entendimento humano impõe aos sentidos"[60], mister é que os compreendamos finalisticamente, como "fins naturais", coisas que se desenvolvem com vistas a objetivos inerentes ao próprio organismo, sem uma combinação de partes de acordo com um projeto predeterminado. Desse ângulo, organismos naturais são imanente e inconscientemente teleológicos, coisas a se organizar a si mesmas e detentoras de uma força motriz e de um "princípio formador", a se "desenvolver de dentro para fora" –, embora Kant enfatize que seja necessário pensar nos organismos "como se" fossem produto de um projeto, o que não equivale a dizer que *sejam* produzidos deliberadamente dessa forma.

Schelling, o pai da Filosofia da Natureza e um filósofo que se considerava um discípulo de Fichte, mesmo não se achando tão próximo de Kant, tomaria partido da terceira crítica – como Fichte, discípulo de Kant, partiria da segunda –, a fim de postular a vontade criativa como princípio fundamental de seu idealismo estético, diferentemente de seu mestre, para quem esse princípio era a vontade moral. Em lugar dos modelos humanos exaltados por Fichte – o profeta, o pregador moral, o patriota, ou seja, homens que nos instam à luta moral –, Schelling exalta a figura do artista, cujos produtos da imaginação criadora fazem compreender que a natureza, bem como os artefatos humanos, são produtos da mesma Alma do Mundo.

Schelling considera o processo da realidade como um sistema dialético de oposições, duas esferas distintas do sujeito e do objeto, a partir das quais o filósofo depreende a constituição da mente e da natureza. A unificação do mundo do espírito, do sujeito e do objeto, e do mundo da natureza Schelling a encontra na obra de arte, que ele, a exemplo de Kant, considera semelhante ao organismo vivo, na medida em que ela também só pode ser compreendida como fim para si mesma. Desse ângulo, o traço distintivo entre organismo e obra de arte seria o fato de, no primeiro, justamente permanecer inconsciente a atividade finalística que lhe enseja a criação,

[59] Abrams, *op. cit.*, p.208.
[60] *Idem, ibidem.*

atividade manifesta apenas no produto, ao passo que na obra de arte a atividade produtora seria consciente, e o produto, inconsciente. Segundo essa óptica, de modo diferente do que a filosofia nos possa ensinar de modo abstrato, é por meio da arte que podemos compreender de maneira concreta a unidade entre natureza e espírito, entre a inteligência inconsciente e cega e a inteligência consciente e livre, embora a arte não demonstre a unidade do real, mas afirme de maneira concreta essa unidade, conciliadora que é de necessidade e finalidade. Para a arte, o ponto de partida é a vida consciente, mas sua intuição é ditada por algo pré-consciente. O artista se propõe determinado fim, mas desemboca inadvertidamente numa obra que passa a ser espelho de uma totalidade –, um microcosmo que é, na verdade, reflexo de um macrocosmo[61]:

> O artista é levado à produção involuntariamente, e até mesmo contrariamente a uma resistência interior (... daí acima de tudo a ideia da inspiração por meio do sopro de um outro)... Independentemente de quão intencional ele seja, o artista, com respeito àquilo que é genuinamente objetivo em sua produção, parece sob o influxo de um poder que o aparta de todos os outros homens e o força a expressar ou representar as coisas que ele próprio não sonda inteiramente, e cujo sentido é infinito.[62]

O processo natural e inconsciente na criação da obra de arte é o "representante interior do desenvolvimento inconsciente das coisas no mundo exterior"[63], com sua aparência de produto do "mais cego mecanismo", mas "passível de adaptação a fins sem ser explicável em termos de fins"[64]. Segundo essa visão de mundo que considera que a "Natureza deve ser o Espírito visível, e o Espírito, a Natureza invisível", o término do processo, acompanhado caracteristicamente de um sentimento jubiloso de "libertação", coincide com a anulação da "infinita divisão de atividades opostas" –, derradeira função da obra de arte, vislumbre do Absoluto, em

[61] Bornheim, *op. cit.*, p.103.
[62] Conforme citado por Abrams, *op. cit.*, p.210.
[63] Abrams, *op. cit.*, p.210.
[64] *Idem, ibidem.*

que se dissolvem as diferenças entre sujeito e objeto, espírito e natureza[65] −, e a imaginação, atributo do artista ou gênio, é a faculdade que, para Schelling, permite ao homem "pensar em contradições e conciliá-las".

Entre as contribuições importantes à psicologia da criação e ao estudo da natureza do gênio, acha-se a *Vorschule der Aesthetik* [*Introdução à estética*] de Johann Paul Friederich Richter, mais conhecido pelo nome de Jean Paul e por sua condição de autor de obras imaginativas. Nesses escritos, pode-se divisar igualmente a ideia de gênio como alguém em quem se conjugam em intercâmbio harmonioso uma atividade consciente e outra inconsciente, esta a se desenvolver "com a cegueira e a certeza de um instinto"; mas o conceito de inconsciente proposto por Jean Paul se reveste de conotações sinistras, aspecto que, como demonstra ABRAMS[66], coloca-o a meio caminho entre o Leibniz propositor do domínio obscuro das "pequenas percepções", -- ou estados subconscientes servindo de hipótese para o estabelecimento das ideias inatas -- "independentes da consciência e do tempo e espaço fenomenais"[67] e passíveis de corresponder simultaneamente a coisas passadas, presentes ou futuras –, e o Jung propositor do "inconsciente coletivo", patrimônio da humanidade e instância de onde emergem as visões dos poetas e visionários, visões que, para Jung, podem ser tanto "do começo das coisas antes da idade do homem", como também "das gerações futuras que ainda não nasceram", e que caracterizam o pensamento onírico e mítico, em sua representação de "ocorrências monstruosas e ininteligíveis" e em sua expressão de temas cuja enormidade "faz com que irrompam nossas escalas humanas de valores"[68], sua experiência sendo caracterizada como "estranha e fria, multifacetada, demoníaca e grotesca", como uma "amostra ferozmente ridícula do caos eterno"[69]. Demonstrando presciência de desenvolvimentos futuros, Jean Paul também reconhece no

[65] Não é à toa que Schelling, valendo-se da ciência da época, eleja o ímã para símbolo dessa visão de mundo com base em forças antagônicas, a qual explica cada fenômeno como síntese de elementos antitéticos.
[66] Abrams, *op. cit*., p.211.
[67] *Idem, ibidem.*
[68] "Psicology and Literature" ["Psicologia e Literatura"], in *Modern man in search as a soul*, Routledge, p.180-181.
[69] *Idem, ibidem.*

inconsciente “um abismo do qual podemos esperar fixar a existência, não o fundo”[70], bem como a origem do “sentimento de terror e culpa, demonologia e mito”[71], e identifica no gênio alguém num estado intermediário entre o sono e a vigília, galgando os “pontos culminantes da realidade” por meio do “sonho”:

> Não importa o nome que se dê a esse anjo supraterreno da vida interior, esse anjo da morte do mundano nos homens, nem como lhe reconheçamos os indícios; já basta que, em seus disfarces, não logremos reconhecê-lo. Em dado momento, ele se mostra aos homens profundamente envoltos em culpa... como um ser ante a presença do qual (e não de suas ações), ficamos terrificados; esse sentimento nós o chamamos medo dos fantasmas... Uma vez mais, o espírito se mostra como O Infinito, e o homem reza. (...) Ele nos deu por primeiro a religião – o medo da morte – o Destino grego – a superstição – e a profecia... a crença num demônio... o romantismo, que encarnou o mundo do espírito, bem como a mitologia grega, que espiritualizou o mundo do corpo... [o gênio] é, em mais de um sentido, um sonâmbulo; em seu sonho cristalino ele é capaz de mais coisas do que em estado de vigília, e na escureza galga todo ponto culminante da realidade”.[72]

August, o mais velho dos irmãos Schlegel, também considerava os artistas como verdadeiras “obras de arte da natureza”, e, a exemplo de Schelling, neles distinguia o juízo consciente e a natureza instintiva em operação conjunta, a obra de arte apresentando as mesmas propriedades de um produto natural. Na verdade, sua obra representa um compêndio sumário de concepções orgânicas, porquanto Schlegel, que acreditava que o “verdadeiro filósofo vê todas as coisas ‘como um eterno vir a ser, um processo ininterrupto de criação’”,[73] coletou e organizou ideias provindas de Leibniz, passando por Kant, até chegar a seu irmão Friedrich e a Schelling. Além disso, esboçou uma história da literatura romântica, começando com uma abordagem da mitologia da Idade Média e terminando com um estudo da poesia italiana do período que hoje conhecemos com o nome de Renascença, estudo em que

[70] Conforme citado por Abrams, *op. cit.*, p.212.
[71] Abrams, *op. cit.*, p.212.
[72] Conforme citado por Abrams, *op. cit.*, p.212.
[73] *Idem, ibidem.*

Dante, Petrarca e Bocaccio são descritos como “fundadores” da literatura romântica. Em suas conferências de Berlim, proferidas de 1801 a 1804, mas só publicadas em 1884, Schlegel formulou o contraste entre clássico e romântico, e suas *Conferências sobre arte dramática e literatura* (1809-11), proferidas em Viena, apesar de não apresentarem tão explicitamente concepções orgânicas, já associam esse contraste à antítese orgânico-mecânico, exemplificada pela comparação entre o drama romântico de Shakespeare e Calderón, por exemplo, e a literatura da Antiguidade e do Neoclassicismo –, Shakespeare sendo para Schlegel o “artista supremo”, em cujas obras se podem observar aquele elemento inconsciente tantas vezes referido a par de uma atividade consciente, responsável pela escolha de expedientes com vistas a efeitos calculados sobre a plateia:

> A forma é mecânica quando ela é conferida a qualquer material por meio de uma força exterior, simplesmente como um acréscimo acidental, sem referência a seu caráter... A forma orgânica, pelo contrário, é inata; desenvolve-se a partir de dentro, e alcança sua determinação de modo simultâneo ao desenvolvimento mais pleno da semente... nas belas artes, assim como na província da natureza – o artista supremo – todas as formas genuínas são orgânicas...[74]

A Adesão de Coleridge ao Pensamento Organicista

É sabido que, antes de tomar contato com a filosofia alemã, Coleridge se deixara influenciar por antecedentes do organicismo alemão tais como Plotino, Giordano Bruno e Leibniz, mas sua cosmologia e teoria do conhecimento de modo geral são elaborações a partir de Schelling, assim como seu contraste entre orgânico e mecânico com respeito a obras de arte, bem como suas leituras de Shakespeare

derivam em grande parte de Schlegel[75]. Em "Shakespeare, a Poet Generally" ["Shakespeare, um Poeta de Modo Geral"], por exemplo, Coleridge afirma que a "forma orgânica é inata... ela se molda a si mesma de dentro enquanto evolui, e a plenitude de seu desenvolvimento é a mesma da perfeição de sua forma exterior", e diz que o artista só é bem-sucedido quando impelido por uma "força interior intensa", distinguindo implicitamente essa força da intenção consciente do artista e de seu projeto inicial, de vez que o "impulso obscuro" em vigor no artista deve-se tornar aos poucos "uma ideia reluzente, clara e abrasadora" –, ou seja, a exemplo do que se observa em Schelling, o projeto e o sentido da obra são descobertos pelo artista no próprio processo de criação. A adesão de Coleridge, porém, ao pensamento organicista em seus escritos filosóficos, críticos, teológicos ou políticos[76] não se evidencia apenas no domínio das ideias, mas em nível vocabular. Sobejam em Coleridge metáforas biológicas, fato que levou Abrams a afirmar "se a dialética de Platão é uma imensidão de espelhos, a de Coleridge é uma verdadeira floresta de vegetação"[77]. Em Coleridge, autores e personagens, obras e gêneros poéticos, metro, símbolo e lógica de alguma forma lembram o mundo vegetal. Por exemplo, no Capítulo IV da *Biografia literária*, ao comentar a poesia de Wordsworth, Coleridge percebe nela

> uma aspereza e acerbidade ligadas e combinadas a palavras e imagens de uma só luminosidade, lembrando os produtos do mundo vegetal, onde florações esplêndidas brotam das cascas e conchas duras e espinhosas em cujo interior se elaboram os frutos.

Considere-se a seguinte passagem que, aliás, guarda semelhança com o trecho citado de Herder e em que Coleridge se ocupa do símbolo:

---

[74] *Idem*, p.213.
[75] Abrams, *op. cit*., p.218.
[76] No caso de seus escritos políticos, pode-se ver uma teoria "orgânica" do Estado inglês particularmente em *Church and state*; no que tange ao conjunto de sua obra, porém, diga-se que a aspiração à organicidade está por trás do grande sonho de Coleridge de levar a efeito uma síntese monumental de suas ideias no domínio da arte, da filosofia e da ciência, todas elas sob a égide da religião.
[77] Abrams, *op. cit*., p.169.

> Parece que observo nos objetos imóveis que miro mais do que um exemplo arbitrário, mais do que um mero símile, do que a obra de minha própria fantasia. Sinto um espanto, como se houvesse diante de meus olhos o mesmo poder que o da razão – o mesmo poder numa dignidade inferior, e portanto um símbolo estabelecido na verdade das coisas. Sinto-o igualmente, quer contemple uma única árvore ou flor, ou medite sobre a vegetação mundo afora, como um dos grandes órgãos da vida da natureza. Vê! Com o sol que se ergue, ele principia sua vida exterior e entra em clara comunhão com todos os elementos, a um só tempo assimilando-os para si e para cada qual. No mesmo instante, deita raízes e desdobra folhas, absorve e respira, lança o vapor refrescante e fragrância a mais fina, exalando um espírito que revigora ao mesmo tempo o alimento e o tom da atmosfera, na atmosfera que *o* alimenta. Vê! Ao toque da luz como devolve um ar aparentado à luz, e entanto com o mesmo impulso efetua seu próprio crescimento secreto, ainda a contrair-se para fixar o que, a se expandir, refinará. Vê de que modo, sustendo o movimento incessante e plástico das partes no mais profundo repouso do todo, torna-se o *organismus* visível do todo silente ou da vida elementar da natureza, e, portanto, ao incorporar o único extremo se torna o símbolo do outro; o símbolo natural daquela vida superior da razão.

Os “símbolos de espaço e tempo”, como ele os chamava, a seus olhos têm o condão de transmitir os “modos do ser mais profundo”:

> Por outro lado, um símbolo... é caracterizado por um transluzimento do especial no individual, ou do geral no especial, ou do universal no geral; sobretudo pelo transluzimento do eterno através do temporal e nele. Ele sempre partilha da realidade que torna inteligível; e enquanto enuncia o todo, perdura ele mesmo como uma parte viva nessa unidade da qual é o representante.

O símbolo serve para *combinar* “o coração e o intelecto do poeta”, afirmando a unidade da mente no torvelinho da experiência. Nesse sentido, Coleridge também vê no metro um “encanto” acrescentado à linguagem natural apenas justificável pelo prazer que confere e por sua capacidade de conter o transbordamento espontâneo da emoção. Daí o “sentido de deleite musical” [*sense of musical delight*] que se pode

encontrar nas obras dos poetas, “com o poder de levar uma multidão a uma unidade de efeito, e modificar uma série de pensamentos por algum pensamento ou sentimento predominante” [Coleridge, 1949]. Todas essas coisas têm em comum o fato de serem regidas pela imaginação, à qual Coleridge ora chama de “faculdade de coadunar” (com seu antigo sentido de “desenvolver-se conjuntamente em uma coisa só”), ora de “poder esemplástico”, alicerçado numa falsa etimologia do alemão[78]. De qualquer maneira, para Coleridge, tratar dessas questões é o mesmo que se ocupar do poeta, que tem praticamente os mesmos atributos da figura do artista valorizada por Schelling:

> O que é poesia? Essa pergunta se identifica a tal ponto com a questão sobre “o que é um poeta?”, que a resposta a uma está implícita na solução da outra. Pois se trata de uma distinção resultante do próprio gênio poético, que sustém e modifica as imagens, os pensamentos e as emoções da mente mesma do poeta. (...) O poeta, descrito em sua perfeição *ideal*, põe em atividade toda a alma do homem, com a subordinação de suas faculdades umas às outras, de acordo com seu valor e dignidade. Ele difunde um tom e um espírito de unidade, que se mesclam e (como que) se *fundem* um no outro, por meio daquele poder sintético e mágico, a que damos, com exclusividade, o nome de imaginação. Esse poder, posto em ação primeiro pela vontade e pelo entendimento, e sujeito a seu controle inexorável, ainda que gentil e despercebido (*laxis effertur habenis*[79]), revela a si mesmo no equilíbrio ou reconciliação de qualidades opostas ou dissonantes: da identidade com a diferença; do abstrato com concreto; da ideia com a imagem; do individual com o universal; da sensação de novidade e frescor com os objetos antigos e familiares; de um estado emotivo mais que costumeiro com uma ordem mais que costumeira; de um pensamento sempre alerta e uma autoconfiança constante com um entusiasmo e um sentimento profundo ou veemente; e, enquanto esse poder funde e harmoniza o natural e o artificial, ainda subordina a arte à natureza, o estilo ao tema e nossa admiração pelo poeta à nossa simpatia pela poesia.

[78] René Wellek esclarece a etimologia da palavra em questão: “’Einbildungskraft’ [força da imaginação] é interpretada por Coleridge como ‘In-eins-Bildung’ [formação em uma só coisa]. Mas o prefixo ‘ein’ nada tem a ver com ‘in-eins’”. In *Conceitos de crítica*, p.161. No capítulo X da *Biografia literária*, porém, Coleridge afirma ter sido ele a cunhar o vocábulo “esemplástico”, valendo-se das palavras gregas εις εν πλάττειν, significando “moldar em um” ou “formar unidade”.

Para Coleridge, só é possível compreender a "alma do homem" na proporção em que compreendemos quais são suas faculdades e o modo pelo qual elas funcionam. O modelo dessa hierarquia corresponde ao delineado na *República* de Platão, cuja influência na passagem é visível na ênfase à "perfeição ideal": a Razão é a suprema faculdade; abaixo dela se acham o Entendimento e a Vontade, a ordenar as emoções; também abaixo se encontram os desejos e os sentidos. Mas a "reconciliação de faculdades opostas" envolve tomar a "inclusividade como critério de excelência poética"[80], excelência lograda pelo poeta por meio da imaginação, e a teoria desenvolvida por Coleridge quanto a isso não pode ser entendida sem que se parta do mesmo ponto de onde ele começa a desenvolvê-la --, de uma teoria do ato do conhecimento ou da consciência, isto é, daquilo que ele chamou de "coincidência ou coalescência de um Objeto com um Sujeito".[81]

A "Coalescência do Objeto e do Sujeito" I

Coleridge parte do princípio de que a filosofia se vale do que ele chama de "percepção interior" [*inner sense*]. Não é posssível apropriar para cada uma das construções da percepção interior "uma intuição *exterior* correspondente", como pode fazer um geômetra, por exemplo, ao pensar numa linha e no traço dela, que não é a linha, mas a representa de modo adequado o bastante para que esse traço se torne um "meio eficiente de excitar toda imaginação à intuição dela". Pensar em linhas, Richards afirma, é fácil, mas nem todos estão aptos a usar a "percepção interior":

> A consciência de um homem se estende apenas às sensações agradáveis ou desagradáveis causadas nele por impressões exteriores; um outro dilata sua percepção interior [*inner sense*] a uma consciência das formas e da quantidade; um

[79] É "conduzido com as rédeas frouxas".
[80] Abrams, *op. cit.*, p.118.
[81] Tanto quanto possível, os parágrafos seguintes buscam sintetizar pontos-chave das arguições de Richards em seu *On imagination*, *op. cit.*

> terceiro, além da imagem, é consciente da concepção ou noção da coisa; um quarto ainda chega a uma noção de suas noções – ele reflete sobre suas próprias reflexões; e assim podemos dizer sem incorrer em impropriedade que um possui mais ou menos percepção interior do que o outro. Esse mais ou menos de antemão trai que a filosofia em seus princípios fundamentais deve apresentar um aspecto prático ou moral, bem como um teórico ou especulativo.[82]

Os níveis da atividade da percepção interior podem ser alcançados por algumas pessoas, e das ideias de nossas ideias é possível passar à percepção interior do ato de idear, de selecionar nossas ideias, compará-las, estruturá-las e assim por diante; mas sua filosofia de fato começa com o que ele chama de "intuição compreensiva" [*realizing intuition*], equivalente a um ato de contemplação:

> A um esquimó ou a um neozelandês nossa filosofia mais popular seria de todo ininteligível. A percepção, o órgão interior para ela, nele ainda não nasceu. Assim, há muitos entre nós, é verdade, e alguns que se julgam a si próprios filósofos também, a quem o órgão filosófico falta inteiramente. A um homem assim a filosofia é tão-só um jogo de palavras e noções, como uma teoria da música para o surdo, ou igualmente a geometria da luz para o cego. A conexão das partes e suas dependências lógicas podem ser vistas e lembradas; mas o todo é sem fundamento e oco, não sustido pelo contato vivo, não acompanhado de nenhuma intuição que compreende e que existe por meio do ato que afirma sua existência, bem como existe nele; que é conhecida, porque ela é, e é, porque é conhecida... Comigo o ato da contemplação cria a coisa contemplada, como os geômetras a contemplar descrevem linhas correspondentes; mas não estou descrevendo linhas, estou simplesmente contemplando as formas representativas das coisas aflorarem à existência. (Coleridge, 1949, cap1)

É preciso que realizemos esse ato de intuição compreensiva e, a um só tempo e no mesmo ato, nos tornemos conscientes do que estamos fazendo por meio da percepção interior; mas é a intuição compreensiva que traz consigo o postulado dessa

[82] Conforme citado por Richards, *op. cit.*, p.45.

filosofia –, um postulado propositadamente arbitrário, pois que advindo de um ato de vontade:

> O postulado da filosofia e ao mesmo tempo o teste da capacidade filosófica não é mais do que o Conhece-te a Ti Mesmo que desceu do céu (e *coelo descendit*, Γνωθι σεατόν). E isso de modo prático e especulativo ao mesmo tempo. Pois, já que a filosofia não é nem uma ciência da razão nem do entendimento apenas, tampouco tão-somente uma ciência da moral, mas a ciência do Ser inteiramente, sua base primeira não pode ser nem meramente especulativa, nem meramente prática, mas ambas uma coisa só. Todo conhecimento repousa sobre a coincidência de um objeto com um sujeito.[83]

Não se trata de "introspecção", de tentar entender o que se faz enquanto se pensa, tampouco de identificar ou rastrear motivos obscuros, pois que a introspecção não deve ser confundida com a intuição compreensiva, já que proporciona apenas ideias, e não o desenvolvimento do eu. Segundo essa doutrina, conhecer é o mesmo que criar, é fazer com que o objeto do conhecimento *venha a ser*. Nesse postulado está implicado que o eu a ser conhecido é o eu criado no ato de conhecê-lo, e o curso da percepção interior se determina em grande parte por um "ato de liberdade" (Coleridge, 1949). Desse ponto de vista, o postulado do "Conhece-te a ti mesmo" não é senão esse processo de "coalescência do Sujeito e do Objeto" expresso em outros termos.

Mas Coleridge chama a atenção para que qualquer distinção que se faça nesse caso sempre visa à conveniência da teoria abstrata, ou corresponde a objetivos práticos: "Enquanto estou tentando explicar essa coalizão íntima, devo considerá-la dissolvida". Ora, não se pode pensar numa fusão de sujeito e objeto sem supor de antemão que ambos estejam separados; mas, na verdade, "Aqui não há nenhum que seja primeiro, nenhum que seja segundo". É tão arbitrário identificar "partes" nesse processo quanto tentar fazer uma distinção, à vista de uma planta em crescimento, entre aquilo que cresce e o crescimento propriamente dito. O sujeito (o eu) integrou-

[83] *Idem*, p.47.

se no que ele percebe, e o que ele percebe é, nesse sentido, ele mesmo. Uma coisa se torna a outra.

Conceitos de Imaginação e Fantasia em Coleridge

No Capítulo IV de sua *Biografia literária*, Coleridge registra a gênese de suas ideias acerca de imaginação e fantasia:

> Essa qualidade [a suscitada pelo condão que tem o gênio de resgatar "verdades" de uma aceitação universal], que é mais ou menos predominante em todos os escritos do Sr. Wordsworth, e que constitui a marca de seu espírito, foi algo que, assim que senti, procurei compreender. Reiteradas meditações levaram-me a suspeitar (e uma análise mais profunda das faculdades humanas e de suas características, funções e efeitos adequados fez minha conjectura amadurecer em plena convicção) que a fantasia e a imaginação eram duas categorias diferentes e consideravelmente distintas, em vez de serem, de acordo com a crença geral, ou dois nomes com um só significado, ou, no máximo, o grau inferior e o grau superior de uma única e mesma faculdade. Não é fácil, concordo, conceber uma tradução mais apropriada da *phantasia* grega que a *imaginatio* latina; mas também é verdade que, em todas as sociedades, existe um instinto de crescimento, um inconsciente bom senso coletivo trabalhando progressivamente para dessinonimizar as palavras, originalmente do mesmo sentido, que a confluência de dialetos havia fornecido às línguas mais homogêneas, como o grego e o alemão, e que a mesma causa, aliada a acidentes de tradução de obras originais de diferentes países, ocasiona em línguas híbridas, como o inglês. O primeiro ponto, e o mais importante, a ser demonstrado é que dois conceitos, perfeitamente distintos, se confundem num único e mesmo vocábulo; feito isso, deve-se em seguida destinar uma palavra a um dos significados, e o seu sinônimo (caso exista) ao outro. Mas se (como frequentemente sucede nas artes e nas ciências) não existir sinônimo algum, devemos ou inventar uma palavra ou tomá-la emprestada. No exemplo em foco a apropriação já se iniciara e se legitimara no adjetivo derivado: Milton possuía uma mente altamente *imaginativa*, Cowley uma mente muito *fantasiosa*. Se eu lograsse, portanto, estabelecer a existência real de

> duas categorias de modo geral diferentes, a terminologia seria imediatamente fixada. À faculdade pela qual eu havia caracterizado Milton reservaríamos o termo *imaginação*, enquanto a outra seria contradistinguida como *fantasia*. Uma vez plenamente verificado que essa divisão não é menos fundamentada na natureza que a distinção entre "devaneio" e "mania", ou entre o verso de Otway
>
> *Alaúdes, lagostas, mares lácteos, naves de âmbar,*
>
> E o de Shakespeare
>
> *O quê! Suas filhas o trouxeram a esse estado?*
>
> ou sua apóstrofe precedente aos elementos, a teoria das belas artes em geral, e a da poesia em particular, só poderiam, pensei, beneficiar-se com alguma luz adicional e importante. Como consequência imediata, ofereceria uma tocha de orientação ao crítico filosófico e, finalmente, ao próprio poeta. Nas mentes ativas, a verdade, ao ser domesticada, logo se transforma em energia; e, em lugar de apenas guiar na discriminação e na avaliação do produto, passa a influenciar na sua criação. Admirar com base num princípio é a única maneira de imitar sem perder a originalidade. (VIZIOLI, 1995, p.134-135)

A essa altura, é possível nos ocuparmos da teoria da imaginação de Coleridge, de vez que ele considera que "as regras da Imaginação constituem elas mesmas os próprios poderes de crescimento e produção" (Coleridge, 1949).

É no Capítulo XIII da *Biografia literária* que podemos encontrar os célebres parágrafos em que Coleridge define imaginação e a distingue da fantasia:

> A IMAGINAÇÃO, pois, considero ou primária ou secundária. A imaginação primária tenho que seja o Poder vivo e o Agente primeiro de toda Percepção humana, e na forma de uma repetição na mente finita do ato eterno de criação no infinito EU SOU. A Imaginação secundária a considero um eco da anterior, coexistindo com a vontade consciente, no entanto ainda assim identificada à primária no *tipo* de sua atuação, e diferindo apenas no *grau* e no *modo* de sua operação. Ela

> dissolve, difunde, dissipa, a fim de recriar; ou, quando esse processo se torna impossível, ela mesmo assim em todo caso se esforça para idealizar e unificar. É essencialmente *vital*, assim como todos os objetos (*na condição de* objetos) são essencialmente fixos e mortos. (...) A FANTASIA, ao contrário, não tem outras fichas com que jogar a não ser com coisas fixas e definidas. A Fantasia de fato não é senão um modo da Memória emancipado da ordem do tempo e do espaço, enquanto se mescla com aquele fenômeno empírico da vontade, que designamos com a palavra ESCOLHA, e é por ele modificada; mas, de maneira igual à memória comum, a Fantasia deve receber da lei da associação todos os seus elementos prontos.

É a Imaginação Primária que nos cria o mundo dos sentidos, pois nenhum dos aspectos dele nos é *dado* à consciência passiva. Ela nos proporciona a estrutura de coisas e acontecimentos em que se organiza nossa vida cotidiana. A Imaginação Secundária, por outra parte, ao atuar sobre o mundo,

> ...nos dá não só a poesia... mas cada aspecto do mundo rotineiro em que este mundo se acha investido de outros valores além dos necessários para nossa simples perpetuação como seres vivos: todos os objetos por que possamos sentir amor, espanto, admiração; cada qualidade além da explicação da física, da química e da fisiologia da percepção dos sentidos, da nutrição, reprodução e locomoção... Assim, que houvesse uma relação entre a poesia e a ordenação do mundo não deveria causar surpresa.[84]

A mente está “em crescimento” na Imaginação. Na Fantasia, por outro lado, ela está apenas reagrupando produtos do que ela mesma criou no passado, “coisas fixas e definidas” que já estão prontas e que lhe sucedem da “lei de associação”. Como lembra Richards, a passagem da fantasia à imaginação equivale a se passar do associacionismo de Hartley ao criticismo de Kant.

Em *Tabletalk*, Coleridge compara a relação entre fantasia e imaginação à que há entre devaneio e mania: “Podemos conceber a diferença em tipo entre a Fantasia e a Imaginação desta forma: qual seja a de que se o controle dos sentidos e da razão

[84] Richards, ., pp.58-59.

fosse retirado, a primeira se tornaria devaneio, e a última, mania" [85] (23 de Junho de 1834).

A remoção desse controle, porém, não faz com que a imaginação se abeire da mania:

> Decerto o grande engenho se acha perto da loucura, diz Dryden, e é igualmente verdadeiro que o gênio de tipo mais elevado implica uma intensidade incomum do poder modificador, que, destacado do poder discriminativo, poderia por magia transformar palha trançada em diadema real; mas seria pelo menos tão verdadeiro que o grande gênio é o mais estranho à loucura – sim, apartado dela por uma montanha intransponível – a saber, a atividade do pensamento e a vivacidade da memória acumulativa, constituintes não menos essenciais do "grande engenho".[86] (*Tabletalk*, 1º de maio de 1833).

A mente, em seu estado normal, se vale tanto da fantasia como da imaginação, que não se opõem uma à outra. Na *Biografia literária*, ele faz objeções quanto a palavras de Wordsworth a respeito disso:

> Estou inclinado a conjecturar que ele [Wordsworth] tomou a co-presença da fantasia e da imaginação apenas pela operação da última. Um homem pode trabalhar com dois instrumentos muito diferentes ao mesmo tempo; cada qual tem seu quinhão no trabalho, mas o trabalho efetuado por cada um é bem diverso (Coleridge, 1949. cap.12).

E em outra passagem: "A imaginação deve ter fantasia; com efeito, os poderes superiores do intelecto só podem agir por meio de uma energia correspondente dos inferiores" [87] (*Tabletalk*, 20 de abril de 1833).

Aplicadas à arte, essas distinções constituem, obviamente, critérios de valor estético. Isso permite a Coleridge afirmar, por exemplo, que "Milton possuía uma

[85] Conforme citado por Richards, *op. cit*., p.74.
[86] *Idem, ibidem*.
[87] *Idem*, p.75.

mente muito *imaginativa*, Cowley, uma mente verdadeiramente fantasiosa". No trecho seguinte, extraído de "Shakespeare's Poetry" ["A Poesia de Shakespeare"], Coleridge nos dá um exemplo de fantasia:

> (...) Empenhei-me em provar que ele [Shakespeare] mostrou-se como *poeta* antes de seu aparecimento [como] autor dramático – e que, não tivessem aparecido o *Rei Lear*, *Otelo*, *Henrique IV* e *Noite de reis*, deveríamos ter admitido que Shakespeare possuía os principais se não todos os requisitos de um poeta – a saber, sentimento profundo e aguda percepção do belo, ambos exibidos ao olho em combinações de forma, e ao ouvido em melodia suave e apropriada (à exceção de Spender, ele é [o mais melodioso dos poetas ingleses?]); teríamos admitido que esses sentimentos estavam sob o comando *de sua própria vontade* – que até mesmo em suas produções iniciais ele projetava sua mente a partir de seu próprio ser particular, e sentia e fazia os outros sentirem, sobre temas [de] forma alguma relacionados com ele mesmo, exceto pela força da contemplação e daquela faculdade sublime, por meio de que uma mente alterosa se torna aquilo de que ela é mediadora. A isso devemos acrescentar o afeiçoado amor da natureza e dos objetos naturais, sem o qual nenhum homem poderia ter observado tão constantemente, ou pintado de maneira tão verdadeira e apaixonada as belezas mais minuciosas do mundo exterior. A seguir, demonstramos que ele possuía fantasia, considerada como a faculdade de unir [imagens dessemelhantes em geral por meio de algum aspecto ou mais de parecença distinguida].

> *Full gently now she takes him by the hand,*
> *A lily prison'd in a gaol of snow,*
> *Or ivory in an alabaster band;*
> *So white a friend engirts so white a foe.*

> (*Vênus e Adônis*, 361-364)

> [Toda gentil, segura a mão do jovem,
> Lírio a que cárcere de neve aferra,
> Marfim que cinta de alabastro envolve;

Tão alva amiga alva inimiga encerra.]

Com referência a esses versos, Richards lembra que particularmente a análise do segundo constitui um exemplo mais claro de fantasia:

> A mão de Adônis e um lírio são belos; ambos são brancos; ambos, talvez, puros (mas essa comparação é mais complexa, já que o lírio é um *emblema* da pureza, a qual, por sua vez, é concedida à mão por meio de uma segunda metáfora). Mas aí cessam as relações. Esses acréscimos à mão *via* lírio de modo algum alteram a mão (nem, incidentalmente, o lírio). De modo nenhum atuam sobre nossa percepção de Adônis, nem de sua mão.[88]

Desse ponto de vista, a fantasia não é capaz de suscitar no leitor reações por demais complexas, tampouco mobiliza em larga escala suas faculdades interpretativas. Assim, na poesia, os produtos da fantasia não passam de meros ornamentos, ou, como afirma Coleridge no Capítulo I da *Biografia literária,* de composições que assumem a forma de "pensamentos *traduzidos* em linguagem poética". Caso diverso, no entanto, dá-se no último verso da estrofe, em que, segundo Coleridge, é possível observar a atividade da Imaginação já se impondo à fantasia:

> Vênus é amiga de Adônis em dois sentidos. Ela é quem o ama e, houvesse ele se entregado a ela, ela o teria preservado. Com o segundo sentido, dá-se uma dilatação e uma repercussão para o sentido, uma viva ligação entre os dois sentidos e entre eles e outras partes do poema, concordâncias e reverberações entre os sentimentos despertados assim, que faltavam nos outros versos.[89]

Como exemplo de Imaginação, Coleridge cita outra passagem de Vênus e Adônis:

> *Look! How a bright star shooteth from the sky,*

[88] Richards, *op. cit.*, p.78.

So glides he in the night from Venus' eye.

[Vê!, como lança-se do céu claro astro,
Na noite furta-se ao olhar de Vênus]

Eis o comentário de Coleridge:

> Quantas imagens e sentimentos aqui se acham reunidos sem esforço e sem discordância; a beleza de Adônis; a rapidez de seu vôo; o anseio e no entanto o desamparo daquela que o contempla enamorada; e a qualidade obscura e ideal que se projeta no todo.

Segundo ele, esses versos são elucidativos da faculdade que tem a imaginação de fundir sentidos separados, e não os justapor, como faz a fantasia. Desse ângulo, uma das características da imaginação é fazer com que o leitor seja de alguma forma partícipe de um processo de "criação". Como diz Coleridge: "Sentimos que alguém é poeta na medida em que esse alguém nos transformou por algum tempo em seres criativos em atividade".

Essas categorias valorativas acabaram tendo uma longa história de controvérsias, e, como disse Abrams, é provável que nunca se chegue a um consenso sobre o real valor dessas distinções; para nós, porém, independentemente de concordarmos ou não com elas, sua menção aqui serve para dar fé da enorme importância que o conceito de imaginação tinha para Coleridge até mesmo num nível pessoal, podendo ser considerado, como disse Richards, um tipo de resposta a um século que ele julgava sem criatividade.

---

[89] *Idem*, p.82.

SEGUNDA PARTE

ÓPIO, SONHOS E DEVANEIOS

O culto romântico do sonho e o ópio

Os neoclássicos haviam voltado os olhos ao ser humano em sua dimensão essencialmente social, a ser analisado à luz da razão. Em nada lhes importava a dimensão noturna e o espaço privado dos sonhos, cujas portas vão ser abertas pelo *eu*, em seu primado no mundo, estabelecido pelos impetuosos românticos. A partir disso, os sonhos deixariam de ser curiosidades intrigantes, ou perturbadoras, relegadas à periferia da literatura. Manifestações diretas do mundo interior, os sonhos eram portadores de revelações pelas quais não se pode pedir, que não se pode obter pelo esforço, mas que são mais como uma dádiva. Os sonhos eram como o vento da inspiração, tornando o poeta uma harpa eólica – e efêmeros, incompreensíveis como ela.

Se não podiam ser obtidos pelo esforço, ao menos poderiam ser "provocados". Os românticos buscaram cultivar voluntariamente os sonhos, ainda que fosse em forma de pesadelos. Ou sobretudo pela possibilidade de serem pesadelos, os quais possuíam o que Shelley denominou de "o encanto tempestuoso do terror". Por isso, os bardos românticos, voltando as costas à sociedade bem educada, lançaram a moda dos alucinógenos, e com ar de tanta solenidade que seus efeitos se fariam sentir muito tempo depois, nos anos de 1960, por outros bardos − os do culto às drogas:

> O pintor Fuseli, que pensava que "uma das regiões mais inexploradas da arte eram os sonhos", comia grandes quantidades de carne crua antes de ir para a cama. Anne Radcliffe, que domesticou o romance gótico nos anos 1790, também recorria a comidas indigestas e passava as horas em que estava acordada explicando os pesadelos provocados por sua dieta. Southey preferia gás hilariante [...] *Melmoth, o andarilho*, de Charles Robert Maturin e *O Monge*, de Matthew Lewis, contêm longas

> descrições de sonhos horríveis que pouco têm a ver com seus enredos centrais [...] algumas vezes [as fantasias góticas] eram estimuladas pelo ópio. Byron tomava *Black drop*, um composto popular, como tranquilizante; Shelley tomava láudano para suas dores de cabeça de origem nervosa [...] Neófitos góticos de menor importância, do tipo satirizado em *Northanger Abbey*, haviam tentado copiar o sucesso de Horace Walpole por anos, estimulando seus próprios pesadelos: comiam carne estragada após longos períodos de vegetarianismo, liam o maior número de livros recheados de vermes que pudessem encontrar e tentavam fazer com que sua imaginação lampejante se soltasse. Mas logo descobriram que os pesadelos *in vacuo*, criados em série, não eram realmente assustadores – muito romance, pouca agonia, salvo, talvez, uma indigestão. (ALVAREZ, 1996, p.170)

De fato, esse aspecto sensacionalista do romantismo tinha mais que ver com moda do que com criatividade, e, entre tantos estimulantes, o ópio viria a ocupar uma posição tão proeminente, que, na literatura, bem como na mente popular, passaria a ser sinônimo de "sonhos", "devaneios" e "visões, e sob sua aura de luz fantástica teria início uma tradição de obras literárias sobre drogas que chegaria até nossos dias, e que teria como representantes mais conspícuos, dentre outros, as *Memórias de um consumidor de ópio*, de Thomas de Quincey (2002), o extraordinário poema *Lothus-eaters* [Lotófagos] de Tennyson, *Os paraísos artificiais*, de Baudelaire, o *Haxixe*, de Walter Benjamin e o *Diário de uma desintoxicação*, de Jean Cocteau.

Por mais de 3.500 anos, porém, a droga fora usada como um remédio, ou melhor, não somente um anódino, mas até mesmo uma "cura" para talvez três quartos das moléstias que acometiam os homens, e provavelmente era tão antiga quanto a medicina:

> Num tratado de medicina egípcia do séc. XVI a. C, os médicos tebanos foram aconselhados a receitar o ópio para crianças que chorassem, da mesma forma que, 3.500 anos depois, os bebês vitorianos recebiam doses do opiáceo Godfrey's Cordial, ministradas pelas suas enfermeiras, para mantê-las quietas. (HAYTER, 1968, p. 296)

Na época dos poetas românticos, o ópio era como a aspirina, e podia ser obtido facilmente de farmacêuticos, donos de boticários e médicos como analgésico e antiespasmódico, a preços baixos e sem prescrição (quando Marx se referiu à religião como sendo o "ópio do povo", ele estava se referindo a esse acesso fácil à droga, e o povo sabia o que ele estava dizendo). Entretanto, seriam os próprios escritores românticos os responsáveis por conferir ao ópio um glamour à base de falsos encantos, dentre eles, o de suscitar sonhos e devaneios, e por ensejar uma série de equívocos, no âmbito da medicina, acerca dos efeitos da droga.

O uso de ópio por um tempo considerável invariavelmente causa dependência física, mas, na época de Coleridge, não havia nenhum conceito de "vício", no sentido dessa dependência, e pouco se suspeitava acerca dos perigos da droga. Acreditava-se que algumas pessoas fossem passíveis de formar o hábito com o uso da droga, um conhecimento que fazia parte da classe médica, mas que nunca fora devidamente examinado. Por isso, nos séculos XVIII e XIX, um sem-número de pessoas conheceu a experiência do vício acidental, bem como da cura eventual, sem saber o que estava ocorrendo. O mal-estar causado pela abstinência era atribuído a outras causas, como histeria, disenteria ou epilepsia, casos em que o ópio era novamente prescrito, dando continuidade ao círculo vicioso, e a cura ocasional advinha de uma não prescrição de ópio, por algum motivo, quando o paciente poderia ver-se livre do vício após uma crise aguda.

O ópio que Thomas de Quincey e Coleridge consumiram era em forma de láudano, ou seja, a tintura do ópio diluída em vinho ou *brandy*. Ele também se achava disponível em pó, e estava presente em muitos remédios populares como Kendal Black Drop, Dover's Powder e Godfrey's Cordial (HOLMES, 1999, p.11). Em centros de pesquisa laboratorial avançada da época, como na Universidade de Edinburgh e em Gottingen, não havia consenso sobre se o ópio era um estimulante, um alucinógeno ou um sedativo. Na verdade, o ópio apresenta todas essas propriedades, uma vez que contém um dos coquetéis mais ricos da natureza em termos de drogas, das quais os químicos do século XIX posteriormente derivariam a morfina, a heroína, o nepente e a codeína. É possível que os médicos de então não

ousassem admitir para si mesmos os perigos da droga, sem a qual, como se dizia no século XVII, “a medicina seria um homem de um braço”

Visões antigas tendiam a considerar as influências do ópio como “benignas” ou “malignas”. De acordo com as primeiras, o ópio seria capaz de exercer influência sobre a imaginação criativa e a vida do gênio, inspirando, por meio de sonhos ou devaneios aparentados a transes, poesia e prosa poética que de outra forma não poderiam ser compostas. Por outra parte, o ópio também seria responsável pela deterioração da saúde física e pelo abreviamento da vida do dependente; pela deterioração gradual do intelecto, da personalidade e a subsequente depravação moral. O comportamento corporal entraria no cômputo dessas mudanças no dependente – a lividez das faces, os giros rápidos do globo ocular, o emagrecimento. Após um prazer indefinível nos primeiros estágios, acompanhado de sonhos distintos dos normais em virtude de um suposto aguçamento dos sentidos, a droga daria lugar a um sentimento de horror e a manifestações semelhantes às do *delirium tremens* no alcoolismo, esse mesmo aguçamento dos sentidos só fazendo acentuar a impressão de malignidade, a depressão e a culpa do dependente. Uma concepção bastante gótica, essa, mas ela perpassa um sem-número de escritos sobre o assunto até há um tempo relativamente curto.

Antes dos dias de De Quincey e Coleridge, porém, o relato de sonhos produzidos pelo ópio não figura com proeminência na literatura. Em 1793, Samuel Crumpe escreveu um livro sobre ópio e sobre o uso que se fazia dele no Oriente, particularmente na Pérsia. Crumpe, por sua vez, colhera informações do livro *Travels through Persia* de Chardin, uma obra que Coleridge provavelmente leu e que seu amigo Robert Southey usou como uma das fontes para seu *Thalaba*, embora haja indícios de que Chardin tenha confundido o ópio com o haxixe (SCHNEIDER, 1970, p.52).

David Hartley fez referências ambíguas ao ópio em seu relato da teoria dos sonhos, explicando que neles “o estado do corpo sugere”, de entre impressões recentes, “ideias” tais como são apropriadas ao estado de prazer ou dor do estômago, da cabeça ou de alguma outra parte. Ele observou que “uma pessoa que consumiu ópio vê cenas alegres, ou medonhas, na medida em que o ópio incita vibrações

prazerosas ou dolorosas no estômago" (SCHNEIDER, 1970, p. 53). Ou seja, na medida em que produz euforia nos dependentes, e náusea nas pessoas que não são. Por essa observação, pode ser que ele pensasse numa associação entre o ópio e os sonhos, embora seja clara a afirmação de que os sonhos são um reflexo da condição de prazer ou dor do corpo.

Erasmus Darwin, um autor que se mostraria importantíssimo para certas concepções de Coleridge, em seu *The loves of the plants* descreveu os efeitos do ópio, embora nada dissesse acerca dos sonhos. Já o amigo de Coleridge, Robert Southey, em seu *Common-place book*, deixou anotações sobre projetos de escrever acerca do que chamou de "visões do láudano", registrando algumas delas, e dando mostras de acreditar que essas "visões" eram produzidas pela droga, crença talvez alimentada por sua leitura de Chardin (SCHNEIDER, 1970, p. 53). A um de seus temas ele chamou de "o frio em minha cabeça", com referência aos membros do corpo tornados sensíveis durante um resfriado em dependentes da droga – os olhos, o nariz e a cabeça. A "febre do feno" haveria de atacá-lo em anos posteriores, e há registros das visões que o assombraram durante seu consumo de ópio. Southey também possuía um temperamento instável.

O próprio Samuel Crumpe já havia descrito seu uso para várias enfermidades, inclusive algumas que figuram proeminentemente nas cartas de Coleridge – gota, reumatismo e disenteria – mas, ao que tudo indica, ele ignorava que o uso regular da droga invariavelmente produzia dependência.

Diferentemente de Crumpe, Darwin estava alerta aos aspectos psicológicos do remédio, e já observara sintomas a que chamou de "paixões animadoras da mente, como a alegria, o amor" (SCHNEIDER, 1970, p. 56). Numa passagem de sua *Zoonomia*, sob a rubrica de "Doenças da Sensação", Darwin descreveu diversos tipos de delírio. Depois de se ocupar do tipo provocado pela febre, ele analisou um segundo, que ocorre "quando a somatória da sensação aprazível geral se torna demasiado grande" e as ideias que vêm à baila "são tomadas por irritações dos objetos exteriores" (SCHNEIDER, 1970, p. 57). Curiosamente, ele atribui essas manifestações aos "prazeres da vaidade descontrolada", ou às "esperanças entusiásticas do céu", considerando essas coisas como fontes possíveis de falsa

euforia ou delírio. Darwin também observa que o ópio, “quando tomado por luxúria, não como um remédio, é tão pernicioso quanto o álcool; assim como o Barão de Tott relata em sua narrativa dos comedores de ópio na Turquia” (SCHNEIDER, 1970, p. 57). A exemplo de outros médicos, porém, Darwin considerava a droga apropriada a quase tudo, tendendo a voltar sua preocupação ao álcool. A impressão que se pode ter de Darwin e Crumpe, exemplos típicos da mentalidade médica do século XVIII, é de que o alcoolismo, sim, era um problema familiar a todos, e, embora houvesse indícios de excentricidades no uso do ópio em países como a Turquia e o Egito, parecia não haver nenhuma consciência geral dos perigos do ópio aos ingleses.

Quanto a isso, Coleridge e De Quincey tiveram muito a ensinar à profissão médica durante um bom tempo. Na verdade, tidos como pioneiros na reflexão acerca da dependência química, gerações de médicos consideraram-nos exemplos de como a droga pode levar à destruição.

A tendência inata tanto de Coleridge como de De Quincey aos sonhos neuróticos parecem ter ido ao encontro de uma voga literária. Nutria-se amplamente o interesse pela análise racional ou psicológica dos sonhos – o espanto que podiam causar em face da impressão de sentidos desconhecidos, seus sentimentos recorrentes de melancolia, medo, perseguição ou de beatitude ocasional, tudo isso rapidamente se disseminava na literatura romântica, particularmente na Inglaterra e na Alemanha. Assim, é lícito afirmar que os escritos em torno de sonhos por parte de Coleridge e De Quincey derivaram mais da conjunção de temperamentos individuais com uma tradição literária do que do consumo propriamente dito de opiáceos.

A literatura germânica de então, da qual De Quincey e Coleridge haviam lido mais do que seus contemporâneos ingleses, estava repleta de registros de sonhos e de discussões sobre eles. Os sonhos eram uma preocupação frequente em Novalis e Tieck, por exemplo. Sabe-se que Jean Paul Richter exerceu influência sobre os escritos visionários de De Quincey. “Permitam-me incorporar num sonho”, escreveu Jean Paul, “alguns pensamentos que tenho a oferecer acerca da educação das princesas”. Essas são as primeiras palavras de um capítulo de *Levana*, de Jean Paul, de cujo título De Quincey posteriormente se apropriaria (SCHNEIDER, 1970, p.78-

79). Com efeito, os escritores deliberadamente tentaram reproduzir a fantasmagoria mutável dos sonhos, bem como lhes sondar os significados.

Na versão literária dos infortúnios de De Quincey, os sonhos ou alucinações predominam sobre tudo o mais. Mas, até aí, não há novidade: mesmo antes de usar o ópio, ele sempre sonhou muito. Sua vida é particularmente útil quanto ao problema do ópio por fornecer um registro bem documentado do período anterior e posterior a seu uso de um modo pelo qual não é possível ter de Coleridge. Sabe-se hoje que o consumo de ópio não levou De Quincey a trilhar nenhuma outra estrada que ele já não estivesse trilhando.

O documento mais revelador que se tem de De Quincey é um diário datado de 1803, quando ele nem ao menos tinha dezoito anos. Nesse diário, De Quincey fala de suas alucinações auditivas e visuais ainda na infância; de sua fuga da escola e de seu conflito com sua mãe; de seu enorme receio de não causar boa impressão aos outros; de seu fascínio pelos romances de Radcliff (SCHNEIDER, 1970, p.73). Sem ser ainda um consumidor de ópio, seus projetos literários pareciam antevisões do que ele haveria de fazer: “Meu drama árabe será um exemplo de *patos* e *poesia* unidos; patos não muito alto, mas fundo” – como a “fronte de Deus” (SCHNEIDER, 1970, p.73). O símile figura na “Balada do velho marinheiro”, este também repleto de patos, e em particular o do pária, o qual parecia assombrar De Quincey. Esses mesmos diários estão repletos de registros de sonhos e devaneios, que atestam já estar o jovem escritor vivendo num mundo semineurótico, semiliterário, sem nenhum uso da droga. Seus pensamentos eram assombrados pelo sentimento de morte e perseguição, flagrante era a sua atração por cenas patéticas de isolamento numa ilha ou no mar: fascinavam-no a “Ode to horror” de Southey, e a ““Balada” do velho marinheiro” (SCHNEIDER, 1970, p. 75).

Um interlúdio de dezoito anos separando esse diário e as famosas *confissões de um inglês consumidor de ópio* resultou num aumento da envergadura das leituras de De Quincey, amadureceu-lhe o gosto de certa forma, embora, como supõem alguns intérpretes, não o tenha feito amadurecer como ser humano. O ópio e seus supostos sonhos não parecem a diferença entre as duas obras, uma vez que a qualidade “onírica” já está presente ora de modo rudimentar ora declarado naqueles

apontamentos. Tornar-se-iam-se mais variados e vivos, no entanto, os tons de sua paleta, e o escritor ganharia confiança ao descobrir que a experiência com o ópio lhe dava a deixa para fazer o que aparentemente sempre foi seu intuito – fazer de sua própria vida, com sua solidão, patos neurótico e rasgos de soberba o principal tema sobre que escrever. Registrar os sonhos é uma forma de fazer isso, visto que neles os outros, as imagens do mundo exterior e os sentimentos somos nós mesmos. De modo que suas visões oníricas de sólidas construções, o malásio, seus "lagos translúcidos, brilhantes como espelhos" (DE QUINCEY, 2002, p. 74) se convertendo em oceanos, com rostos espocando neles, não passam de anagramas de si mesmo. Não se pode dizer em que medida suas descrições dessas coisas foram inspiradas realmente em sonhos ou no romance gótico e na literatura alemã. Esses interesses De Quincey partilhava em especial com o amigo Coleridge, e eles dão a impressão de matizar os sonhos exuberantes descritos em suas *Confissões*, classificados subjetivamente de "arquitetônicos", "lacustres", "oceânicos", "orientais", "relativos a rostos", dentre outros. Que essas conversas entre os dois eram bem comuns atesta-o o seguinte passo, em que De Quincey alude aos sonhos do primeiro tipo:

> Muitos anos atrás, quando folheava as *Antiguidades 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 de febre. Algumas delas (descrevo de memória a narrativa de Mr. Coleridge) representavam grandes salas góticas, e no chão havia engenhos e maquinismos, rodas, cabos, polias, catapultas, etc., expressão do enorme poder posto em combate e da resistência vencida. Subindo pelas paredes dessa sala havia uma escadaria e sobre ela, subindo os degraus, está o próprio Piranesi; seguindo a escada um pouco mais acima o leitor perceberá que ela termina abruptamente, sem nenhuma balaustrada, não permitindo nenhum passo à frente para aquele que alcançou sua extremidade, exceto em direção ao abismo. O que quer que tenha acontecido ao próprio Piranesi, supõe-se que pelo menos os seus trabalhos terminaram aqui. Mas levantai os olhos, leitor, e contemplai alguns degraus ainda mais altos, nos quais novamente se percebe Piranesi, desta vez postado na extremidade do abismo. Novamente subi os olhos, e mais uma vez fitai alguns degraus ainda mais no alto. E novamente encontramos o

> pobre Piranesi em seu trabalho incessante, de subir até que as escadas inacabadas e o próprio Piranesi se perdem na abóboda da sala. Com o mesmo poder de infinito crescimento e repetição procedia minha arquitetura em meus sonhos. No início de minha doença, os esplendores de meus sonhos eram extremamente arquitetônicos, e contemplei tantas cidades e pomposos palácios como jamais viu o olho da vigília, a não ser nas nuvens. (DE QUINCEY, 2002, p.72-73)

A seguir, seus sonhos lacustres dão lugar ao domínio "despótico" de rostos humanos:

> Aos meus sonhos arquitetônicos sucediam-se sonhos de lagos e extensões prateadas de água que me perseguiram tanto que temi (apesar de possivelmente parecer cômico a um médico) ser tomado de algum estado hidrópico ou de uma tendência do cérebro que poderia ter-me tornado (para usar uma metáfora) *objetivo* num estado em que o órgão sensitivo pudesse projetar-se como se fosse seu próprio objeto (...).As águas agora mudavam seu aspecto; de lagos translúcidos, brilhantes como espelhos, se transformaram em mares e oceanos. E então aconteceu uma grande mudança, que ao se desenvolver lentamente como um caracol, durante vários meses, proporcionou-me um tormento infinito e não me deixou antes de ter se desenvolvido até o fim. Até então, o rosto humano já havia entrado em meus sonhos, mas não despoticamente, nem com um poder especial para atormentar-me. Mas agora, o que chamo de tirania do rosto humano começou a acontecer. Talvez parte de minha vida em Londres possa explicar isso. Seja como for, sobre as águas encrespadas do oceano começaram a aparecer rostos; o mar parecia repleto de rostos, virados para os céus, rostos implorando, furiosos, desesperados, surgidos das profundezas aos milhares, por gerações, por séculos. Minha agitação era infinita, minha mente vomitava e movia-se como o oceano. (DE QUINCEY, 2002, p.74)

Nunca será possível dizer se, em seus sonhos "orientais", o malásio que veio à sua porta e que posteriormente o assombrou foi muito mais do que um vestígio de um antigo projeto de um "conto patético", do qual um homem negro é o herói:

O malásio foi um terrível inimigo durante meses. Todas as noites tenho sido transportado por ele para cenas asiáticas. Não sei se outras pessoas concordam comigo neste ponto, mas penso que se tivesse de deixar a Inglaterra e viver na China, entre as maneiras chinesas, sua vida e paisagens, teria ficado louco. As causas de meu horror são profundas, e algumas devem ser comuns a outras pessoas. O sul da Ásia, em geral, é a sede de imagens e associações horríveis. Como berço da raça humana, deveria proporcionar um sentimento obscuro e reverente. Mas há outras razões. Ninguém pretenderá que as superstições selvagens, bárbaras e caprichosas da África, ou de tribos selvagens de qualquer outro lugar, lhe afetem como é afetado pelas antigas, monumentais, cruéis e elaboradas religiões do Industão. A mera antiguidade das coisas asiáticas, de suas instituições, histórias, mitologias, etc., é tão impressionante para mim que a idade avançada da raça e dos nomes supera o sentido de juventude individual. Um jovem chinês parece-me um homem antediluviano renovado. Mesmo um inglês, apesar de não ter grande conhecimento sobre o assunto, não pode deixar de estremecer diante da mística sublime das castas que se desenvolveram separadas, recusando a miscigenação, desde tempos imemoriais; nem nenhum homem pode deixar de se sentir atemorizado pelos nomes do Ganges ou do Eufrates. Contribui muito para esses sentimentos que o sul da Ásia seja, e tenha sido por milhares de anos, a parte da Terra mais repleta de vidas humanas; a grande *officina gentium*. O homem é uma erva nessas regiões. Também os vastos impérios, sob os quais enormes populações da Ásia têm estado subjugadas, dão uma sublimidade adicional aos sentimentos associados aos nomes e às imagens orientais. Na China, mais do que ela tem em comum com o resto do sul da Ásia, sinto-me aterrorizado pelo estilo de vida, pelas maneiras, pelas barreiras de repulsão que se colocam entre mim e eles, por sentimentos mais profundos do que sou capaz de analisar. Preferiria viver com lunáticos ou animais selvagens. Tudo isso, e muito mais do que posso falar, ou tenho tempo de contar, o leitor deve ter em mente para compreender o horror inimaginável que esses sonhos orientais e torturas mitológicas tiveram sobre mim. (DE QUINCEY, 2002, p.75)

O último sonho em suas *Confissões* é um verdadeiro *gran finale*:

> Tenho um outro e último sonho, muito diferente. É de 1820 e começa com uma música que agora ouço frequentemente quando sonho, uma música de prelúdio e preparação como a abertura do *Hino da Coroação*, que como este me dá a impressão de uma grande marcha, de um desfile sem fim de cavalarias e do pisoteamento de inúmeros exércitos. Havia chegado a manhã de um grande dia, um dia de crise e de suprema esperança para a natureza humana, até então mergulhada num misterioso eclipse. Em algum lugar, mas não sabia qual; por alguém, mas não sabia quem, se estava travando uma batalha, uma luta, uma agonia, desenvolvendo-se como um grande drama ou peça musical. E meu interesse por tudo aquilo tornava-se mais insuportável à medida que aumentava a confusão sobre o lugar, sua causa, sua natureza e sua possível conclusão. Eu (como é habitual nos sonhos, onde necessariamente somos o centro de todos os movimentos) tinha forças, e contudo não as tinha, para decifrar o mistério. Tinha forças, se quisesse usá-las; mas não tinha porque o peso que se abatia sobre mim era o de vinte Atlânticos ou de alguma culpa não expiada. Desci a uma *profundidade jamais alcançada por uma sonda*, totalmente inativo. Então, como um coro, a paixão chegou mais fundo. Algum interesse maior estava em jogo, uma causa maior pela qual ninguém jamais levantou a espada ou anunciou em trombetas. E logo tudo se alarmou; carreiras de um lado a outro, movimentos de inumeráveis fugitivos, impossível saber se eram da boa causa ou da má; luzes e trevas, tempestades e rostos humanos, com a impressão de que estava tudo perdido, formas femininas e tudo que tinha para mim o maior valor do mundo. Depois de um momento, apertos de mão, abraços e despedidas comovedoras... E então, adeuses eternos! Adeuses eternos! Palavras pronunciadas num suspiro, como suspiravam as profundezas do inferno quando a mão incestuosa pronunciou o nome da Morte. Adeuses eternos! Uma e outra vez... adeuses eternos! (DE QUINCEY, 2002, p.78)

A pesquisa mais recente, todavia, acabou por desmentir muitos dos “mitos” propalados por De Quincey. A destruição da vida, agora sabemos, não é uma consequência inevitável do vício de opiáceos. Estudos médicos mostraram que muitos dependentes do ópio têm vidas normais em seu período vital, e o abreviamento da vida também é uma falácia (os próprios Coleridge e De Quincey foram longevos). Dependentes de ópio podem dar continuidade a seu trabalho no

mundo como os não dependentes, contanto que uma dose regular da droga esteja disponível às suas necessidades. A *overdose*, sim, em decorrência de flagrante descuido, é que pode abreviar a vida. Além disso, muitos dependentes não apresentam sinais visíveis de que são usuários. Casos como esses foram comuns por muito tempo, e há registros de que o poeta Crabbe, por exemplo, tenha feito uso prolongado de ópio e tenha-se beneficiado enormemente com isso. De Quincey mencionou como consumidores de ópio Wilberforce, Lord Erskine, o Primeiro Ministro Addington, Isaac Milner, Reitor de Carlisle, e *Sir* James Mackintosh, todos exemplos de homens cuja saúde e carreira parecem não ter-se comprometido com o uso prolongado da droga.

O que se sabe hoje, sem que se soubesse na época de Coleridge, é que todas as pessoas estão sujeitas ao vício. Todos os que fazem uso de ópio regularmente acabam se viciando e padecem quando a droga lhes é retirada. A extensão de tempo requerida para o vício varia de acordo com a quantidade e a frequência da dose, e hoje parece haver um consenso sobre o fato de pessoas de constituição psicologicamente instável se acharem muito mais propensas a se tornarem dependentes de opiáceos do que pessoas ditas mais “constantes”. O que faz com que dependentes se tornem cada vez mais irresponsáveis, perdendo horas, dias ou semanas na cama, deixando de lado por longos períodos a diligência que se espera de pessoas normais – acredita-se hoje que isso tenha suas raízes não na droga em si, mas na personalidade original do usuário, que é onde, na verdade, a dependência tem sua origem.

Também hoje se sabe que o ópio tem um efeito aprazível sobre algumas pessoas, mas não sobre todas. E que o dependente está sujeito à euforia quando a dependência começa, e não nas doses iniciais. Essa euforia seria a causa de supostos poderes “criativos” no ópio. Na verdade, o relaxamento da tensão e do conflito por vezes ajuda a liberar por algum tempo o pensamento ou a imaginação naturais da pessoa, inibindo-lhe, na maioria das vezes, a ação, sem lhe conferir poderes excepcionais que ela não tivesse antes. O próprio Coleridge chegou a reconhecer esse efeito em si mesmo, numa passagem a ser comentada, ao afirmar que o ópio, por seu efeito narcótico, tornava seu corpo um instrumento mais apropriado para sua alma.

Por outro lado, em alguns temperamentos mais instáveis, a euforia pode ser intensa, e seu efeito mais notório é o aumento da satisfação que a pessoa tem com sua condição interior de bem-estar, uma atenção maior a seus próprios processos psíquicos e, por conseguinte, uma diminuição da percepção de estímulos exteriores. Dessa forma, o ópio por vezes estimula aquele estado de espírito em que se dá o "sonho acordado". Na verdade, é possível dizer que, em vez de se aguçarem, os sentidos se empanam com o ópio. Estudos revelaram que seu consumo leva a efeito um decréscimo da capacidade auditiva. Já a visão, sem perda da acuidade, é afetada na percepção de certas cores, notadamente o vermelho e o verde. O ópio contrai as pupilas temporariamente, uma circunstância que dá a razão da redução do campo visual. Também o olfato é diminuído pelos opiáceos, bem como o tato.

A questão da percepção sensorial leva ao grupo final de fenômenos que a tradição associou ao ópio: as imagens "caleidoscópicas" (de pontinhos e borrões a modo de fiapo), as visões, os sonhos e devaneios. Desses se pode dizer de imediato que não há evidências de que o ópio por si mesmo produza qualquer um deles. Essa falsa crença passou a ser considerada, na literatura médica, como tendo sido derivada dos escritos de De Quincey, que segundo alguns teria feito essencialmente "ficção" ao dar o relato desses sonhos. De qualquer forma, o fato serve para atestar a força da tradição de De Quincey na mente popular. Desse ângulo, De Quincey teria sido responsável não só por "embelezar" a experiência do ópio com fins literários, mas também de lhe conferir floreios românticos e orientais que a bem da verdade não existem. Ele mesmo elaborou a fantasia da papoula absorvendo do solo oriental imagens de rostos orientais a fim de que se espalhassem na mente dos dependentes no Ocidente. Não existe nenhuma tradição semelhante no Oriente, e, embora haja relatos de chineses que conhecem usuários de ópio, para eles não é nada comum a associação da droga com sonhos ou visões. A verdade é que as pessoas são muito sugestionáveis, mas não se pode esquecer que, no caso de pacientes, as tensões emocionais ou as próprias dores decorrentes de uma doença tendem a fazer com que eles sonhem ou tenham delírios, e o conforto ou sono conferido pelos opiáceos durante uma enfermidade pode ser assombrado por imagens de tipo diferente.

A fonte fundamental de confusão acerca do ópio foi o reconhecimento tardio dos sintomas de “abstinência”, que contribuiu com muitas noções falsas acerca dos efeitos da droga, inclusive as ideias um tanto disparatadas acerca dos sonhos.

O relato provavelmente mais completo, e decerto o mais citado, dos sintomas de abstinência foi dado por Levinstein, e só publicado em 1877 (SCHNEIDER, 1970, p.59). Levinstein haveria de cometer um erro, que só faria com que concepções equivocadas se difundissem por anos na literatura sobre o ópio. O que ele não conseguira entender foi que os sintomas de abstinência ocorrem amiúde em meio ao próprio vício, não necessariamente quando se tenta deixá-lo. Dessa forma, ele classificou como efeitos do ópio certos sintomas que na verdade são os efeitos de sua privação.

À parte o alívio do sofrimento, o efeito fisiológico fundamental dos opiáceos sobre o corpo humano é a inibição funcional de uma parte da atividade celular e glandular. À proporção que a tolerância aumenta, as células e glândulas se adaptam ao ópio, e seu funcionamento volta a um nível aproximado de atividade normal. Com a suspensão súbita da droga, os tecidos e órgãos não mais sob sua influência se tornam hiperativos, até que a readaptação ocorra. Como bem sabia De Quincey, os sintomas de abstinência começam a se manifestar cerca de oito horas depois da ingestão da droga, o que obriga os dependentes a usá-la a intervalos regulares três vezes por dia, a fim de que evitem períodos de mal-estar. Qualquer redução da quantidade das doses causa sofrimento. A suspensão total do ópio lança os dependentes a uma crise aguda em dois ou três dias, a qual arrefece aos poucos, desaparecendo mais ou menos em quinze dias. A intensidade dos sintomas de abstinência pode depender da instabilidade de temperamento dos pacientes. Entre os efeitos mais leves da abstinência estão os bocejos constantes, espirros, sudorese, tremores, inquietação intolerável, irritabilidade, insônia. Outros efeitos mais graves podem-se seguir: acessos semelhantes aos da asma, náusea, vômitos, diarreia aguda, dores abdominais, câimbras violentas nos membros, até mesmo um colapso da ação cardíaca. Os efeitos emocionais respondem por pesadelos, manifestações histéricas, alucinações ou delírios. A constipação, por exemplo, é tida como efeito da própria

droga, e Coleridge fez inúmeras referências a esse sintoma em seus cadernos de apontamentos.

A flor de Coleridge

Na biografia de Coleridge, há muito que justifique certas ideias “negativas” acerca de seus supostos “fracassos” em decorrência do ópio, quer no que concerne à plena realização de seu gênio, quer à incapacidade de conseguir seu próprio sustento por meio do trabalho regular. Sabe-se que sua trajetória de escritor se viu marcada por um sem-número de projetos abortados e fragmentos, e durante grande parte da vida ele dependeu de doações e empréstimos de amigos. Com efeito, a experiência com o ópio foi um divisor de águas na vida do homem, quando não deixou marcas indeléveis em obras do poeta, nas quais, ao escrever direta ou indiretamente sobre seu inferno pessoal, teve o condão, dentre outras coisas, de exorcizá-lo. Na verdade, é surpreendente que tenha sido capaz de escrever grandes poemas e a melhor parte de sua obra em prosa mais conhecida enquanto totalmente à mercê de sua doença. De qualquer forma, Coleridge não poderia ter tido uma consciência maior do que a que tinham seus médicos, e não poderia ter imaginado o que o aguardava ao começar a usar o ópio regularmente

Independentemente de conhecer ou não Crumpe, Coleridge conhecia muito bem a obra de Erasmus Darwin, cujo *Zoonomia* sintetiza algumas ideias acerca do ópio na Inglaterra dos anos de 1790. Se essa obra haveria de exercer influência em Coleridge sobre outros assuntos, pode muito bem ter exercido no que concerne ao ópio.

Não há consenso entre os estudiosos sobre quando Coleridge fez uso de ópio pela primeira vez, quando ele se percebeu dependente, ou quando tentou se abster da droga pela primeira vez. De qualquer forma, há indícios de que o hábito já se havia arraigado em torno de 1801, talvez até bem antes. Richard Holmes, autor da que é considerada a melhor biografia contemporânea do poeta, apresenta registros de que Coleridge havia usado a droga em 1791, e de que já em 1803 estava consciente do caráter pernicioso de sua relação com ela.

Muitos anos antes do aparecimento de descrições médicas mais bem informadas sobre o assunto, as cartas de Coleridge já forneciam um relato bastante fidedigno dos sintomas de abstinência do ópio. Desde meados de agosto de 1803, até

mais ou menos meados de outubro, Coleridge esforçou-se para abandonar o ópio, enquanto procurou se tratar do que ele descreveu como “gota átona” (ou gota do estômago), agravada pela “escrófula mesentérica”. Datam dessa época cartas que lhe descrevem os infortúnios repetidas vezes, e quase todos se constituem em sintomas clássicos da abstinência do ópio do modo pelo qual se entendem hoje. Não só suas cartas lhe descrevem as agruras causadas por suas tentativas de abandonar o ópio. Seu poema “The pains of sleep” [Os padecimentos do sono], publicado juntamente com “Christabel” e “Kubla Khan” em 1816, fora composto em 1803. Seu tema são os horrores dos sonhos de Coleridge nessa fase. Depois de sua publicação, o poema invariavelmente foi associado à seção “The pains of opium” [Os padecimentos do ópio] nas famosas *Confissões de um consumidor de ópio* de De Quincey, que por sua vez ter-se-ia inspirado no poema de Coleridge. Tanto o poema como a seção do livro se tornaram referências dos sonhos horríveis que o ópio pode produzir num estágio avançado da dependência:

But yester-night I pray’d aloud
In anguish and in agony,
Awaking from the fiendish crowd
Of shapes and thoughts that tortur’d me!
A lurid light, a trampling throng,
Sense of intolerable wrong,
And whom I scorned, those only strong!
Thirst of revenge, the powerless will
Still baffled, and yet burning still!
Desire with loathing strangely mixt,
On wild or hateful objects fixt.

[Ontem à noite, entanto, rezei alto
Com angústia e agonia – uma tortura! –
Sob as formas e ideias em assalto
De multidão diabólica e perjura:
Lúrida luz, tirânica coorte,

Senso de culpa sem qualquer suporte,
E só o que desprezo, sempre forte!
Quer vingança a vontade ineficaz,
Ainda frustrada, e ainda a arder sem paz!
Às repulsas misturam-se os anseios,
Fixados em objetos rudes, feios!
Trad. de Paulo Vizioli, 1995.]

Do ponto de vista clínico, não há nenhuma invenção poética nos versos. Na verdade, o desejo sexual, a princípio inibido pela droga, volta a despertar redobrado em virtude da abstinência, por vezes durante o sono. Mas outros padecimentos se seguem:

Fantastic passions! *mad'ning Brawl,*
And shame and terror over all!
Deeds to be hid that were not hid,
Which all confus'd I might not know,
Whether I suffer'd or I did:
For all was Horror, Guilt, and Woe,
My own or others still the same,
Life-stifling Fear, soul-stifling Shame!

[Fantásticas paixões! Louco furor!
Tudo no opróbrio, tudo no terror!
Expunha ações que eu ocultar devia,
Sem distinguir sequer, de tão confuso,
Se era eu que as praticava ou as sofria,
Pois tudo era remorso, dor, abuso;
E, meus ou de outros, eis na mesma lida
O pejo que à alma afoga, o horror que afoga a vida.
Trad. Paulo Vizioli,1995.]

A descrição remete a típicos sonhos neuróticos de culpa, medo, vergonha, impotência e perseguição, todos perturbações emocionais previsíveis na abstinência de um homem de personalidade instável. Embora em seus cadernos de apontamentos os terrores noturnos, dos quais ele acordava aos gritos, fossem descritos como as maiores fontes de seu sofrimento, Coleridge tinha outras também – dores na cabeça e nos membros, asma, agitação, sudorese, sensibilidade anormal ao frio, horror a um insulto de paralisia em seu lado esquerdo, vômito, câimbras no abdômen, diarréia – todos sintomas comuns da abstinência dos opiáceos. Como se isso não bastasse, seus dentes sempre lhe foram uma causa de perturbação. Antes de sua abstinência em 1803, Coleridge já sofria de problemas intestinais, originados talvez nos hábitos irregulares que se associam ao ópio. A julgar por relatos em seus cadernos, é possível duvidar de que sua tentativa de abstinência fosse completa e sistemática. De fato, ele reduzira enormemente seu consumo de ópio, mas, pelo final do ano de 1803, capitulou de novo ao vício. Um registro no caderno de Coleridge no começo de dezembro de 1803 tem sido citado como exemplo de visões do ópio enquanto a pessoa se acha numa espécie de "sonho acordado". A "euforia" em seu relato é perfeitamente normal nos casos de retorno à droga:

> When in a state of pleasurable & balmy Quietness I feel my Cheek and Temple on the nicely made up Pillow in Coelibe Toro meo, the firegleam on my dear Books, that fill up one whole side from ceiling to floor of my Tall Study – & winds perhaps are driving the rain or whistling in frost, at my blessed Window, whence I see Borrodale, the Lake, Newlands – wood, water, mountains, omniform Beauty – O then as I first sink on the pillow, as if Sleep had indeed a material *realm*, as if when I sank on my pillow, I was entering that region & realized Faery Land of Sleep – O then what visions have I had, what dreams – the Bark, the Sea, till the shapes & sounds & adventures made up of the Stuff of Sleep & Dreams, & yet my Reason at the Rudder / O what visions, … & I sink down the waters, thro' Seas & Seas – yet warm, yet a Spririt / …. (SCHNEIDER, 1970, p. 68)
>
> [Quando num estado de quietude aprazível e baslsâmica sinto minha face e têmpora no travesseiro arrumadinho no *Coelibe toro meo*, a luz do fogo sobre meus queridos

> livros, que ocupam todo o lado de meu gabinete do teto até o chão – e os ventos talvez estejam impelindo a chuva ou silvando no granizo, em minha janela abençoada, de onde vejo Borrodale, o Lago, Newlands – o bosque, a água, as montanhas, a beleza omniforme – Oh, então, quando primeiro me afundo no travesseiro, como se o sono tivesse de fato um domínio material, como se, quando afundasse em meu travesseiro, eu penetrasse aquela região e compreendesse a terra encantada do sono – Oh, então, que visões tive, que sonhos – o barco, o mar, até as formas e sons e aventuras feitas do estofo do sono e dos sonhos, e ainda minha razão no leme/ Oh, que visões... e submerjo nas águas, por mares e mares – no entanto tépidos, no entanto espírito.]

Considerando que Coleridge era um homem afeiçoado à paisagem do Lake District e também um grande leitor de antigos relatos de viagem, essas visões não devem ser consideradas alucinações, mas imagens mentais sob o estímulo da vontade, ou, como o próprio Coleridge diz, com a "razão no leme".

Alguns meses antes, em outubro de 1803, Coleridge escrevera especificamente sobre os efeitos do ópio. Para um de seus cadernos, o poeta transcrevera notas relativas a sua primeira visita ao Lake Country anos antes, em 1799, descrevendo seu primeiro contato com Sara Hutchinson, a então futura cunhada de Wordsworth por quem Coleridge viria a se apaixonar no período em que a infelicidade no casamento de Coleridge com Sara Fricker aumentava cada vez mais. Após afirmar "como os pensamentos parecem imperecíveis!", ele acrescentou um comentário de ordem psicológica:

> For what is Forgetfulness? Renew the state of affection or bodily Feeling, same or similar – sometimes dimly similar, and instantly the trains of fogotten thought rise up from their living Catacombs! – Old men, & Infancy / and Opium, probably by it's narcotic effect on the whole seminal organization, in a large Dose, or after long use, produces the same effect on the *visual*, & *passive* memory (SCHNEIDER, 1970, p.69).

> [Pois, o que é o esquecimento? Renove o estado de afeição ou o sentimento corpóreo, o mesmo ou semelhante – por vezes vagamente semelhante, e

> imediatamente a série de pensamentos esquecidos aflora de suas catacumbas vivas! – os velhos e a infância e o ópio, provavelmente por seu efeito narcótico sobre toda a organização seminal, numa grande dose, ou depois de longo uso, produz o mesmo efeito sobre a memória visual e passiva.]

Essa passagem tem sido citada como uma afirmação do poeta acerca dos poderes criadores do ópio, consoante ao que faria, de maneira patente, quanto ao poema "Kubla Khan", ao lhe acrescentar um elemento não poético na forma de uma nota introdutória, considerando-o uma "curiosidade psicológica, um sonho em que palavras e imagens haviam irrompido de seus sonhos, o que faria do ópio, por assim dizer, "o poeta", não Coleridge:

> O fragmento que se segue ora é publicado a pedido de um poeta de grande e merecida reputação, e, no que tange às opiniões do próprio autor, mais como uma curiosidade psicológica do que com base em quaisquer supostos méritos poéticos.
> No verão do ano de 1797, o autor, que se achava então enfermo, recolheu-se a uma casa de fazenda entre Porlock e Linton, na fronteira de Somerset com Devonshire, na região de Exmoor. Em consequência de uma ligeira indisposição, foi-lhe prescrito um anódino, cujo efeito o fez adormecer em sua cadeira no momento em que ele estava lendo a seguinte oração, ou palavras do mesmo teor, na *Purchas Pilgrimage*: "Aqui o Cã Cubilai ordenou que se construísse um palácio, e para ele um soberbo jardim. Assim, dez milhas de terra feraz foram encerradas por uma muralha". O autor continuou por cerca de três horas em sono profundo, pelo menos no que concerne às sensações exteriores, período durante o qual ele tem a mais vívida certeza de que não poderia ter composto menos do que duzentos ou trezentos versos; se é que se pode na verdade chamar de composição aquilo em que todas as imagens se ergueram diante dele como *coisas*, com uma produção paralela de expressões correspondentes, sem nenhuma sensação nem consciência de esforço. Ao despertar, pareceu-lhe ter uma distinta recordação do todo, e, tomando da pena, da tinta e do papel, escreveu rápida e avidamente os versos que aqui se acham preservados. Nesse momento, infelizmente foi chamado para fora por uma pessoa de Porlock para tratar de um negócio, a qual o deteve por mais de uma hora; ao voltar para o seu quarto, descobriu, para sua não pequena surpresa e mortificação, que, apesar de ainda reter

> certa recordação vaga e obscura do conteúdo geral da visão, no entanto, à exceção de uns oito ou dez versos e imagens dispersas, tudo o mais se desvanecera, como os reflexos na superfície de um regato em que se lançasse uma pedra, porém, ai!, sem poder se recuperar posteriormente como ele! (Coleridge, 2005, p.222)

Um "anódino" o fez adormecer em sua cadeira, enquanto ele lia Purchas. Ele permaneceu por três horas "em sono profundo, pelo menos no que concerne às sensações exteriores", tempo durante o qual compôs duzentos ou trezentos versos, e "todas as imagens se ergueram diante dele como *coisas*", acompanhadas de "expressões correspondentes, sem nenhuma sensação nem consciência de esforço". Ao despertar, com uma recordação do todo, escreveu "rápida e avidamente" os versos que se preservaram. Essa nota ensejou um debate sem fim, e hoje se tende a considerá-la não só como uma expressão da preocupação de Coleridge quanto às relações dos sonhos com a poesia, mas também como um magnífico gesto de "mistificação". Pois Coleridge, que em seus cadernos de apontamentos tinha o hábito de registrar praticamente tudo, não faz nenhuma referência ao episódio espantoso, ele também não é mencionado em sua correspondência com amigos íntimos, e pelo menos dois deles são céticos quanto a isso. Robert Southey sugeriu que o poeta só sonhara que compusera o poema num sonho (SCHNEIDER, 1970, p. 24), e Charles Lamb, numa carta a Wordsworth, usara um volteio de frase suspicaz, ao dizer que Coleridge ia publicar 'Christabel' com o que ele chama de uma visão, Kubla Khan" (SCHNEIDER, 1970, p. 24).

De qualquer forma, tais cogitações em torno do assunto o levariam a fazer generalizações acerca da memória e da natureza de todo o processo associativo, e a propor uma teoria da associação discordante da de Hartley. Para Coleridge, a memória era despertada não por uma ideia sugerindo outra ideia, mas por meio da ocorrência de todo um estado de espírito ou um sentimento, físico ou emocional, que se repete e parece com um anterior, em consequência do que revivem as memórias pertencentes àquele estado anterior:

While I wrote that last sentence [he told Southey], I had a vivid recollection, indeed an ocular spectrum, of our room in College Street, a curious instance of association. You remember how incessantly in that room I used to be compounding these half-verbal, half-visual metaphors. It argues, I am persuaded, a particular state of general feeling, and I hold that association depends in a much greater degree on the recurrence of resembling states of feeling than on trains of ideas, that the recollection of early childhood in latest old age depends on and is explicable by this, and if this be true, Hartley's system totters. If I were asked how it is that very old people remember *visually* only the events of early childhood, and remember the intervening spaces either not at all or only verbally, I should think it a perfectly philosophical answer that old age remembers childhood by becoming " a second childhood!" … Hartley's solution of the phenomena – how flat, how wretched!... I almost think that ideas *never* recall ideas, as far as they are ideas, any more than leaves in a forest create each other's motion. The breeze it is that runs through them – it is the soul, the state of feeling. (SCHNEIDER, 1970, p.70)

[Enquanto eu escrevia esta última oração [que ele disse a Southey], tive uma vívida recordação, na verdade um espectro ocular, de nosso quarto em College Street, um exemplo curioso de associação. Você se lembra quão incessantemente nesse quarto eu costumava estar compondo essas metáforas semiverbais, semivisuais. Ela atesta, estou persuadido, um estado particular de sentimento geral, e sustento que a associação depende num grau muito maior da recorrência de estados semelhantes de sentimento do que da série de ideias, que as recordações da infância na velhice dependem disso e são explicadas por isso, e, se tal for verdadeiro, o sistema de Hartley titubeia. Se me perguntassem como é que pessoas muito idosas só se lembram *de maneira visual* dos acontecimentos dos primeiros anos de infância, ou não se lembram absolutamente dos espaços intervenientes, ou apenas se lembram verbalmente, eu deveria considerar uma resposta perfeitamente filosófica que a velhice se lembra da infância ao se tornar uma "segunda infância!"... a solução de Hartley para os fenômenos – que sem graça, que infeliz! Quase chego a achar que as ideias *nunca* recordam mais as ideias, na medida em que são ideias, do que as folhas numa floresta criam o movimento umas das outras. É a brisa que passa por elas – é a alma, o estado de sentimento.]

O apontamento fornece um contexto maior à afirmação anterior acerca de o "state of affection or bodily feeling", e não uma "ideia", convocar o passado "vivo". A afirmação mais próxima de ser uma exaltação dos poderes criativos do ópio ocorre num caderno de 1808:

> Need we wonder at Plato's opinions concerning the Body, at least, need that man wonder whom a *pernicious Drug* shall make capable of conceiving & bringing forth Thoughts, hidden in him before, which shall call forth the deepest feelings of his best, greatest, & sanest Contemporaries? and this proved to him by actual experience? – But can subtle strings set in greater tension do this? – or is it not, that the dire poison for a delusive time has made the body, i. e., the *organization*, not the articulation (or instruments of motion) the unknown somewhat, a fitter Instrument for the all-powerful Soul. (SCHNEIDER, 1970, p.71)

> [Precisamosnos espantar com as opiniões de Platão concernentes ao corpo, pelo menos, precisa aquele homem conjecturar sobre a quem uma *droga perniciosa* torna capaz de conceber e trazer à luz pensamentos, ocultos nele antes, os quais por sua vez trarão à tona os mais profundos sentimentos de seus melhores, maiores e mais sensatos contemporâneos?, e isso comprovado para ele por meio da experiência real? – mas, podem cordas sutis, postas em tensão maior, produzir isso? – ou não é que o veneno calamitoso por um período de tempo ilusório fez do corpo, i.e., a *organização*, não a articulação (ou instrumentos de movimento) o tanto desconhecido, o instrumento mais apropriado para a alma todo-poderosa?]

Aqui, Coleridge exprime sua crença de que o ópio o tornara capaz de pensamentos que ele não teria tido de outra forma. Porém, mesmo assim, ele está longe de atribuir os poderes mágicos de De Quincey à droga. Coleridge explicitamente registra sua suposição de que o ópio levara seu corpo a uma condição que tornava esses pensamentos possíveis. Em parte alguma Coleridge parece ter sugerido que o ópio estampava uma marca peculiar em sua imaginação criativa. Em nenhuma parte de seus *notebooks* há descrições dos "prazeres do ópio", apenas dos efeitos físicos e psicológicos agonizantes da "abstinência".

O período mais agudo de sua abstinência viria um ano depois. Em 1804, Coleridge foi para o exterior trabalhar por dois anos como secretário para o governador de Malta, e posteriormente viajaria pela Sicília e pela Itália. Os registros dessa viagem em seus diários a princípio retratam a beleza da paisagem, a animação da pesca da tartaruga, as danças dos marinheiros no convés, suas conversas sobre "superstição", que lembram bastante o clima da *Balada*. Aos poucos, esses mesmos registros passam a dar conta de que seu estado físico a bordo começava a se deteriorar. O odor fétido da parte inferior do casco do navio se tornara insuportável para ele, impedindo-o de comer. Foi então que Coleridge lançou mão do ópio, "com um terrível enjôo, enfermo, acamado, uma grande dose após a outra" (HOLMES, 1999, p.11). Passou a ter constantes sonhos com Sara Hutchinson, entremeados de memórias dos tempos de estudante e de privação. Durante a viagem, Coleridge só fez se afundar cada vez mais no ópio, acossado por "esses horrores, esses terríveis sonhos de desespero". Não subia mais ao convés, estava gravemente doente, com dores estomacais violentas e sofrendo de uma flatulência humilhante. Com um cortinado, cercaram-lhe o beliche em sua cabine, e ele começou a ter alucinações, a ver "rostos amarelos" no padrão do tecido. Certa feita, confundiu as velas do navio tremulando com peixes agonizando no convés (HOLMES, 1999, p.12). As doses de ópio lhe haviam bloqueado inteiramente os intestinos. A vergonha, a culpa e o terrível simbolismo daquilo tomaram conta dele. Seu corpo se fechara sobre si mesmo, assim como sua mente se tornava infrutífera, e ele era um vaso repleto de emanações mefíticas. Seus diários são extraordinariamente explícitos de sua situação, dando detalhes de seus sofrimentos com exatidão sinistra: "Terça-feira à noite, um esforço medonho, e estertores infrutíferos, de constipação – fezes individuais, orifícios contraídos. Fui para a cama e cochilei e caí em grande depressão" (HOLMES, 1999, p.14). O sentimento de humilhação dessas experiências nunca mais abandonou Coleridge. Ele sabia que aquilo era causado pelo ópio, voltava ao assunto frequentemente em seus cadernos de apontamentos, e até em suas cartas posteriores. A partir de então, passou a ter horror ao enema, como um estigma secreto e um castigo para seu vício. O sofrimento da "constipação terrível", quando a "imundície morta empala o intestino" (HOLMES, 1999, 15) era diferente do de

qualquer outra doença, porque ela era vergonhosa, e não se podia falar sobre ela abertamente a todos, como se pode falar de reumatismo ou outros padecimentos crônicos. Esse sofrimento se insinuava em seus sonhos, e o assombrava com o simbolismo grotesco da esterilidade:

> To weep & sweat & moan & scream for paturience of an excremet with such pangs & such convulsions as woman with an Infant heir of Immortality: for Sleep a pandemonium of all the shames and miseries of the past Life from earliest childhood all huddled together, and bronzed with one stormy Light of Terror & Self-torture. O this is hard, hard, hard (HOLMES, 1999, p.14).

> [Chorar & suar & gemer & gritar pela parturição de um excremento com dores & convulsões de uma mulher com um Menino Jesus herdeiro da Imortalidade: para o sono um pandemônio de todas as vergonhas e infortúnios da vida passada desde a mais remota infância amontoados todos juntos, sob a luz brônzea de uma luz de terror tempestuosa & e de autotortura. Oh, é difícil, difícil, difícil.]

Por essa época, sua luta para deixar a droga se tornara encarniçada. Seus diários constituem uma lista analítica do padrão de suas tentativas frustradas quanto a isso: "1.Desconfortável [com respeito aos seus sentimentos] 2. Ópio + Brandy. 3. E. N. aumentada [energia nervosa]. 4. Dor corporal notória. 5. Remorso & desânimo... Tente pouco a pouco" (HOLMES, 1999, p. 66). Num registro datado de 13 de maio de 1804, a bordo do navio, lê-se:

> "O dear God! Give me strength of Soul to make one thorough Trial – IF I land at Malta – spite all horrors to go through one month of unstimulated Nature – yielding to nothing but manifest danger of Life – O great God! Grant me grace truly to look into myself, & to begin the serious work of Self-amendment… Have Mercy on me Father & God!... who with undeviating Laws Eternal yet carest for the falling of the feather from the Sparrow's wing." (HOLMES, 1999, p.15).

> [Ó Deus querido! Me dê a força de ânimo para levar a cabo uma provação completa – se eu aportar em Malta – apesar de todos os horrores, atravessar um mês de natureza não-estimulada – só capitulando ao perigo manifesto da vida – Ó grande Deus! Concede-me graça verdadeiramente para olhar para mim mesmo & e começar com seriedade o trabalho de auto-aperfeiçoamento... Tem misericórdia de mim, Pai & Deus!... que com leis eternas invariáveis notas a queda da pena da asa do pardal.]

Richard Holmes considera a dependência que o poeta desenvolveu do ópio como um estado emocional que lança luzes sobre outra "dependência" dele, imaginária, quanto a certos relacionamentos pessoais, tais como o com Wordsworth e Sara Hutchinson. A julgar pela biografia de Richard Holmes, amor e ópio por vezes eram coisas intercambiáveis na mente e no corpo de Coleridge.

Como toda pessoa que se torna dependente, porém, a experiência do poeta com o ópio foi ambivalente. Decerto, o fascínio das sensações iniciais o teria incitado a avançar nessa experiência, e, nos intervalos entre o sofrimento decorrente de suas moléstias e o alívio miraculoso, ele partiu para ainda outro tipo de desbravamento, para a investigação experimental quanto à percepção dos sentidos. "No decurso desses estudos", escreveria ela a Poole, certa feita, "tentei um sem-número de pequenas experiências com minhas próprias sensações, e sentidos, e algumas dessas (repetidas com frequência demasiada) tenho razão para acreditar prejudicaram meu sistema nervoso". O ópio também o incitou a escrever sobre sonhos e devaneios, o que, aliás, calhava bem à moda da época. Seus três grandes poemas foram escritos numa fase em que o ópio era um potencializador de sua inspiração, pelo bem-estar físico que lhe proporcionava, e é este bem-estar que talvez tenha sido a causa de seu ânimo redobrado para criar. Já os sonhos que viriam depois, em virtude de sua abstinência, seriam ainda mais terríveis do que os de De Quincey, e lhe matariam em parte a energia emocional, a gana de viver, o prazer com a poesia – a ele, que uma vez a definira em um de seus cadernos de apontamentos: "Poesia: um sonho racionalizado, distribuindo de formas múltiplas nossos próprios sentimentos, que talvez nunca fossem relacionados por nós a nossos próprios eus pessoais (HOLMES, 1999, p. 15)". Depois de escrever um de seus grandes poemas, "Dejection" [Desânimo], acerca, dentre outras coisas, da desolação íntima que a dependência

pode gerar, num curto espaço de tempo deixaria gradativamente de escrever poesia para se entregar exclusivamente à prosa.

Em 1815, ele escreveria também em um de seus cadernos: “Se um homem atravessasse o Paraíso num sonho, e lhe dessem uma flor como prova de que tinha estado ali, e se ao despertar encontrasse uma flor em sua mão... então, o que dizer?”.

Certamente, ninguém saberia o que dizer, mas nada nos impede de conjecturar se Coleridge, ao escrever sobre essa flor, não tinha em mente uma papoula.

O devaneio romântico

Diversas são as nuanças de sentido de que se reveste o conceito de devaneio, a depender do idioma que o expressa. No francês, a língua em que, no contexto do romantismo, o termo é difundido pela primeira vez mais extensamente e com mais pujança, a etimologia atenua as diferenças que separam o sonho (*rêve*) do devaneio (*rêverie*). Sendo palavras com o mesmo étimo – *rêver*, “delirar”, “divagar” – distingue-as apenas uma sílaba, e a diferença de gêneros. Como reza o Petit Robert, a palavra *rêverie*, feminina, é designativa da “atividade do espírito que medita”, da “atividade mental normal e consciente, não dirigida pela atenção, mas submetida a algumas causas subjetivas e afetivas”. A propósito dessa palavra, o filósofo e “amigo dos poetas”, Gaston Bachelard, que na época moderna resgatou o conceito de imaginação e o inovou, acreditando que essa faculdade desempenhava um papel fundamental não só na arte mas também na criação científica – dedicou páginas memoráveis à atividade devaneante e, em particular, ao devaneio poético, atribuindo o gênero feminino de *rêverie* à necessidade, própria da língua, de “colocar no feminino tudo o que há de envolvente e de suave para além dos termos simplesmente masculinos que designam nossos estados de alma” (BACHELARD, 1998 p.27). No contexto da filosofia de Bachelard, a *rêverie* é uma manifestação da *anima*, a imagem anímica de Jung, em comunicação com o inconsciente.

“Sonho ”e “devaneio”, por isso, estão longe de indicar a mesma espécie de

onirismo. Diferentemente do sonho, o devaneio, para Bachelard, é “um pouco da matéria noturna esquecida na claridade do dia” (BACHELARD, 1998, p.10). Na esteira desse raciocínio, prossegue o filósofo:

> Se a matéria onírica se condensa um pouco na alma do sonhador, o devaneio cai no sonho; os “acessos de devaneios”, observados pelos psiquiatras, asfixiam o psiquismo, o devaneio torna-se sonolência, o sonhador adormece. Uma espécie de destino de queda marca assim uma continuidade do devaneio ao sonho. Pobre devaneio, esse que convida à sesta. (...) Devemos até perguntar se nesse “adormecimento” o próprio inconsciente não sofre um declínio de ser. O inconsciente retomará sua ação nos sonhos do verdadeiro sono. E a psicologia trabalha no sentido dos dois polos, do pensamento claro e do sonho noturno, segura de ter sob seu exame todo o domínio da psique humana. (...) Mas existem outros devaneios que não pertencem a esse estado crepuscular onde se mesclam vida diurna e vida noturna. E o devaneio diurno merece, em muitos aspectos, um estudo direto. O devaneio é um fenômeno espiritual demasiado natural – demasiado útil também para o equilíbrio psíquico – para que o tratemos como uma derivação do sonho, para que o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos. Em suma, é conveniente, para determinar a essência do devaneio, voltar ao próprio devaneio. E é precisamente pela fenomenologia que a distinção entre o sonho e o devaneio pode ser esclarecida, porque a intervenção possível da consciência no devaneio traz um sinal decisivo. (BACHELARD, 1998, p.10-11)

A palavra *rêverie*, transplantada para o inglês em sua forma *reverie*, ou de sua variante totalmente anglicizada, *revery*, ao longo dos tempos assumiu variados matizes de sentido, por vezes apresentando conotações menos suaves, ou feminis, do que seu equivalente francês. Em seu *Roman de la rose*, por exemplo, Chaucer emprega a palavra com o sentido de “alegria”, “deleite”; em seu conto do Magistrado, a palavra tem o sentido de “delírio lascivo”. No séc. XV, em *History of Godfrey of Bologne*, de William Caxton, a palavra designa “ira” ou “irritação”, e nos romances *Troy* e *The destruction of Troy*, de William Laud, ela denota a “fala violenta”, ou “rude”. Em meados do séc. XVII, porém, *revery* dá mostras de fixar de

uma vez por todas sua acepção mais comum de “sonhar acordado”, ou mesmo de “transe”.

No caso do português, a etimologia enfatiza outra noção. Assim a explica Alfredo Bosi:

> *Traumerie, rêverie, daydream, ensueño*: são todos termos que designam o momento do sonhar acordado, a zona crepuscular da vigília fluindo para o sono. Em nossa língua, o dado posto em relevo é outro: *devaneio* diz-se de um pensamento vagamundo que se engendra no vão, no vazio, no nada. Devanear é comprazer-se em que o espírito erre à toa e povoe de fantasmas um espaço ainda sem contornos. É o “maginá” do caboclo, sinônimo às vezes de “cismar”, desde que sobrevenha a notação de estranheza ou de receio. (BOSI, 1983, p. 20)

Especificamente no contexto do Romantismo, porém, a ideia de devaneio desempenhou um papel importante, e, como se disse, foi propalada por Rousseau, que a concebeu entre setembro e outubro de 1776 como decorrência de suas famosas caminhadas solitárias. De fato, estas deram origem a seu *Devaneios de um caminhante solitário*, cujas dez caminhadas foram redigidas em Paris de 1776 a 1778 e publicadas em 1782. Ao longo de *Devaneios...*, Rousseau se entrega a um minucioso exame de consciência, em que analisa problemas relativos à moral e à religião, abordando temas como a mentira, a felicidade, a bondade, os benefícios da solidão e o amor ao próximo. Apartado dos homens, o caminhante solitário encontra refúgio nos prazeres da natureza, nos arredores de Paris, onde reencontra suas lembranças. E é justamente o devaneio que proporciona a Rousseau o enlevo inexprimível que consiste em se fundir no sistema dos seres e “se identificar com a natureza inteira. Na verdade, por trás da ideia do devaneio rousseauísta se acham a recusa do pensamento sistemático, o culto ao privado, o primado da autonomia do eu e a paixão pela natureza que caracterizaram grande parte do pensamento romântico.

A propósito da ideia de “devaneio”, considerações elucidativas foram tecidas por um influente filósofo do iluminismo francês, ele mesmo admirador de Rousseau,

Henry Home, mais conhecido como Lord Kames. Em seus *Elements of Criticism*[90], de 1762, particularmente no Capítulo 2, dedicado às "Emoções e Paixões", por exemplo, Lord Kames analisa a intensidade das emoções geradas pela "lembrança" e pela "fala", explicando-as pelo fato de "a presença ideal suprir a falta da presença real". A partir disso, o filósofo infere o prazer que há no "devaneio", em que "um homem, esquecendo-se a si mesmo, se acha de todo ocupado com as ideias que lhe passam pela mente, cujos objetos ele concebe como que realmente existindo em sua presença". A seguir, desdobra seus argumentos, ao se reportar às "paixões do leitor", que só podem ser despertadas se ele se encontrar "num tipo de devaneio", um estado em que, "por esquecer que está lendo, ele concebe cada incidente como que se passando em sua presença, exatamente como se fosse uma testemunha ocular":

> *I have had occasion to observe, that ideas both of memory and of speech, produce emotions of the same kind with what are produced by an immediate view of the object; only fainter, in proportion as an idea is fainter than an original perception. The insight we have now got, unfolds that mystery: ideal presence supplies the want of real presence; and in idea we perceive persons acting and suffering, precisely as in an original survey: if our sympathy be engaged by the latter, it must also in some degree be engaged by the former, especially if the distinctness of ideal presence approach to that of real presence. Hence the pleasure of a reverie, where a man, forgetting himself, is totally occupied with the ideas passing in his mind, the objects of which he conceives to be really existing in his presence. The power of language to raise emotions, depends entirely on the raising such lively and distinct images as are here described: the reader's passions are never sensibly moved, till he be thrown into a kind of reverie; in which state, forgetting that he is reading, he conceives every incident as passing in his presence, precisely as if he were an eye-witness* (sd, p. 93).

90 Disponível em : http://oll.libertyfund.org/?option=com_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=1430&chapter=66298&layout=html&Itemid=2 . Acesso em : 30 jan. 2011.

> [Tive a oportunidade de observar que, tanto as ideias da lembrança e da fala produzem emoções do mesmo tipo das produzidas pela visão imediata de um objeto; apenas mais tênues, na proporção em que uma ideia é mais tênue do que a percepção original. A visão aguda de que ora dispomos desdobra esse mistério: a presença ideal supre a falta da presença real; e na ideia percebemos as pessoas agindo e padecendo, precisamente como no exame original: se nossa empatia estiver envolvida com a última, por força também estará envolvida com a primeira, especialmente se o caráter distinto da presença ideal se aproximar do da presença real. Daí o prazer de um devaneio, em que um homem, esquecendo-se de si mesmo, se acha de todo ocupado com as ideias que lhe passam pela mente, cujos objetos ele concebe como que existindo realmente em sua presença. O poder da linguagem para despertar as emoções depende inteiramente de despertar essas imagens vívidas e distintas do modo como se acham aqui descritas: as paixões do leitor jamais são tocadas sensivelmente enquanto ele não é lançado a uma espécie de devaneio; estado em que, por esquecer que está lendo, ele concebe cada incidente como que se passando em sua presença, exatamente como se fosse uma testemunha ocular.]

Essa ideia de um estado de "devaneio" da parte do leitor presente na fruição da leitura, quando a pessoa "esquece que está lendo", parece curiosamente antecipatória da formulação de Coleridge segunda a qual a fruição da obra de arte sempre requer uma "suspensão da descrença".

Mais adiante, porém, Lord Kames, volta seus argumentos à questão da percepção temporal durante o "devaneio", momento em que "nos falta inteiramente o tempo", uma condição que, para ele, guarda semelhança com o estado de "aflição excessiva", em que "a mente se liga fortemente a um único objeto" – ou com um estado que hoje chamaríamos de "obsessivo":

> *When one is totally occupied with any agreeable work that admits not many objects, time runs on without observation: and upon a subsequent recollection, must appear short, in proportion to the paucity of objects. This is still more remarkable in close contemplation and in deep thinking, where the train, composed wholly of ideas,*

proceeds with an extreme slow pace: not only are the ideas few in number, but are apt to escape an after reckoning. The like false reckoning of time, may proceed from an opposite state of mind: in a reverie, where ideas float at random without making any impression, time goes on unheeded, and the reckoning is lost. A reverie may be so profound as to prevent the recollection of any one idea: that the mind was busied in a train of thinking, may in general be remembered; but what was the subject, has quite escaped the memory. In such a case, we are altogether at a loss about the time, having no data for making a computation. No cause produceth so false a reckoning of time, as immoderate grief: the mind, in that state, is violently attached to a single object, and admits not a different thought: any other object breaking in, is instantly banished, so as scarce to give an appearance of succession. In a reverie, we are uncertain of the time that is past; but in the example now given, there is an appearance of certainty, that the time must have been short, when the perceptions are so few in number (s/d, p.173).

[Quando a pessoa está inteiramente ocupada com qualquer atividade aprazível que não admita muitos objetos, o tempo passa sem que se note: e, numa recordação subsequente, deve-se afigurar curto, em proporção à escassez de objetos. Isso é ainda mais notável na forte contemplação e na reflexão profunda, em que o curso, composto inteiramente de ideias, procede num ritmo extremamente lento: não só as ideias são poucas em número, mas são passíveis de escapar a uma avaliação posterior. Semelhante avaliação falsa do tempo pode proceder de um estado oposto da mente: num devaneio, em que as ideias flutuam aleatoriamente sem deixar qualquer impressão, o tempo segue despercebido, e a avaliação se perde. Um devaneio pode ser profundo ao ponto de impedir a avaliação de qualquer ideia: que a mente estava ocupada no curso do pensamento pode em geral ser recordado; mas qual era o tema, isso escapou de todo à lembrança. Em tal caso, falta-nos inteiramente o tempo, não dispondo de dados para levar a efeito o cômputo. Nenhuma causa produz uma avaliação tão falsa do tempo quanto a aflição excessiva: a mente, nesse estado, se acha ligada fortemente a um único objeto, e não admite um pensamento diferente: qualquer outro objeto que irrompa é instantaneamente expulso, portanto, por demais escasso para dar uma aparência de sucessão. Num devaneio, não temos certeza do tempo que é passado; mas, no exemplo dado aqui, há

uma aparência de certeza, de que o tempo deve ter sido curto, quando as percepções são tão poucas em número.]

É também conhecida a importância que poetas ingleses do período romântico, particularmente Byron, Wordsworth e Shelley, também atribuíam à experiência do devaneio, que, a exemplo de Rousseau, igualavam à perda de distinção entre o eu e o ambiente exterior. A mesma convicção quanto aos efeitos causados pelo "devaneio" pode ser vista em toda a estrofe 72 do canto III do *Childe Harold* de Lorde Byron:

I live not in myself, but I become
Portion of that around me; and to me
High mountains are a feeling, but the hum
Of human cities torture: I can see
Nothing to loathe in Nature, save to be
A link reluctant in a fleshly chain,
Classed among creatures, when the soul can flee,
And with the sky – the peak – the heaving plain
Of ocean, or the stars, mingle – and not in vain.

[Eu não vivo em mim mesmo, mas sou convertido
Numa porção daquilo que me cerca; a mim,
Altos montes são sentimentos, e o zunido
Das cidades me tortura; nada é ruim
Na Natureza, com exceção de ser assim,
Elo indeciso na cadeia carnal, ou então
Da classe das criaturas, quando esta alma, enfim,
Pode ir-se, e ao céu, ao pico, ao plano em ascensão
Do oceano e aos astros, misturar-se – e não em vão.]

No texto "On Life" ["Sobre a Vida"], de Shelley, constante de *Literary and philosophical criticism*, lê-se:

> Os que se acham sujeitos ao estado chamado de devaneio [*reverie*] sentem-se como se sua natureza se houvesse dissolvido no universo ao redor, ou como se este fosse absorvido em seu próprio ser. Essas pessoas não têm consciência de nenhuma distinção. (SHAWCROSS, 1909)

Aqui, o eu é absorvido no universo, ou, o que dá no mesmo, o universo é absorvido no próprio ser. Como no admirável poema de Leopardi, que assume a forma de um movimento devaneante:

L'Infinito

Sempre caro mi fu quest'ermo colle
e questa siepe che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

O INFINITO

Sempre caro me foi este monte ermo,
E esta sebe, que de grande parte
Do último horizonte o olhar exclui.
Mas sentando e mirando intermináveis

Espaços além dela, e sobre-humanos
Silêncios, e a mais funda quietude,
Eu no pensar me finjo; onde por pouco
O coração não se assusta. E como do vento
Ouço o silvo entre estas plantas, eu aquele
Infinito silêncio a esta voz
Vou comparando; e vem-me à mente o eterno,
E as mortas estações, e a presente
E viva, e o som dela. Assim, em meio a esta
Imensidade afogo o pensamento:
E o naufragar me é doce neste mar. (BOSI, 1983, p.20)

Nos três primeiros versos, sabemos que, no ponto em que o poeta se acha, a colina não lhe serve de mirante, porquanto a sebe o impede de avistar grande parte do horizonte mais longínquo. Nos versos 4-7, é evocada a visão não obstruída que o panorama obstruído ajuda o poeta a compor em sua mente. Para além do panorama oculto, além da vasta e, no entanto, limitada faixa de terra e água, a qual, não fosse a sebe, ao poeta seria dado abarcar com os olhos físicos – para além dela, o poeta contempla com os olhos do espírito um espaço ilimitado, que ultrapassa as fronteiras da terra e do céu. É justamente por estar impedido de contemplar o espaço visível e finito que ele pode contemplar o espaço invisível e infinito, o qual ele concebe em palavras no plural, a modo de sucessão sem fim de espaços além de espaços, silêncios além de silêncios – ou seja, rumo a uma atemporalidade sem voz nem som. Essa progressão lhe suscita um sentimento de assombro, que beira o pavor. Mas Leopardi chamou esse poema de “idílio”, o que de fato ele é, por seu tom solene e serenidade, sem nada do gélido e sombrio silêncio dos espaços pascalinos: na verdade, o silêncio imaginado do universo *por pouco* lhe assusta o coração. Essa contenção, de índole clássica, é quanto lhe permite comparar o silêncio eterno com o sussurro do vento efêmero; é quanto lhe faculta contemplar, com os olhos da imaginação e de uma só vez, a eternidade, o passado e o presente, na forma de todas as estações ora mortas e da única viva, com seu som. O tempo e a eternidade se

fundem, assim, num infinito sugerido pela imagem do mar em que seu pensamento individual submerge. No poema, a sucessão de *enjambments*, que acelera o ritmo dos versos, contrasta com o recurso ocasional à diérese, que os retardam (“profondissima qui-e-te”) para desembocar magistralmente na metáfora do naufrágio. Além disso, o uso frequente do pronome demonstrativo este/esta responde por um dos efeitos mais finos do poema. Esse pronome, com que o poeta demarca a esfera dos objetos finitos de sua experiência imediata (“quest’ermo colle”, “questa siepe”, “queste piante”, “questa voce”, “questa immensità”) ao ser transferido para a esfera da realidade incomensurável, invisível e inaudível – “questo mare” – acaba por tornar familiar e próxima à visão de um universo intangível, regido por leis que não são mais as da vida e da morte, ou em que a própria morte não exerce mais seu domínio, de vez que esse “naufragar” é tido por “doce”.

Assim, para o poeta romântico, o devaneio representa uma verdadeira “ponte” para o infinito.

A “Coalescência do Objeto e do Sujeito” II

M. H. Abrams, num texto intitulado “Estrutura e estilo na lírica maior dos românticos” (1984), faz observações interessantes acerca de um tipo de poema entre os românticos ingleses que para ele até então não recebera uma denominação específica, e que, no contexto de nosso estudo, pode ter relações com aspectos que procuramos ventilar da experiência devaneante e de sua fixação na poesia.

Esse tipo envolveria poemas líricos mais longos que, segundo Abrams, se constituiriam nas maiores realizações dos poetas da época. Como exemplos dessa variedade, Abrams cita “The Eolian Harp”, “Frost at midnight”, “Fears in solitude” e “Dejection: an ode”, de Coleridge; “Tintern Abbey”, “Ode: intimations of immortality”, “Elegiac stanzas suggested by a picture of Peele Castle in a storm”, de Wordsworth; “Stanzas written in dejection”, “Ode to the west wind”, de Shelley, acrescentando que “Ode to a nightingale” de Keats é a que se aproxima mais do padrão. Segundo o crítico, esses exemplos se constituiriam num paradigma para o tipo. O traço distintivo que Abrams identifica neles é a presença de uma pessoa que fala, em geral, em determinado ambiente ao ar livre, a quem ouvimos à proporção que ela discorre,

> ...num vernáculo fluente, que se alça com facilidade a uma fala mais formal, um colóquio sustentado, às vezes consigo mesma ou com a cena exterior, mas com mais frequência com um ouvinte silencioso, presente ou ausente. A pessoa que fala começa com uma descrição da paisagem; um aspecto ou mudança de aspecto na paisagem evoca um processo variado mas integral da memória, do pensamento, antecipação e sentimento que continua estritamente ligado à cena exterior. No curso dessa meditação, o eu lírico que fala alcança uma visão aguda, depara-se com uma perda trágica, chega a uma resolução moral, ou resolve um problema emocional. Amiúde, o poema gira sobre si próprio até o fim onde ele começou, na cena exterior, mas com um estado de espírito alterado e uma compreensão aprofundada, que é a consequência da meditação interveniente (ABRAMS, 1984, p.76).

É curioso que, ao descrever essa espécie de “lírica maior” dos românticos, Abrams não tenha mencionado a ““Balada” do velho marinheiro”, já que sua descrição do tipo apresenta diversos aspectos contidos nela. Tanto mais porque o crítico considera Coleridge uma referência central para esse tipo de poema, atribuindo a ele, e não a Wordsworth, a criação dessa “lírica maior”, e o estabelecimento de um padrão. Na verdade, Abrams acredita que uma mudança na teoria da poesia descritiva por parte de Coleridge teria ocorrido em função da prática do poeta quanto a esse novo tipo de poesia. Sua grande característica seria o que o próprio Coleridge denominou de “coalescência do sujeito e do objeto”, a qual, no contexto da poesia, daria a razão de o pensamento de quem fala se confundir com os pormenores descritivos, ou se “fundir” com eles. O poema “Fears in solitude”, assim, exemplificaria o diálogo mantido entre a mente e a paisagem. Nos versos 215-220 do poema, a perspectiva do mar e dos campos:

> *seems like society –*
> *Conversing with the mind, and giving it*
> *A livelier impulse and a dance of thought!*
> [semelham a sociedade –
> Conversando com a mente, e lhe dando
> Um impulso mais vivo e uma dança do pensamento!].

Na mesma linha de raciocínio, o poema “Dejection: an ode” se afigura a Abrams o triunfo do tipo, tanto mais porque nele se lamenta a separação da comunidade com a natureza e a suspensão, por parte da pessoa que fala, de seu espírito imaginativo:

> ...em consonância não expressa com a mudança do cenário exterior e da harpa eólica que responde e passa de silenciosa e sinistra para a tempestade violenta até à calma momentânea, a mente do poeta, por uns momentos revitalizada por uma brisa interior correspondente, se desloca do torpor, passando pela violência até à calma, por meio de um processo em que as propriedades antes especificadas da paisagem – o renascimento primaveril, a luz irradiada da lua e das estrelas, as nuvens e a chuva,

> a voz da harpa – reaparecem como as metáforas da meditação em desenvolvimento sobre a relação da mente com a natureza; estas culminam na figura da vida única como um remoinho entre antíteses:
>
> *To her may all things live, from pole to pole,*
> *Their life the eddying of her living soul!*
>
> [Possam todas as coisas viver para ela, de um pólo a outro,
> A vida delas, o remoinho de sua alma viva!]
>
> Com base nas premissas filosóficas de Coleridge, nesse poema a natureza é tornada pensamento, e o pensamento, natureza, ambas as coisas por meio de sua interação preservada e por meio da continuidade metafórica sem costuras (ABRAMS, 1984, p.268).

Desse ponto de vista, as melhores meditações românticas sobre paisagens manifestariam um intercâmbio entre sujeito e objeto, em que o pensamento incorpora e torna explícito o que já estaria implícito no cenário exterior. Esse tipo de poesia se coaduna perfeitamente com as concepções românticas acerca do devaneio, em virtude do qual o poeta romântico, em face de uma paisagem, perde a distinção entre seu eu e esse espaço exterior. O próprio Coleridge chegou a afirmar certa vez que desde sua infância se acostumara a "idear... e então, por meio de um tipo de transfusão e transmissão de minha consciência, identificar-me com o objeto"; também que

> ...ao olhar para os objetos da natureza enquanto estou pensando... de preferência pareço estar buscando, como se estivesse *pedindo,* uma linguagem simbólica para algo em mim que já existe e para sempre, em vez de observar qualquer coisa nova. (ABRAMS, 1984, p.269)

Será importante ter em mente esse aspecto da indistinção entre o eu do poeta e a paisagem exterior quando nos ocuparmos das relações entre a ""Balada"" e ideias

relativas ao devaneio, que são, aliás, características essenciais do gênero lírico em sua forma mais pura.

Coleridge e sua Teoria dos Sonhos, do Devaneio e da Ilusão Dramática

No que tange aos escritos sobre sonhos e devaneios no século XVIII, é possível traçar paralelos entre o pensamento de um médico e botânico bastante obscuro hoje, Erasmus Darwin, e diversas concepções de Coleridge sobre o assunto. Quando Coleridge escreveu que a doença de seu amigo Charles Lloyd poderia "ser com igual propriedade chamada de sonambulismo, ou devaneio terrífico, ou epilepsia em decorrência de sentimentos acumulados" (SCHNEIDER, 1970, p. 91); quando ele insistiu em que o pesadelo não é na verdade um sonho mas, de preferência, um tipo de devaneio associado ao sonambulismo, ou mesmo quando escreveu que "Kubla Khan" fora gestado num sono profundo, "pelo menos no que concerne às sensações exteriores", ele não estava senão seguindo arguições encontradiças no *Zoonomia* (1794) de Darwin[91]. A curiosidade intelectual de Coleridge era tão insaciável, que não causa espanto que um tratado sobre medicina pudesse acabar por vir a exercer influência sobre algumas famosas teorias literárias de Coleridge, dentre elas a teoria da ilusão dramática.

Em que pese terem sido baseadas na filosofia materialista inglesa, uma das características do pensamento de Darwin parece sua tendência de abordar fenômenos mentais e físicos de um ponto de vista analítico subjetivo. Sua visão da "natureza" apresenta reflexos do pensamento orgânico, como é visível em sua alegação de que

91 Em sua época, as obras de Darwin lhe granjearam a fama de um homem notável e original, embora hoje suas especulações, bem como sua poesia há muito sejam consideradas ultrapassadas e tenham sido praticamente esquecidas. Há quem ainda se lembre dele na história do pensamento evolucionário, já que ele seria responsável por formulações que haveriam de ser desenvolvidas por Lamarck e Darwin, e que, diferentemente da visão romântica acerca da natureza como força essencialmente beneficente, deixava entrever sua consciência da luta sanguinária pela sobrevivência. Seus versos de "The temple of nature" [O templo da natureza], por exemplo, estão repletos de doces rouxinóis, cordeiros e pombas devorando vorazmente a vida. Mas não só isso. Darwin teceu observações e até mesmo teorias acerca da hereditariedade, das mutações, da adaptação das espécies ao ambiente, bem como da sobrevivência dos mais aptos. De sua lavra é também uma teoria dos poços artesianos, dos quais ele mesmo tinha um dos poucos na Inglaterra de então, e o projeto de uma máquina em que fosse possível voar, movida por pólvora.

"toda a natureza é uma família de um só parente" (SCHNEIDER, 1970, p. 93). Desse ângulo, Schneider aventa a hipótese de ter sido Darwin uma das fontes menos ilustres entre os exegetas das concepções do poeta acerca da "Vida Uma" em nós e fora de nós.

Seu livro *Zoonomia* foi publicado entre 1794 e 1796, e tinha por escopo sistematizar os fatos da vida animal e "revelar a teoria das doenças" (SCHNEIDER, 1970, p. 93). Consoante a sua tendência organicista, nessa obra Darwin criticou a escola de pensamento que considerava o corpo como "uma máquina hidráulica", esquecendo que animação era sua principal característica (SCHNEIDER, 1970, p. 93). Essa obra é, assim, um misto de fisiologia, psicologia e medicina, e antecipa de certa forma a medicina psicossomática de hoje. Aliás, se a obra não é considerada inteiramente abstrusa atualmente, isso se deve a seu compromisso com observações psicológicas, que, muito curiosamente, chegam a dar a impressão de ser intuições incipientes e canhestras, mas da mesma natureza das que Freud desenvolveria solidamente muito tempo depois[92].

Para Coleridge, porém, a obra de Darwin seria importante, sobretudo, por sua abordagem psicológica. Desde jovem, o poeta conhecia a obra do médico, com quem se encontrou em 1796. Nem a poesia de Darwin nem seu declarado ateísmo agradavam a Coleridge, mas este o tinha na conta de um dos homens mais originais da Europa de então, sobretudo em virtude dessa abordagem psicológica dos escritos do médico. A admiração do poeta, contudo, em pouco se transformaria em animosidade, ao que tudo indica, por um não reconhecimento da parte do poeta quanto a supostas influências que teria recebido de Darwin, e por ter, em função disso, acusado o médico de plágio (SCHNEIDER, 1970, p. 94)

Em todo caso, essa conversa sobre influências de um sobre o outro veio à tona em função da teoria da ilusão dramática de Coleridge, elaborada com o objetivo fundamental de demolir o que ainda restava das célebres unidades de tempo e lugar

92 Por exemplo, a suposição de Darwin de que os padrões do belo na paisagem, na pintura, na escultura e até nas formas de alguns vasos antigos derivavam da associação infantil de prazer com a forma do seio feminino (SCHNEIDER, 1970, p.93). Acrescente-se que, também antecipando de maneira incipiente Otto Rank, Darwin alegaria que a origem do medo estava naquilo que ele chamou de "trauma do nascimento", descrevendo o choque da criança ao vir à luz

no teatro, uma teoria expressa com maior pujança em uma de suas conferências, datada de 1808, acerca da *Tempestade*, de Shakespeare. Isso ensejou um debate envolvendo os dois pontos de vista extremos à imitação do poeta dramático: o primeiro propondo que uma peça produz a delusão no espectador, o outro, esposado pelo Dr. Johnson, que esse espectador, ao assisti-la, conserva a posse de sua consciência reflexiva, sem se esquecer de que é falso aquilo que testemunha. Coleridge sustentava que havia um "estado intermediário", a que ele chamou de "ilusão", em termos idênticos aos de sua célebre formulação, na *Biografia literária*, de uma "voluntária suspensão da descrença" na fruição da obra de arte. Segundo ele, essa visão poderia ser expressa mais satisfatoriamente reportando-se ao grau mais alto dessa suspensão da descrença, a saber, o "sonho":

> *It is laxly said that during sleep we take our dreams for realities, but this is irreconcilable with the nature of sleep, which consists in a suspension of the voluntary and, therefore, of the comparative Power. The fact is that we pass no judgement either way: we simply do not judge them to be unreal, in consequence of which the images act on our minds, as far as they act at all, by their own force as images. Our state while we are dreaming differs from that in which we are in the perusal of a deeply interesting novel in the degree rather than in the kind, and from three causes; First, from the exclusion of all outward impressions on our senses the images in sleep become proportionally more vivid than they can be when the organs of sense are in their active state. Secondly, in sleep the sensations, and with these the emotions and passions which they counterfeit, are the causes of our dream-images, while in our waking hours our emotions are the effects of the images presented to us… Lastly, in sleep we pass at once by a sudden collapse into this suspension of will and the comparative power: whereas in an interesting play, read or represented, we are brought up to this point, as far as it is requisite or desirable, gradually, by the art of the poet and the actors; and with the consent and positive aidance of our own will. We* choose *to be deceived.* (SCHNEIDER, 1970, p.96)

> [Sem rigor, diz-se que, durante o sono, tomamos nossos sonhos por realidades, mas isso é incompatível com a natureza do sono, que consiste numa suspensão do poder voluntário e, portanto, comparativo. O fato é que não emitimos juízo de forma

> alguma: simplesmente não os julgamos como sendo irreais, em conseqüência do que as imagens exercem sua ação sobre nossa mente, na medida em que exercem, por meio de sua própria força como imagens. Nosso estado, enquanto estamos sonhando, difere no grau em vez de no tipo daquele em que estamos na leitura cuidadosa de um romance profundamente interessante, e a partir de três causas: em primeiro lugar, em virtude da exclusão de todas as impressões exteriores sobre nossos sentidos, as imagens no sono se tornam proporcionalmente mais vívidas do que podem ser quando os órgãos dos sentidos se acham em seu estado ativo. Em segundo, no sono, as sensações, e com essas as emoções e paixões que elas simulam, são as causas de nossas imagens oníricas, enquanto em nossas horas de vigília nossas emoções são os efeitos das imagens apresentadas a nós... Por fim, no sono, passamos de uma só vez, por meio de uma queda súbita, a essa suspensão da vontade e do poder de comparação: ao passo que numa peça interessante, lida ou representada, somos levados a esse ponto, na medida em que é necessário ou desejável, a pouco e pouco, por meio da arte do poeta e dos atores; e com o auxílio concorde e positivo de nossa própria vontade.]

Em função disso, Coleridge acreditava que a improbabilidade só era uma falha na obra quando ela se insinuava na mente do espectador como tal, e que isso dependeria do grau de "excitação" em que a mente da pessoa supostamente estivesse. Schneider lembra que a possível fonte para essa teoria é Schlegel, para quem a ilusão poética era um "sonho acordado" (SCHNEIDER, 1970, p. 96). De qualquer forma, curiosamente tudo isso já havia sido dito por Darwin. A Parte I da *Zoonomia* apresenta um capítulo sobre os sonhos, seguido de um sobre o devaneio. Esses capítulos, a par de observações dispersas em sua obra, palpitam nas exposições de Coleridge acerca da ilusão dramática. Evidentemente, há diferenças, sobretudo quando se pensa que Coleridge estava fazendo crítica literária, ainda que de um ponto de vista psicológico, e Darwin, medicina, embora também se valendo de um viés psicológico. Assim, para Coleridge, o sonho se caracterizava por uma "suspensão da vontade e, portanto, do poder de comparação", e pela exclusão de todas as impressões exteriores sobre nossos sentidos (SCHNEIDER, 1970, p. 96) – exatamente a mesma definição de Darwin. Este havia distinguido o sono da vigília

de acordo com: 1) a volição, inteiramente suspensa durante o sono; 2) a ausência de estímulos de corpos exteriores; 3) a impossibilidade de fazer comparações durante a suspensão da vontade (SCHNEIDER, 1970, p. 97). À comparação, que para Darwin se exercia a cada momento das horas de vigília, ele curiosamente chamou de "analogia intuitiva". Também curiosamente, na *Biografia Literária*, Coleridge fez observações sobre estar revivendo os termos "intuição" e "intuitivo" de escritores do século XVI e XVII, acrescentando que descrevia essa revivescência de velhos termos com novos propósitos de acordo com "o plano adotado por Darwin em sua *Zoonomia*" (SCHNEIDER, 1970, p.97).

Outras observações de Coleridge acerca do caráter vívido dos sonhos também parecem ter sido uma contribuição de Darwin, que afirmou que justamente a falta de estímulo de corpos exteriores era o que intensificava as imagens de devaneio. Darwin acreditava que recordamos "em nossos sonhos a figura e os traços de um amigo há muito amado por nós com muito mais acurácia e vivacidade do que em nossos pensamentos durante a vigília" (SCHNEIDER, 1970, p. 97). Darwin também, prenunciando Freud, afirmara sua crença em que a vida emocional de um homem, e não simples associações de ideias, era o que produzia os sonhos. "No sono", escreveu ele, "quando você sonha sob a influência do medo, de todos os ladrões, de fogos e precipícios, que você anteriormente vira ou de que ouvira falar, tudo isso se ergue diante de você com um caráter vívido e terrível" (SCHNEIDER, 1970, p. 97). Na verdade, a formulação continua atual.

Numa breve passagem do capítulo sobre o sono, Darwin quase chegou a desenvolver a teoria da ilusão dramática de Coleridge. As reflexões do médico em torno do sono o levaram dos sonhos, passando pelo devaneio, até o "devaneio" do leitor ou da plateia diante de uma obra dramática, e disso a um comentário sobre Shakespeare, e até mesmo sobre as unidades dramáticas.

Depois de falar da velocidade dos sonhos, em função da qual tem-se a impressão de sonhar uma longa história em pouco tempo, ele prosseguiu:

> *So when we are enveloped in deep contemplation of any kind, or in reverie, as in reading a very interesting play or romance, we measure time very inaccurately; and*

> *hence, if a play greatly affects our passions, the absurdities of passing over many days or years, and of perpetual changes of place, are not perceived by the audience; as is experienced by every one, who reads or sees some plays of the immortal Shakespeare; but it is necessary for inferior authors to observe those rules… of Aristotle, because their works do not interest the passions sufficiently to produce complete reverie.* (SCHNEIDER, 1970, p.98)
>
> [Assim, quando estamos envolvidos em funda contemplação de qualquer tipo, ou em devaneio, como ao ler uma peça muito interessante ou romance, medimos o tempo de maneira muito inexata; e, portanto, se uma peça nos afeta muito as paixões, os despropósitos de transpor muitos dias ou anos, e de perpétuas mudanças de lugar, não são percebidos pela platéia; como é experienciado por todo aquele que lê algumas peças do imortal Shakespeare ou assiste a elas; mas é necessário para os autores inferiores observar aquelas regras... de Aristóteles, porque suas obras não interessam as paixões o bastante para produzir o completo devaneio.]

As divergências de Coleridge quanto a essas alegações diziam respeito a dois pontos. Darwin afirmara que, no sono, acreditamos que nossos sonhos sejam verdadeiros, e que, enquanto eles vigoram, eles nos enganam porque nossa vontade e poder de comparação estão suspensos. Coleridge afirmava que nem acreditamos nem desacreditamos no sonho, mas simplesmente não fazemos juízos. Schneider observa que a formulação de Coleridge é engenhosa, mas talvez não muito precisa, pois, embora não se façam juízos sobre a realidade das imagens e dos acontecimentos nos sonhos, nossa experiência neles "parece" tão "real" quanto na vigília. Em qualquer desses estados, a mente procede com base numa suposição não formulada de que o objeto percebido realmente está lá.

Outro ponto de divergência de Coleridge estava na concepção, não raro atribuída a Schlegel, da distinção entre delusão e ilusão por meio da ideia da "voluntária suspensão da descrença". Darwin também parece ter antecipado essa definição (SCHNEIDER, 1970, p.99), que se seguia a suas formulações em torno do devaneio como um estado em que os poderes *voluntários* e de comparação estão em vigência mas em que os estímulos exteriores não estão presentes, a menos que o tema

de nosso devaneio deixe de nos interessar, ou a menos que os estímulos exteriores interrompam bruscamente esse estado. Se esse tema que se nos apresenta nos cativa a atenção ao ponto de excitar nossa mente, a consequência é o devaneio. Desse ângulo, a obra de um poeta ou de um pintor poderia nos apresentar uma série de ideias tão interessantes, que deixaríamos de atentar a outros objetos exteriores. Quando isso ocorresse, deixaríamos também nossos esforços voluntários para comparar essas séries de ideias com o conhecimento anterior que temos dessas coisas, exatamente no momento em que o devaneio se produziria. Nesse momento, os próprios objetos das séries de ideias dariam a impressão de existir à nossa frente (a isso Lorde Kames chamara de "presença ideal do objeto") (SCHNEIDER, 1970, p. 100). Ainda nessa linha de raciocínio, para Darwin, a plateia assistindo a uma tragédia passaria por uma contínua oscilação entre crença e descrença.

A questão da "crença" na ficção dramática leva à da "probabilidade", e, à pergunta "devem os acontecimentos do drama ser prováveis?", Coleridge responderia "não". A improbabilidade é um defeito quando a excitação criada pelo poeta não basta para nos fazer esquecer dela. E assim, num tratado de medicina, Darwin procede a reforçar seus argumentos com exemplos extraídos da obra de Shakespeare, dentre eles, das peças *Hamlet* e *A tempestade*.

O próprio Darwin reconhecera seu débito para com Lord Kames, bem como para com Burke e Hartley, mas, segundo Schneider, Darwin ter-se-ia afastado deles, estando muito mais perto de Coleridge. Também como este, o médico havia refletido sobre pesadelos, tratando-os como possíveis dimensões do devaneio. O próprio Coleridge introduziu o tema do pesadelo em passagens de suas conferências sobre ilusão dramática, chegando a apresentar, a exemplo de Darwin, ilustrações de Fuseli sobre pesadelos.

Tendo em vista tudo isso, a impressão que se tem é que muitas ideias agudas de Coleridge teriam sido derivadas de Darwin, e refinadas por suas leituras de Schlegel. Se o Darwin crítico era mais ingênuo do que o Darwin psicólogo e cientista, seu nome hoje, principalmente em razão das pesquisas de Schneider, parece ter-se ligado definitivamente aos dos autores que acabaram por exercer sua influência

sobre Coleridge no que tange a suas reflexões sobre sonhos, devaneios, pesadelos e a ilusão dramática.

TERCEIRA PARTE

O DEVANEIO COLERIDGEANO

As Baladas Líricas

As *Baladas Líricas*, coletânea de poemas de Wordsworth e Coleridge, tiveram sua primeira edição datada de 1798. A segunda, de 1801 (mais conhecida como "edição de 1800") incluía novos poemas, além de um prefácio. Uma terceira edição seria publicada em 1802, e a esta Wordsworth haveria de apor um apêndice intitulado "Poetic Diction" [Dicção Poética] em que desenvolveria as ideias expostas no prefácio anterior.

Como dissemos, o livro foi um marco de milha do Romantismo inglês, dando início a uma nova era. As contribuições de Coleridge para a primeira edição foram "The Rime of the Ancient Mariner", "The Foster-Mother's Tale", "The Nightingale" e "The Dungeon". Os poemas de Wordsworth incluíam baladas e poemas narrativos, tais como "The Thorn", "The Idiot Boy" e "Simon Lee, the Old Huntsman", além de poemas de caráter mais pessoal, como "Lines Written in Early Spring" e "Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey". Esses poemas apareceram com uma breve "Advertência" de Wordsworth, afirmando sua teoria da dicção poética e atacando "a fraseologia espalhafatosa e vazia de muitos escritores modernos".

Na verdade, a expressão "dicção poética" foi usada para significar a linguagem e o uso peculiares à poesia. Em seu prefácio da edição de 1800, Wordsworth declarou seu empenho em evitar "o que comumente se chama de dicção poética". A implicação de Wordsworth é a de que não deveria haver algo como "uma linguagem e um uso peculiares à poesia", e o poeta exemplifica seus argumentos atacando um poema de Thomas Gray, que anteriormente declarara que "a linguagem da época nunca é a linguagem da poesia". Por outro lado, o ataque de Wordsworth ao neoclassicismo, aos arcaísmos, às imagens abstratas e personificações foi a um só tempo veemente e revolucionário, embora seus pontos de vista fossem

posteriormente repudiados por Coleridge. Ademais, embora a poesia se tornasse menos rebuscada em sua linguagem, seu vocabulário haveria de continuar distinto em todo o Romantismo e até no período vitoriano.

Com efeito, Wordsworth, o primeiro grande romântico, pode ser computado também na categoria de um crítico cujos escritos exerceram grande influência, ao tornar os sentimentos do poeta como o centro de sua referência crítica, e por sua adesão à norma do que ele chamava "a natureza humana do modo como ela foi [e sempre será]. Ao rastrear essa "natureza humana", Wordsworth busca lhe detectar as leis genericamente humanas:

> ...a vida humilde e rústica em geral foi escolhida porque, nessa condição, as paixões essenciais do coração encontram solo mais fértil em que possam lograr sua maturidade, se acham mais livres e falam uma língua mais comum e enfática; porque, nessa condição de vida, nossos sentimentos elementares coexistem num estado de maior simplicidade... porque os modos da vida rural germinam a partir desses sentimentos elementares... e são mais duradouros; e, por fim, porque nessa condição as paixões dos homens são incorporadas nas formas belas e permanentes da natureza... Semelhante língua, surgindo a partir da experiência repetida e dos sentimentos regulares, é uma língua mais permanente e muito mais filosófica do que aquela que é frequentemente substituída por ela da parte dos Poetas... (ABRAMS, 1971, p.106)

Desse ponto de vista, Wordsworth está de acordo com o doutor Johnson quanto ao poeta se envolver com aspectos, paixões e com a linguagem da natureza humana, discordando apenas nos exemplos que colhe da vida real. Por outro lado, essa discordância foi que levou a uma drástica ruptura com o decoro poético tradicional. *Grosso modo*, na teoria de Wordsworth, as "paixões essenciais" e a "expressão não elaborada" das pessoas humildes constituem não só a matéria-prima da poesia, mas também são um modelo para o "transbordamento espontâneo" dos sentimentos do poeta ao escrever. Por trás desses argumentos, há a preocupação com o *tema* da poesia, que deve estar ao alcance de todos; a *natureza* do poeta, "um homem que fala aos homens", diferindo deles não em tipo, mas tão-só no grau de sua

sensibilidade, paixão e capacidade de expressão; a *dicção* da poesia, tornada fundamental, já que a questão acaba por se ligar a uma tarefa prescritiva, segundo a qual a linguagem da poesia deve ser regulada e julgada. Essas formulações a muitos comentadores pareceram obscuras ou equívocas, já que uma das dificuldades de aceitá-las estava na ênfase de Wordsworth da norma poética como uma seleção da "verdadeira língua dos homens" ou "a língua realmente falada pelos homens", bem como na afirmação de que não pode haver nenhuma "diferença *essencial* entre a linguagem da prosa e da composição métrica" (ABRAMS, 1971, p.110).

Na verdade, ao fixar o padrão da dicção poética, Wordsworth só faz elaborar a velha antítese entre natureza e arte e, a exemplo dos estetas primitivistas da era precedente, se declara a favor da natureza, uma postura implicada do começo ao fim do Prefácio.

A Balada do Velho Marinheiro

Em anotações ditadas a Isabella Fenwick, datadas de 1843, Wordsworth relata a gênese da ""Balada" do velho marinheiro":

> Com referência a esse poema, mencionarei aqui um dos fatos mais dignos de nota em minha própria história poética e na do senhor Coleridge. No outono de 1797 [lê-se numa outra versão "na primavera do ano de 1798"]... ele, minha irmã [Dorothy Wordsworth] e eu partimos de Alfoxden bem no fim da tarde com a intenção de visitarmos Linton e o Vale das Pedras ali perto; e, como fosse reduzido o dinheiro de nós três, concordamos com custear a despesa da viagem escrevendo um poema, a ser enviado à *New Monthly Magazine* fundada por Phillips, o livreiro, e organizada pelo dr. Aikin. Conformemente a essa intenção, partimos e prosseguimos ao longo de Quantock Hills, rumo a Watchet; e no curso dessa caminhada planejou-se o poema do "Velho Marinheiro", baseado num sonho, como disse o senhor Coleridge, de seu amigo, o senhor Cruikshank. A maior parte da história foi invenção do senhor Coleridge; mas certas partes eu sugeri – por exemplo, que algum crime fosse cometido e acarretasse sobre o Velho Navegante, como Coleridge posteriormente se aprouve em chamá-lo, a perseguição espectral, como consequência desse crime e de

sua própria errância. Eu estivera lendo nas *Voyages* [*Viagens*] de Shelvocke, um ou dois dias antes, que, enquanto contornavam o cabo Horn, viram várias vezes albatrozes nessa latitude, a maior espécie de ave marinha, a envergadura das asas podendo chegar a quase quatro metros. “Suponha”, disse eu, “que você represente o marinheiro como tendo matado uma dessas aves ao penetrar o Mar do Sul, e que os espíritos tutelares dessas regiões transportem a todos no barco para vingar o crime”. Julgou-se o incidente apropriado ao propósito, e adotei-o conformemente. Também sugeri a navegação do navio sendo empreendida pelos mortos, mas não me recordo de que eu mesmo tenha tido alguma coisa mais que ver com o projeto do poema. A glosa de que ele foi subsequentemente acompanhado não foi ideia de nenhum de nós naquele momento, pelo menos nenhuma sugestão dela me foi dada e não tenho dúvida de que ela foi uma ideia concebida posterior e fortuitamente. Começamos os dois a composição, naquela noite para mim memorável: forneci dois ou três versos no começo do poema, em particular

And listen’d like a three years’ child;
The Mariner had his will.

[Escuta feito uma criança:
O Marinheiro vence.][93]

Essas contribuições insignificantes, à exceção de uma, que o senhor Coleridge registrou com escrupulosidade desnecessária, saíram-me da mente do modo como bem podiam. Quando tentamos prosseguir os dois (refiro-me àquela mesma noite) nossos estilos respectivos deram provas de ser tão diferentes, que teria sido bastante impertinente de minha parte não me afastar de um empreendimento acerca do qual eu só poderia ser um estorvo. Voltamos depois de alguns dias de um passeio encantador, do qual guardo muitas recordações agradáveis, algumas delas bem engraçadas. Passando por Dulverton, voltamos para Alfoxden. O “Velho Marinheiro” tomou vulto, até que se tornou por demais importante para nosso

93 Na versão anterior, de 1835, que Wordsworth forneceu ao Rev. Alexander Dyce, são mencionados como sua contribuição ao poema todos os versos da estrofe: “He holds him with his glittering eye – / The Wedding-Ghest stood still, / And listens like a three-years’ child: / The Mariner hath his will –”, bem como dois versos da primeira estrofe da Quarta Parte: “And thou art long, and lank, and brown, / As is the ribbed sea-sand –”.

> primeiro objetivo, limitado a nossa expectativa de cinco libras; e começamos a pensar num volume que deveria consistir, como o senhor Coleridge disse ao mundo, principalmente em poemas acerca de assuntos sobrenaturais, tirados da vida comum, porém vistos, tanto quanto fosse possível, pela mediação da imaginação. De acordo com isso, escrevi "The Idiot Boy", "Her Eyes Are Wild", "We Are Seven", "The Thorn" e alguns outros.[94] (COLERIDGE, 2005, p. 57-58)

No capítulo XIV da *Biografia literária*, Coleridge explica as linhas temáticas por trás do projeto das *Baladas líricas* e sua parte na colaboração com Wordsworth:

> Ocorreu, de maneira espantosa, a ideia – a qual de nós dois não me lembro – de que se compusesse uma série de poemas de dois tipos. No primeiro, incidentes e personagens deveriam ser, pelo menos em parte, sobrenaturais, e o efeito almejado deveria consistir em despertar os sentimentos por meio da verdade dramática de emoções que tais, do modo como naturalmente acompanhariam essas situações, supondo-as reais. E reais *neste* sentido elas têm sido a todo ser humano que, a partir de qualquer fonte de ilusão, algum dia se acreditou sob influência sobrenatural. Para o segundo tipo, os temas deveriam ser tirados da vida comum... Segundo essa ideia se originou o plano das ""Balada"s líricas", em que se concordou que meu empenho fosse dirigido a pessoas e personagens sobrenaturais, ou pelo menos românticos, no entanto, de modo a transferir de nossa natureza interior um interesse humano e uma parecença de verdade suficiente para lograr a essas sombras da imaginação aquela voluntária suspensão da descrença no momento, que constitui a fé poética... Em vista disso, escrevi o "Velho Marinheiro". (COLERIDGE, 2005, p. 59)

O "Velho Marinheiro" foi criticado por muitos leitores à época, inclusive amigos de Coleridge tais como Southey e o próprio Wordsworth. Southey assim se refere ao poema na *Critical Review*:

---

94 Lembre-se que, com respeito a Coleridge, dois poemas, a ""Balada" do Velho Marinheiro" e "The Nightingale, a Conversation Poem" ["O Rouxinol: Poema de Conversação"] e dois trechos de uma peça não publicada (Osório) foram incluídos na edição de 1798 das *Baladas líricas*.

> Inúmeras estrofes são de uma beleza rebuscada; porém, consideradas em seu encadeamento, são absurdas e desprovidas de sentido (...) Não compreendemos o bastante a história para termos condição de analisá-la. Trata-se de uma tentativa frustrada no domínio do sublime germânico.[95] (COLERIDGE, 2005, p.59)

Numa carta endereçada a Joseph Cottle datada de 24 junho de 1799, Wordsworth escreveu:

> Do que posso inferir parece que o "Velho Marinheiro" prejudicou o conjunto do volume – quero dizer que as palavras antigas e a estranheza advinda disso impediram os leitores de prosseguir. Se o volume chegasse a uma segunda edição eu colocaria no lugar dele algumas coisinhas mais prováveis de agradar ao gosto comum (COLERIDGE, 2005, p.59)

Coleridge quis retirar o poema da antologia, mas Wordsworth decidiu incluí-lo, acrescentando a seguinte nota:

> Não posso me furtar à satisfação de informar os leitores que possam ter-se regalado com este Poema, ou com qualquer parte dele, que eles devem seu prazer de certa forma a mim; já que o próprio Autor estava desejoso de que fosse suprimido. Essa vontade adveio de uma consciência dos defeitos do Poema, e do conhecimento de que várias pessoas haviam ficado muito desgostosas dele. O Poema de meu Amigo tem de fato grandes defeitos; primeiramente, a personagem principal não tem nenhum caráter distinto, quer em seu ofício de marinheiro, quer como um ser humano que, por ter estado muito tempo sob o controle de impressões sobrenaturais, poderia ele mesmo ser considerado partícipe de algo sobrenatural; em segundo lugar, essa personagem não age, mas sofre continuamente a ação; em terceiro, os acontecimentos, sem apresentar nenhuma ligação necessária, não se produzem uns aos outros; e, por fim, há um acúmulo penoso de imagens; no entanto, o Poema apresenta muitos matizes delicados de paixão, e na verdade esta é em toda parte fiel à natureza; um grande número de estrofes contém imagens belas, que são expressas com uma felicidade fora do comum em termos de linguagem; e a versificação,

95 *A Monthly Review*, por sua vez, haveria de se referir ao poema como "o mais estranho conto

> embora o metro seja ele mesmo impróprio para poemas longos, é harmoniosa e artisticamente variada, exibindo os poderes máximos desse metro, e cada variedade de que ele é capaz. (COLERIDGE, 2005, p.60)

A nossos olhos, o comentário de Wordsworth pode parecer tanto mais surpreendente quanto nos lembramos de que ele mesmo, ao dar o tema da *Balada* a Coleridge, foi responsável por trazer o poema à luz. De qualquer forma, a insistência de Wordsworth quanto a explorar na poesia incidentes da vida comum só poderia acirrar-lhe a suspeita em torno do tipo de poesia que Coleridge estivera fazendo. Desse ângulo, para Wordsworth parecia não haver sentido em sondar os abismos obscuros da consciência humana, e é por isso que poemas como "A Balada do Velho Marinheiro" e "Christabel" não eram só estranhos ao escopo das *Baladas Líricas*, mas também eram capazes de perturbar a "serenidade da mente" lograda a duras penas por Wordsworth.

De qualquer forma, os "defeitos" apontados por ele na *Balada* são consequência, é claro, da diferença de opiniões envolvendo o ideário estético de ambos os poetas[96], e procuraremos comentá-los ao longo do desenvolvimento de nossos argumentos e conforme a conveniência.

A própria história das reedições da *Balada*, porém, já constitui um registro dos problemas, vacilações e mudanças de abordagem por parte do próprio Coleridge. Ao escrever o poema, ele recorreu à linguagem das "Balada"s antigas, gênero que então se havia popularizado por meio do *Reliques of the ancient English poetry* [*Relíquias da poesia inglesa antiga*], publicado pelo Bispo Thomas Percy em 1765,

---

da carochinha".

96 Richards, na p.16 do ensaio citado que serve de introdução a *The portable Coleridge*, assim comenta a relação pessoal de ambos no que concerne a essas diferenças: "A atitude fria e condescendente de Wordsworth para com a poesia de Coleridge ('O Poema de meu Amigo tem de fato grandes defeitos') e sua prontidão quanto a aceitar até mesmo manifestações extremas de admiração por parte de Coleridge como se tais manifestações fossem um simples dever podem ter contribuído para a tristeza [de Coleridge]. A exaltação que Coleridge fazia da poesia de Wordsworth paralelamente à depreciação que ele também fazia de seus próprios poemas tornara-se fora do comum na época..." As próprias palavras de Coleridge, constantes de uma carta a William Godwyn, datada de 25 de março de 1801, são exemplo flagrante de sua autodepreciação: "Se eu morrer, e os livreiros lhe derem algo pela vida que tive, esteja certo de dizer, 'Wordsworth desceu sobre ele como o Γνωθι σεαυτον do Céu; por mostrar-lhe o que era a verdadeira poesia, ele fez com que Coleridge tivesse consciência de não ser Poeta'".

embora haja registros de que os interesses de Coleridge estivessem voltados sobretudo para as “Balada”s longas de contemporâneos alemães na esteira de Bürger, as quais também vinham sendo traduzidas à época. De um modo geral, esse gênero de canção narrativa perpetuado pela tradição oral se caracteriza por sua linguagem simples, concreta, objetiva e impessoal na apresentação, não raro dramática em termos de estrutura e notadamente elíptica.

O fato de elas serem em seus primórdios composições que visavam a ser cantadas em vez de lidas talvez dê a razão de seu ritmo regular (quatro pés métricos no primeiro verso, três no seguinte; teoricamente, versos portugueses de oito e seis sílabas), das rimas no arremate dos versos pares e de rimas ocasionais também no interior desses versos. Embora não sejam raras variações no número de versos das estrofes, como no caso de passagens do poema de Coleridge, as quadras são a forma estrófica predominante no gênero, sempre com uma pausa no final do segundo verso; assim, a quadra é dividida em dois dísticos, conquanto a rima se estenda de um dístico a outro. Mais do que um registro de ordem meramente técnica, trata-se de sua constituição interna: um passo para frente, um passo para trás; e de ordinário muito do que se diz no primeiro verso se repete essencialmente no segundo, e assim sucessivamente, o que demonstra ser o dístico a verdadeira unidade de expressão do gênero, não o verso.

De um modo geral, a *Balada* de Coleridge conserva essas características, à exceção talvez, como se verá, da *enormidade da experiência humana destilada no poema*, no qual Coleridge procura, dentre outras coisas, pôr à prova sua ideia de que, em períodos de extremo sofrimento físico, a sensibilidade humana, amiúde cristalizada em atitudes pelo costume, torna-se mais permeável a experiências revelatórias.

Em muitos estudos literários em torno do Romantismo, há a tendência de tomar a atmosfera de experimentação artística do período – de resto, comum a todas as artes – por um abandono da tradição, o que não é verdadeiro. Um sem-número de sonetos, odes, poemas épicos e até mesmo “Balada”s testificam uma adesão à tradição, e há um forte empenho por parte dos escritores quanto a dilatar as possibilidades das formas herdadas. Paralelamente a essas, os poetas amiúde se

entregaram a experiências com gêneros tradicionais, realizando com eles novas combinações e levando a cabo formas literárias compósitas. A própria denominação de *Baladas líricas* já reflete em certo grau essa mistura de gêneros: poemas líricos, ou canções, são essencialmente pessoais, particulares, marcados pela emotividade; baladas são de propriedade comum, públicas, narrativas. Na verdade, atendo-nos apenas à colaboração entre Wordsworth e Coleridge nas *Baladas Líricas*, é notória a destreza com que ambos empregaram a estrofe da balada, recriando-a por assim dizer e fazendo dela um veículo apropriado para o "sublime", como no caso da *Balada do velho marinheiro.*

Esta, aliás, se distingue, no nível da linguagem, pelo predomínio da metáfora concreta, a par de uma profusão de imagens com referência a impressões sensoriais, ora registrando a luminosidade vívida ou o murmúrio de regatos ocultos, ora a sensação do vento nas faces ou o sono repousante e o canto das aves no verão. No que concerne às baladas em geral, porém, à época ele estava imbuído da crença de que a linguagem fornecida por tais modelos, por ter demonstrado no passado seu apelo em face do leitor comum, poderia ser "revitalizada", por assim dizer, ao se fazer com que estivesse a serviço de "instintos" humanos que Coleridge considerava vitais e eternos –, embora críticos de várias épocas tenham chamado a atenção ao caráter de "artefato" da linguagem empregada principalmente nas primeiras edições do poema, para a qual aparentemente não há antecedentes históricos precisos. De qualquer forma, é certo que ele tenha mudado de atitude quanto a isso, já que é possível observar nas sucessivas edições do poema correções com vistas a dirimir a impressão geral de "exotismo" por meio da supressão de termos náuticos e de uma modernização cada vez maior do léxico.

Descartada a maior parte dos arcaísmos e dos termos náuticos, com o concomitante efeito de "distanciamento" que pudessem suscitar, Coleridge lançou mão de um novo expediente estrutural na forma de glosas marginais, inseridas na edição de 1817 de *Sibylline Leaves,* com o intuito, dentre outras coisas, de suscitar a impressão de terem sido supostamente formuladas por um editor do séc. XVII.

As Glosas

Dentre as contribuições aos estudos coleridgianos, parece haver certo consenso, por motivos variados, quanto à sagacidade de Coleridge em acrescentar esses comentários marginais. John Levingstone Lowes chama a atenção para a elegância literária da prosa que encontramos nessas glosas. B. R. McElderry Jr. considera as glosas como uma "reafirmação artística e um ornamento do que é óbvio no texto" (ano, p.91/699), e Robert Penn Warren, em seu famoso ensaio, chama a atenção para o fato de que as glosas, em vários momentos, nos propiciam, à guisa de elucidação, "tudo aquilo de que necessitamos saber" (1989, p.243). De fato, a opinião predominante é a de que Coleridge escreveu as glosas a fim de tentar "esclarecer" o poema e lhe conferir unidade depois de ter recebido diversos comentários hostis acerca de uma suposta confusão e incongruência da *Balada*.

A verdade, contudo, é que esse expediente – paralelamente ao recurso de mencionar a omissão de passagens ou páginas às vezes em momentos cruciais de suas argumentações em seus escritos em prosa – parece simular um jogo de "esconde-esconde" com os sentidos do poema, e levou especialistas mais recentes a tecer comparações com os disfarces irônicos adotados por Borges[97], um autor que, aliás, escreveu textos admiráveis sobre Coleridge.

Escritas em prosa, essas glosas, à primeira vista, dão a impressão de registrar elementos característicos de um relato de viagem tradicional: ora dão a impressão de tentar elucidar o leitor por meio de referências quase geográficas quanto à localização espacial dos acontecimentos – localização apenas sugerida no poema –, ora trazem à tona aspectos de uma coerência dramática também nem sempre perceptível na "Balada" e alvo da crítica de Wordsworth; ora ainda remetem o leitor a fontes obscuras ou abstrusas ("o erudito judeu Josefo e o constantinopolitano platônico Miguel Psellus podem ser consultados"); às vezes assumem feição francamente metafórica ("Nenhum crepúsculo nas cortes do Sol"); outras vezes, limitam-se a traduzir os gestos das personagens em termos de comportamento ("eles o justificam, e assim se tornam cúmplices do crime") e sentimentos ("Um lampejo de

97 Para mais informações sobre a função da Glosa no poema, ver a seção intitulada "A Questão da Moral", particularmente na página 290.

júbilo; e segue-se o horror"), conferindo a estes o mesmo peso dado ao registro de ações exteriores; mas as glosas sobretudo fornecem a esse leitor um código de valores morais de base cristã por meio do qual ações são julgadas ("E o Albatroz começa a ser vingado") e à luz dos quais é possível ler o poema, a fim de que "as coisas estranhas que aconteceram" ao Marinheiro encontrem num primeiro momento uma "explicação" e se organizem de acordo com as sucessivas fases do pecado ou crime original das Partes I e II ("Inospitaleiramente, o Velho Marinheiro mata a ave piedosa e de bom agouro"); da penitência no purgatório[98] (o termo "penitência" recorre nas Partes centrais IV, V e VI); e da redenção seguida da absolvição ("absolver" é outro termo recorrente nas Partes VI e VII); mas isso, como se disse, *num primeiro momento*, já que esse esquema conceitual e dogmático é desestabilizado pela incorporação, no nível das próprias glosas e do poema, de entidades tão estranhas à espiritualidade cristã quanto os espíritos elementais.No que concerne à "absolvição" em consequência de sua estada no "purgatório", ela é também contraditada pela angústia renitente que faz do Marinheiro um homem errante, e que não se aplaca sequer com a bênção dele ante a visão das serpentes marinhas, nem com sua confissão ritual ao Eremita na Parte VII. Seja como for, o efeito esperado dessas glosas parece ser o de fazer com que o leitor se depare com uma "ficção" não só narrada por um protagonista fictício, mas também comentada por um editor do mesmo tipo, além de conferir ao relato propriamente dito certo sabor de romance histórico antigo e fornecer ao leitor por assim dizer "pistas" – muitas delas falsas, como se viu – sobre os sentidos do poema, pistas que se pode seguir ou não, a depender dos objetivos.

No que tange especialmente ao leitor de hoje, tal recurso, pela impressão de distanciamento irônico que é capaz de suscitar, não só parece engenhoso como também curiosamente moderno. A nosso ver, o emprego das glosas apresenta uma função mais complexa e engenhosa do que se pode supor à primeira vista, e no

98 Essa alegação está em conformidade com a leitura de Wilson Knight em *The starlit dome*, já aludida aqui, em que ele se refere à sequência dos poemas "Christabel", "A "Balada" do Velho Marinheiro"e "Kubla Khan" como correspondendo à sequência de inspiração cristã envolvendo respectivamente as fases do inferno, purgatório e paraíso.

decorrer de nossos argumentos haveremos de retornar a elas, a fim de tentar examinar mais detidamente sua função.

A Epígrafe

O poema de Coleridge se abre com uma epígrafe por assim dizer "intimidadora", escrita em latim, e extraída da *Archaeologiae Philosophicae* de Thomas Burnet, um teólogo do séc. XVII, lembrado hoje, talvez, apenas pelo fato de ter escrito um dos livros mais divertidos de pseudociência protestante, a *Telluris Theoria Sacra* [A Teoria Sagrada da Terra]. Quando foi lançado, este livro despertou certa controvérsia, mas há notícia de que a maioria dos teólogos anglicanos o saudou como uma reconciliação brilhante entre a ciência e as Sagradas Escrituras. A verdade, porém, é que Burnet, ao lançar a sexta edição de sua *História Sagrada*, ainda professava sua oposição a Newton, defendendo a visão de que a terra era fixa, com os céus girando ao redor dela.

Como tantas figuras literárias de sua época, Coleridge deu mostras de prezar a maior parte dos cultos pseudocientíficos com que entrou em contato – haja vista a seus comentários favoráveis em *Table Talk* acerca da homeopatia e da frenologia. Por outro lado, como protestante fundamentalista, Coleridge poderia aspirar a uma harmonia entre a ciência e as histórias do Velho Testamento, e esse fato poderia dar a razão de seu fascínio pela *Teoria Sagrada* de Burnet[99].

Mas essa epígrafe se constitui em algo muito mais do que mera exposição de filosofia abstrusa. Exegetas tenderam a ignorá-la, mas, segundo nossa leitura, ela sintetiza de maneira admirável o que é a nosso ver um dos temas centrais da *Balada*. A exemplo das glosas, será melhor que nos ocupemos dela em momento mais oportuno.

99 Para um comentário acerca do conteúdo da epígrafe de Burnet, ver p. 113-114.

Primeira Parte

It is an ancient Mariner,
And he stoppeth one of three.
"By thy long grey beard and glittering eye
Now wherefore stopp'st thou me?"

Após o Argumento, em que se descreve o deslocamento espacial do navio ao redor do globo, o poema principia se valendo da estrofe tradicional das velhas baladas inglesas, qual seja, a quadra com versos tetrâmetros e trímetros se alternando respectivamente. Também a exemplo dessas baladas, essencialmente objetivas na narração, aqui a figura do protagonista nos é introduzida já no primeiro verso[100], e por meio do "presente histórico", este, aliás, comum a narrativas quer em prosa quer em verso, devido à impressão que proporciona do aumento de vitalidade de uma ação ao ser contada como se fosse "agora". Esse artifício é empregado constantemente na *Balada*, mas de maneira extremamente idiossincrática, e a nossos olhos se constitui, como se procurará demonstrar, num primoroso achado do poeta.

Por ora, diga-se que essa introdução imediata vem cercada de uma aura de antiguidade ou vetustez, emanando da dicção arcaizante de *ancient mariner* – que faltaria a seu equivalente verbal *old sailor* – e repontando aqui como em diversos outros passos, embora com uma frequência muito menor se comparada à das versões anteriores do poema. E o verso *And he stoppeth one of three* – iniciando com os anapestos comuns às baladas, e só não soando vago pela qualificação do trio feita pela glosa – *Gallants bidden to a wedding-feast* – parece introduzir a dimensão do simbolismo numérico (de resto, comum nas baladas antigas), já que o número recorre no poema por mais três vezes.[101] A caracterização do protagonista, porém, avança

100 Da mesma forma principia, por exemplo, a balada popular e anônima intitulada "The fair flower of Northumberland": "It was a knight in Scotland born".

101 Com efeito, o Conviva ouvirá como "um menino de três anos" no verso 15; no 198, Vida-em-Morte, jogando dados, assoviará "por três vezes", e no verso 508, o Marinheiro identificará um "terceiro" – o eremita – além do Piloto e do Ajudante. Por outro lado, exegetas têm chamado a

pelo terceiro verso no recurso dramático-narrativo, também bastante objetivo e econômico, da descrição indireta em *By thy long grey beard and glittering eye*, que inicia a fala do Conviva, em reação a ter sido interpelado, ao mesmo tempo em que se ensaia a primeira rima interna (grey/eye), também típica das baladas, mas aqui ainda não tão distinta quanto as que lhe sucederão. De qualquer forma, toda situação é evocada como se de chofre, em versos soando um tanto ásperos e de caráter tão abrupto, que chegaram a ser alvo de uma paródia de Lewis Carroll.

"The Bridegroom's doors are opened wide,
And I am next of kin;
The guests are met, the feast is set:
May'st hear the merry din."

As "portas abertas de par em par" são convidativas, o parentesco próximo impõe a presença do Conviva, seus pares já se reuniram, banqueteiam, e, ainda que os três primeiros versos da estrofe hoje nos possam soar como explicações polidas um pouco além da conta, considerando que são dadas a um tipo lunático que o aborda no caminho (elas podem ser resumidas em "estou atrasado, não me amole!"), um indício da impaciência do Conviva se percebe discreto no pormenor estilístico da omissão do pronome pessoal reto em "May'st hear the merry din" ["Podes ouvir o burburinho alegre"] mais raro em inglês. A quadra, é claro, prossegue com sua função de "exposição" indireta, como se diz em dramaturgia, mas a sugestão do ambiente festivo das bodas – que emoldura o poema, por assim dizer, devido a sua evocação no começo e no fim da "Balada" – terá sobretudo o condão de intensificar, por meio do contraste, o sentimento de desolação e de horror do Marinheiro.

He holds him with his skinny hand,
"There was a ship," quoth he.
"Hold off! Unhand me, greybeard loon!"
Eftsoons his hand dropt he.

atenção ao mesmo processo em vigor nas alusões ao número 7 (vs. 261e 552) – a própria *Balada* é dividida em 7 Partes – e o número 9 (vs. 76, 133 e 377).

O Marinheiro detém o Conviva, e a alusão à "mão descarnada" dá continuidade à caracterização do protagonista, conferindo-lhe tintas de criatura espectral. Ele é chamado de "loon", "tolo", uma palavra que à época ainda não apresenta as conotações modernas de "loony" (lunático), mas que, num contexto que envolve o encontro de um jovem e um ancião, pode evocar, por meio de contraste irônico, a condição de "loon" (rapaz) do Conviva.

The Wedding-Guest is
spell-bound by the eye
of the old sea-faring man,
and constrained to hear
his tale.

He holds him with his glittering eye – *13*

O verso, em construção anafórica, faz triunfar o fascínio ocular exercido pelo nauta: conforme reza a glosa, o Conviva se acha "enfeitiçado" pelos olhos do Marinheiro. Obviamente, esses olhos se ligam à superstição, desde a Antiguidade até ao presente, do "olho ruim", ou "gordo", próprio de feiticeiras, magos e demônios, o qual arruína a colheita, despedaça espelhos, causa danos a animais e homens, até mesmo mata. Mas aqui a alusão a essa tradição é motivada em especial pela voga do "mesmerismo" – o uso do magnetismo animal e do hipnotismo no tratamento de doenças propalado por Franz Anton Mesmer (1734-1815) – na Londres de Coleridge, que, curioso também, como se disse, de teorias pseudocientíficas, muito provavelmente poderia ter comparecido a sessões de hipnotismo, quando aos cidadãos se facultava assistir a pessoas sendo paralisadas pelo poder oculto do olhar do hipnotizador, e aos poetas, inspirar-se nele[102]. O que importa enfatizar aqui, no entanto, é o *transe* induzido pelo Marinheiro no Conviva em virtude de seu olhar e loquacidade, e convém estarmos cônscios das conotações psicológicas da palavra, como reza o verbete: "estado afim do sono ou de alteração de consciência, marcado por reduzida sensibilidade a estímulos; perda ou alteração do conhecimento do que

102 Browning, por exemplo, em seu poema intitulado "Mesmerism".

sucede à volta; substituição da atividade voluntária pela automática, e do qual é por vezes difícil sair". De que Coleridge tinha em mente o transe hipnótico pode dar fé a décima oitava estrofe da Parte V, constante da primeira versão que Coleridge escreveu da ""Balada"":

Listen, O listen, thou Wedding-Guest!
"Marinere! thou hast thy will:
"For that, which comes out of thine eye, doth make
"My body and soul to be still."

De todo modo, na *Balada* haverá outras referências ao olhar maligno[103], embora ele assuma matizes de sentido ditadas pelos contextos em que se acham, e às vezes esse olhar sirva mais para sugerir *flutuações de espírito* do protagonista em face de novas situações do enredo. Numa poesia cuja função precípua, como diz Coleridge no Prefácio das "Baladas líricas", é despertar "a verdade dramática das emoções", pode ser útil estar atento a essas flutuações constantes, cuja função procuraremos aquilatar em outro momento.

A *Balada*, aliás, está repleta de expedientes recorrentes, e o efeito suscitado pelos versos a seguir decorre do uso idiossincrático que Coleridge faz do "presente histórico a que aludimos:

The Wedding-Guest stood still,
And listens like a three years' child: *15*
The Mariner hath his will.

The Wedding-Guest sat on a stone:
He cannot choose but hear;
And thus spake on that ancient man,

103 No final da Parte III, no verso 215, após a morte dos tripulantes, o Marinheiro é alvo de seu olhar maldito; a mesma tripulação espectral crava no Marinheiro "o olhar de pedra", que reluz à lua. Do mesmo ângulo, uma recorrência do "olhar maligno" dá-se também no poema "Christabel", em que a bruxa Geraldine é retratada com semelhante poder.

The bright-eyed Mariner. *20*

O Conviva "quedou imóvel" e "escuta como um menino de três anos"; para os versos curtos de uma balada, a mudança do tempo verbal aqui, e ainda mais na estrofe que se segue (*sat... cannot... spake on*), é bastante brusca e estranha. Sabe-se que tal expediente, quando não usado como um truque óbvio por maus jornalistas e novatos, pode ser muito eficaz e, nas mãos de um mestre, tem outra justificativa além do fato de realçar a ação. Do modo pelo qual figura aqui, nada ainda é possível concluir dessa justificativa, se bem a peculiaridade do emprego do artifício e sua recorrência ao longo do poema não possam gerar senão a impressão de ser "intencionais".

No que concerne à cena, porém, mais do que um "encontro", trata-se de um "confronto" entre os dois, e a estrofe em questão afirma a "vontade" do Velho Marinheiro, em detrimento da do Conviva, que "não pode senão escutar". Trata-se do Jovem Inexperiente que se cala ante o Velho Sábio, cujo relato propriamente dito começa na estrofe seguinte[104]:

"The ship was cheered, the harbour cleared, *21*
Merrily did we drop
Below the kirk, below the hill,
Below the light house top.

Nela, a "atmosfera" meio gótica se dissipa com a alusão à saudação de pessoas que observam o navio deixar o porto, e com o estado de espírito de alegria dos tripulantes, enquanto vêem a "igreja" o "monte" e o "topo do fanal" desvanecerem na distância.

Por outro lado, onde a cena está ambientada? Em toda a *Balada,* as referências geográficas são vagas, mas aqui, numa "exposição" mais sugestiva do que esclarecedora, parece haver um uso calculado da palavra "kirk", em lugar de

---

104 Mais adiante, procuraremos demonstrar que, por curioso que pareça, na *Balada,* essa "passividade" do Conviva, que ouve, não é menor do que a do Marinheiro, que fala.

"church", a primeira comum no norte da Inglaterra e na Escócia, o que nos faz presumir que o porto se acha em algum lugar nessa região[105]. De qualquer forma, na estrofe seguinte, o sol que se ergue a bombordo indica que o navio segue ao sul:

The Mariner tells how the ship sailed southward with a good wind and fair weather, till it reached the Line.

The Sun came up upon the left, 25
Out of the sea came he!
And he shone bright, and on the right
Went down into the sea.

Higher and higher every day,
Till over the mast at noon –" 30

É um fato que, à proporção que se viaja nessa direção rumo ao Equador, para além da costa do Brasil, o sol se erga mais e mais no céu ao meio-dia. Na verdade, no Equador (que nas glosas sempre recebe o nome de "Line"), o sol do meio-dia nunca está longe do zênite, e toda vez que no poema há referências ao sol sobre o mastro ao meio-dia, isso significa que o navio está no Equador.

The Wedding-Guest here beat his breast, 31
For he heard the loud bassoon.

The Wedding-Ghest heareth the bridal music; but the Mariner continueth his tale.

The bride hath paced into the hall,
Red as a rose is she;
Nodding their heads before her goes 35
The merry minstrelsy.

105 Na verdade, em breve a tempestade haverá de impelir o navio às águas antárticas. Depois de contornar o Cabo Horn, os ventos transportam o barco para o norte, através do Pacífico, até o Equador, onde ele se detém na calmaria. A partir daí, a rota do navio no restante do poema não será nada clara. Comentadores presumem que o navio, movido por forças ocultas, seja levado para o sul e para o oeste, contornando o Cabo da Boa Esperança, depois, rumo ao norte, passando por águas atlânticas e de volta ao porto natal. Diga-se que semelhante percurso nessa viagem ao redor do mundo era familiar à época. A exemplo dessas referências, o tempo da viagem não é especificado, embora as palavras arcaicas evoquem o período medieval (a balestra, que será usada pelo Marinheiro para abater a ave, é uma arma medieval, e constitui uma forte evidência de que a história se passa nessa época).

A súbita incursão dramática do cenário da festa desfaz por um momento a encantação da fala do Marinheiro. O leitor moderno não pode deixar de associar o expediente, que imprime certo ritmo suspensivo à narrativa, ao "corte" cinematográfico, e Camille Paglia (1990) estava certa ao ressaltar a acuidade visual das imagens de Coleridge e as qualidades "cinemáticas" encontradiças em seus poemas. Evidentemente, a essa altura, tal interrupção do relato do nauta visa a realçar a impaciência do Conviva, que golpeia o peito em gesto culposo e ao som de consoantes explosivas ("beat his breast"), mas o som do fagote também serve para antecipar a atmosfera soturna e um tanto demoníaca da história do Marinheiro[106] que está por vir.

Na passagem de uma estrofe para outra, o sentimento de inquietação do Conviva e certa sugestão de gravidade devido à evocação do fagote deram lugar à cena plácida da entrada da noiva no salão, com a menção do rubor de suas faces, por meio de um símile muito comum às baladas antigas[107], podendo ser traduzido – para retomar a analogia com o cinema – em termos de *close-up*, o mesmo servindo para a alusão aos menestréis atrás dela, meneando a cabeça ao som da música[108]

No que concerne à noiva, porém, trata-se da primeira aparição feminina no poema, e esse mesmo rubor de suas faces estará em flagrante contraste com a pele branca leprosa da personificação feminina da Vida-em-Morte na Parte III.

The Wedding-Guest he beat his breast,
Yet he cannot choose but hear;
And thus spake on that ancient man,
The bright-eyed Mariner. *40*

---

106 Como afirmaram alguns comentadores, a se considerar que o poema se passa na época medieval, o fagote é um anacronismo na "Balada", de vez que o instrumento, como o conhecemos, só surgiria no século XVI. Por outro lado, num poema como este, talvez não fosse despropositado imaginar que Coleridge pudesse justamente estar usando um anacronismo de modo consciente. Ou que a própria balestra é que fosse propositadamente anacrônica.

107 Lembre-se o "My love is like a red, red rose", de Robert Burns.

108 Menestréis também meneiam a cabeça em outro poema de Coleridge, "The Ballad of the Dark Ladié": "But first the nodding minstrels go".

Cada um dos versos de 37 a 40 repete algum verso anterior, uma técnica característica das antigas baladas que Coleridge imita, ensejando um novo "corte". O uso da estrofe, soando como um refrão, é muito apropriado, obviamente, por seu efeito de sugestão "hipnótica", por assim dizer, num contexto em que alguém se vê subjugado pelo "Marinheiro de olhos brilhantes", este evocado no arremate da estrofe e também podendo ser traduzido num *close-up*.

The ship drawn by a
storm toward the
South pole.

"And now the STORM-BLAST came, and he 41
Was tyrannous and strong:
He struck with his o'ertaking wings,
And chased us south along.

Com o Conviva à mercê do olhar do nauta, o relato deste pode prosseguir com toda a pujança. E ele recomeça com a personificação de forças naturais, comum na poesia mais antiga, conferindo o tom emocional da estrofe – o temporal é "tirânico", "forte" e "persegue" o navio com suas "asas". A menção a estas pode antecipar, por contraste, as imagens do Albatroz que seguirá o barco, mas o que convém destacar aqui é o estado de espírito *persecutório* que aflora dos versos e que, de resto, recorrerá em outros momentos cruciais do poema.

Os vs. 45-50, porém, constituem a primeira alteração momentânea da estrofação, mantida até este ponto, podemos supor, a fim de que fosse "impressa" na mente do leitor:

With sloping masts and dipping prow, 45
As who pursued with yell and blow
Still treads the shadow of his foe,
And forward bends his head,
The ship drove fast, loud roared the blast,
And southward aye we fled. 50

A propósito disso, Tristam P. Coffin (1951) tem palavras percucientes em seu ensaio "Coleridge's use of the Ballad Stanza in the Rhyme of the Ancient Mariner",

quando se pergunta sobre o suposto caráter proposital de o poeta romper com uma norma estabelecida:

> (...) É proposital, ou é, como Coleridge sem dúvida julgava, fosse na balada genuína, uma incoerência causada pela espontaneidade da composição? A resposta é que é proposital e serve para realçar ao leitor o sentido das palavras a essa altura. Ao usar conscientemente a expansão da estrofe, o que era muito comum às baladas que ele conhecia, tão logo o barco é tangido da rota conhecida para o mistério das regiões polares, o autor conduz de maneira sutil os ouvidos e olhos do esperado para um domínio coerente, mas diferente – no entanto, um domínio jamais diferente ao ponto de destruir o impulso básico da batida da balada ou "deslocar a âncora". (COFFIN, 1951, p. 441)

Isso é muito plausível, além de ser um exemplo de como é possível tirar proveito de uma "incoerência" comum a um gênero popular. Na passagem de uma estrofe para outra, porém, o sentimento persecutório recrudesce, o temporal e o barco são retratados por meio do símile de alguém que, perseguido por um inimigo, em sua fuga não consegue lograr uma distância maior dele, "sempre" (pois tal é o valor poético de *still* nesse contexto) lhe "pisando" a sombra. Também respondem pela "intensidade emocional" a multiplicação das rimas e as orações subordinadas, estas ocupando os quatro primeiros versos, num movimento de suspensão que vai desembocar no penúltimo verso, branco, embora tonitruante com as rimas internas, cujo acúmulo, aliás, é apropriado para sugerir a impressão da velocidade e da persistência da busca. Em todo caso, diga-se também que, fugindo "sempre" (que é o sentido do arcaísmo "aye") para o sul, o navio provavelmente está sendo impelido pelos ventos tempestuosos típicos das regiões em torno ao Cabo Horn.

And now there came both mist and snow, *51*
And it grew wondrous cold:
And ice, mast-high, came floating by,
As green as emerald

O barco adentra a região ártica, por meio de frases (versos 50-54) que, conforme Lowes demonstrou no capítulo “The Fields of Ice” em seu *Road to Xanadu* (1927) eram encontradiças nos livros de viagem que Coleridge havia lido – outro exemplo de uma das características do poeta, qual seja a escrita continuamente balizada por referências literárias (ou nem tanto), mas num processo de reelaboração capaz de efeitos surpreendentes, como o dispersão dos sons de “a” que perpassam o verso 53, sugestivos da grande dimensão dos *icebergs* (“da altura do mastro”).

The land of ice, and
of fearful sounds
where no living thing
was to be seen.

And through the drifts the snowy clifts *55*
Did send a dismal sheen:
Nor shapes of men nor beasts we ken –
The ice was all between.

Entre esses *icebergs* gigantescos, do verde da esmeralda, é possível divisar uma terra desolada e morta, repleta de penhascos nevosos de onde se despedem fulgores sinistros, toda a descrição também tendo sido inspirada, conforme Lowes (1927), nos relatos de exploradores das regiões polares que descrevem a luminosidade do gelo em termos semelhantes.

The ice was here, the ice was there,
The ice was all around: *60*
It cracked and growled, and roared and howled,
Like noises in a swound!

Também de acordo com Lowes (1927), os verbos onomatopaicos presentes no verso 61 foram usados por antigos navegantes na descrição dos ruídos do gelo, estes por sua vez comparados belamente no poema aos “ruídos num desmaio” – uma imagem remetendo à experiência sensorial de alguém que, depois de ter desmaiado, recobra a consciência e ainda retém a lembrança de ter sido acometido de uma espécie de “assalto” de ruídos dissonantes, produtos de perturbações auditivas. Por

outras palavras, a imagem alude à *perda dos sentidos*, ou à *alteração da consciência*, e por ora basta dizer que o poema está repleto de imagens de natureza semelhante (aparentadas à do transe hipnótico exercido pelo Marinheiro anteriormente), o que contribui de maneira mais ou menos subliminar para a impressão geral das tão propaladas (embora aparentemente não muito explicadas) qualidades "oníricas" do poema, paralelamente, é claro, às situações inusitadas de seu enredo. Ao mesmo tempo, a palavra arcaica "swound", com o sentido moderno de "swoon" [desmaio, desfalecimento], parece ao mesmo tempo sugestiva de "sound"[109] [som].

Till a gread seabird,
called the Albatross,
came through the
snow-fog, and was
received with great
joy and hospitality.

At length did cross and Albatross,
Thorough the fog it came;
As if it had been a Christian soul, *65*
We hailed it in God's name.

O verso 63 introduz a figura do Albatroz, que fora uma sugestão de Wordsworth a fim de que o "crime" no poema fosse o abate[110]. A ave aparecia em inúmeros livros com relatos de viagens da época, envolta pela névoa da superstição, que lhe atribuía com assombro a capacidade de trazer em si almas de capitães sanguinários, embora também se lhe pudesse atribuir bons presságios. Herman Melville:

> Lembrai-vos do albatroz. De onde provêm os acúmulos de maravilha espiritual e de pálido terror em meio dos quais esse branco fantasma cruza todas as imaginações? Não foi Coleridge o primeiro a revelar o seu sortilégio e sim a grande e veraz laureada de Deus, a Natureza. (MELVILLE, 1950, p.189).

109 Sempre será questão aberta procurar saber até que ponto Coleridge teria usado conscientemente o arcaísmo "swound", com sua feição de *port-manteau*, para evocar a um só tempo "sound" e "wind".

Saudado pela tripulação como se fora "a alma de um cristão, o Albatroz passa a seguir o navio.

It ate the food it ne'er had eat,
And round and round it flew.
The ice did split with a thunder-fit;
The helmsman steered us through! *70*

Pela versão anterior que Coleridge escrevera da "Balada", é possível saber qual o tipo de alimento que foi dado à ave e que ela "jamais havia provado": "The Marineres gave it biscuit-worms"[111]. Mas na nova versão só é possível supor que *It ate the food it ne'er had eat* signifique que *qualquer* alimento que os marinheiros dessem à ave seria um alimento de um tipo que ela jamais provara. Em todo caso, os dois versos finais são sugestivos de que a ave de "bom agouro", como rezará a glosa a seguir, parece responsável pelo gelo que se parte, abrindo caminho para o navio, e pelo "bom vento sul", que o impele.

And lo! The Albatross proveth a bird of good omen, and followeth the ship as it returned northward through fog and floating ice.

And a good south wind sprung up behind; *71*
The Albatross did follow,
And every day, for food or play,
Came to the mariner's hollo!

O "bom vento sul" é também uma frase comum dos homens do mar, e, aqui, o vento reverte a trajetória do navio, que principia sua jornada para o norte, no Pacífico.

---

110 Wordsworth teve essa idéia depois de ler A Voyage Round the World by the Way of the Great South Sea (1723), do Capitão George Shelvocke. Lowes procura dar evidências de que Coleridge teria lido esse livro, por sugestão de Wordsworth.

111 Biscuit-worms", literalmente, "verme de biscoito", era o nome que se dava à larva de inseto que se reprodizia nesse tipo de alimento, usado pela tripulação, e há muitas referências sobre essa larva

In mist or cloud, on mast or shroud, *75*
It perched for vespers nine;
Whiles all the night, through fog-smoke white,
Glimmered the white Moon-shine.

O primeiro verso, cuja eufonia se deve ao ritmo binário, à paronomásia *mist/mast* e à rima interna entre *cloud* e *shroud*, pode sugerir que não se trata de um albatroz comum, já que ele é capaz de "empoleirar-se" na "névoa" ou na "nuvem"[112], como uma presença constante, por "nove vésperas". A palavra *vespers* apresenta o sentido geral de "vesper hours", ou "tardes", mas alude, em sentido subsidiário, às horas litúrgicas da Liturgia das Horas, celebradas no fim da tarde – alusão apropriada a uma criatura recebida antes pela tripulação como "a alma de um cristão". Ademais, os dois primeiros versos e os dois últimos apresentam a mesma construção sintática, enfatizando a impressão de duração – por nove vésperas, por toda a noite – e pondo em paralelo o Albatroz e a Lua.

The ancient Mariner
inhospitably killeth
the pious bird of
good omen.

"God save thee, ancient Mariner!
From the fiends, that plague thee thus! – 80
Why loook'st thou so?" – With my cross-bow
I shot the ALBATROSS.

O olhar de horror no rosto do Marinheiro, enquanto ele recorda seu crime, está implicado na interpelação do Conviva, e essa sugestão indireta e bastante eficaz é, como se disse, uma técnica característica das antigas baladas inglesas, que Coleridge emprega com mestria repetidas vezes. No nível do enredo, magistral também é a omissão, por parte de Coleridge, de uma razão para o abate da ave, o que intensifica o elemento simbólico do incidente[113]. O caráter condenável do ato se

nos livros de viagem. Em todo caso, podemos supor que Coleridge deve ter considerado a especificação meramente ilustrativa, e optado pela maior sugestividade do verso em sua versão final.

112 Intérpretes lembram que os pés palmados do albatroz, sem dedos na parte interna, o tornam incapaz de se empoleirar, por exemplo, num "mastro".

113 Por outro lado, no "Argumento" presente na impressão de 1800 das *Lyrical Ballads* (e conservado em parte na glosa constante da versão final), o crime do Marinheiro teria sido premeditado: "how the Ancient Mariner cruelly and in contempt of the laws of hospitality killed a Seabird..." [como o Velho

evidencia quando se pensa que a "ave de bom agouro" exerce uma influência benéfica em sua breve e indelével aparição. Do ponto de vista técnico, o verso "*I shot the ALBATROSS*", que arremata a Primeira Parte, materializa, da maneira mais simples e abrupta, o crime do Marinheiro. Sua ação é tão-somente a afirmação do Mal[114], que não se explica, não se entende, não se aceita.

Marinheiro, de maneira cruel e em desprezo às leis da hospitalidade, matou a Ave do Mar...]. Em vista disso, o que é possível concluir é que Coleridge achou melhor eliminar indícios de premeditação.

[114] Tempos antes de começar a escrever a *Balada*, Coleridge manifestara o desejo de escrever sobre culpa e remorso, e escrevera sobre Caim antes de Wordsworth lhe sugerir que escrevesse sobre o abate de um albatroz.

Segunda Parte

The Sun now rose upon the right:
Out of the sea came he,
Still hid in mist, and on the left *85*
Went down into the sea.

Quase como um eco da estrofe composta pelos versos 25-28 da Primeira Parte, pois que se lhe repetem os versos pares, a estrofe que inicia a Segunda Parte faz agora o sol surgir a estibordo[115], não "brilhando claro" como antes, mas, de maneira um tanto sinistra, "oculto na névoa", até baixar a bombordo, também em conformidade como as descrições nos livros de viagem lidos por Coleridge e examinados por Lowes, repletos que estavam de referências à súbita aparição dele, quando era tão comum navegar por longos períodos em meio à neblina polar.

And the good south wind still blew behind,
But no sweet bird did follow,
Nor any day for food or play
Came to the mariners' hollo! *90*

Se comparada à estrofe composta pelos 71-74 da Primeira Parte, essa também soa como um refrão, com alterações ao mesmo tempo sutis e significativas: o "bom vento sul" *ainda* soprava (pois que em breve deixará de fazê-lo), e a adversativa que inicia o segundo verso, bem como a perífrase por que é tratado o Albatroz ("sweet bird"), respectivamente atestam-lhe a natureza benéfica e são indicativos da estima que a tripulação lhe votava, tornada patente na menção a sua ausência no cotidiano dela.

His shipmates cry out *And I had done a hellish thing,*

against the ancient
Mariner, for killing
the bird of good luck.

And it would work 'em woe:
For all averred, I had killed the bird
That made the breeze to blow.
Ah wretch! said they, the bird to slay,
That made the breeze to blow!

A ligeira sugestão de *gravidade* e *falta* na estrofe anterior de certa forma prefigura o sentimento de culpa do nauta aqui, cuja intensidade se reflete em nova, súbita e calculada mudança da estrofação. Seu tom geral é o da admissão de um crime "diabólico", a par da consciência de consequências nefastas à tripulação – de uma fatalidade que, no nível do significante, se traduz na propagação da aliteração ("And it would work them woe") – consciência exacerbada pela condenação dos tripulantes no terceiro verso (em discurso indireto e de feição ainda mais perturbadora, por seu eco interior) e no quarto, também de aliteração marcada e agora sim estabelecendo uma clara relação entre o vento e a ave. Ademais, os dois últimos versos, também em discurso indireto e soando como um refrão, reiteram a acusação dos tripulantes, bem como a relação entre o vento e a ave, numa recorrência passível de sugerir a ruminação constante do protagonista, presa que está de seu sentimento de culpa.

But when the fog cleared
off, they justify the same,
and thus make themselves
accomplices in the crime.

Nor dim nor red, like God's own head,
The glorious Sun uprist:
Then all averred, I had killed the bird
That brough the fog and mist.
'Twas right, said they, such birds to slay,
That bring the fog and mist.

115 Ou seja, o navio contornou o Cabo e segue para o norte.

A referência a “dim” e “red” – as cores que o “sol glorioso[116]” *não* apresenta, e cuja menção por isso mesmo empresta a sua descrição certo quê de indeterminação – antecipa o “bloody sun” no verso 112, um sol vingativo, que marca o começo do castigo da tripulação pelo crime sanguinário. Na mesma esteira de raciocínio, o símile com a “fronte de Deus” por um momento pode ser sugestivo da impressão, por parte do Marinheiro, de uma presença por assim dizer “censora”, a se erguer ameaçadoramente no “horizonte” de sua consciência culposa – tanto mais quando se pensa nos dois versos que lhe sucedem, e que agora estabelecem uma relação entre a ave, a névoa e a neblina, estes dois últimos apresentando, é claro, conotações negativas, tanto em termos de condições climáticas adversas como da sugestão de um estado emocional obscuro.

Nada disso, porém, prenuncia os dois versos que arrematam a estrofe. Pois o que aqui se vê é uma brusca mudança de opinião por parte dos tripulantes, que agora “aprovam” o crime do nauta, e o fazem sem nenhuma explicação que possa ser dada pelo texto do poema. Exceto a custas de muita dedução especulativa e quase sem nenhuma chance de não cair no que Umberto Eco chamou de “superinterpretação”, por meio do confronto direto com o poema, não se pode chegar à interpretação proposta pela glosa, na qual a tripulação não “aprova” propriamente o crime do nauta, mas é tornada enigmaticamente “cúmplice” dele. “Enigmaticamente” porque é óbvia a diferença de grau, se não de natureza, entre a aquiescência passiva dos tripulantes e o ato violento do Marinheiro. A exemplo de seu crime, tal aquiescência por parte da tripulação jamais será explicada no decorrer do poema, o que, aliás, nega tanto a uma coisa quanto à outra o *status* daqueles acontecimentos e situações inusitados, corriqueiros numa obra narrativa ou dramática, que são apresentados a princípio sem nenhuma justificativa, mas que, a bem da “coerência”, dão a impressão de acenar com a promessa de uma explicação em algum momento – que de ordinário ocorre – e se constituem num expediente extremamente eficaz para um efeito suspensivo da narrativa, capaz de absorver ainda mais a atenção do leitor. Mas aqui essas “pontas soltas”, sem jamais ser atadas, certamente foram a causa de

116 Coleridge se refere ao “glorious sun” em seu poema “This Line-tree Bower my Prison” e também em “Fears in Solitude”, este um poema em que a expressão em questão é notadamente um símbolo de

Wordsworth ter afirmado que "os acontecimentos, sem apresentar nenhuma ligação necessária, não se produzem uns aos outros". É claro que, ao fazer isso, Wordsworth tinha em mente, dentre outras coisas, um poema narrativo *convencional*, e a crítica verberada teria tido um peso maior na opinião de sucessivas gerações de leitores não houvesse a perspectiva histórica demonstrado que a *Balada*, ainda que um poema narrativo, não é nada "convencional" – já se disse que nenhuma outra balada à época parece apresentar semelhante nível de complexidade psicológica – e que esses tipos de "incongruência" ou "violação" num gênero específico podem vir a ser computados na categoria das "inovações". Na *Balada*, eles o são, ainda que por ora convenha dizer apenas que, por serem tão recorrerentes, seu emprego é intencional, e a nosso ver contribui justamente para a aludida "complexidade psicológica".

The fair breeze continues;
the ship enters the
Pacific Ocean and sails
Northward, even till it
reaches the Line.
The ship hath been
suddenly becalmed.

The fair breeze blew, the white foam flew,
The furrow followed free;
We were the first that ever burst 105
Into that silent sea.

Na época de Coleridge, os ventos do leste, que impeliam o navio para o nordeste, eram chamados de "the brises". Seu sopro e deslocamento veloz são sugeridos no verso 104 através das aliterações marcadas[117], que sempre tendem a fazer com que o verso seja pronunciado mais rapidamente. Por outro lado, esses dois versos finais têm sido considerados indícios de que a ação do poema não se passa

Deus.

117 Gardner (COLERIDGE, 2003, p.54) se ocupou da história deste verso. Segundo ele, na impressão de 1817 do poema, Coleridge o alterou para "the furrow stream'd off free" [a esteira fluía livre]. Numa nota de pé de página, Coleridge explicou que o verso anteriormente fora "the furrow follow'd free", e acrescentou: "Mas eu não havia estado muito tempo a bordo de um navio antes de perceber que essa era a imagem do modo pelo qual é vista por um espectador da praia, ou de um outro navio. Do ponto de vista de quem está no navio, a esteira se afigura um riacho fluindo da fonte" (COLERIDGE, 2003, p.55) Posteriormente, Coleridge concluiria que a poesia estava acima de sua estrutura de referências, de modo que adotou sua redação original do verso.

depois de 1520, o ano em que Ferdinando Magalhães pela primeira vez explorou o Pacífico.

Down dropt the breeze, the sails dropt down,
'Twas sad as sad could be;
And we did speak only to break
The silence of the sea! *110*

A "inversion" do *phrasal verb* no começo da estrofe, fazendo o verso se iniciar com um troqueu e, portanto, em ritmo descendente, contribui com sua maior lentidão, sobretudo em contraste com versos da estrofe anterior, o que é apropriado à representação de uma atmosfera letárgica, "tão triste quanto poderia ser". Ainda no nível do significante, os sons de "i"que perpassam o verso 105 (considerando que "break" à época do poeta era pronunciado como "breek"), a par das sibilâncias no 106, sugerem os cicios e a fala desvitalizada dos tripulantes.

All in a hot and copper sky, *111*
The bloody Sun, at noon,
Right up above the mast did stand,
No bigger than the Moon.

Aqui, o céu, "inteiramente quente e de cobre", ganhou consistência, ao passo que o sol, "sanguíneo"[118], "não maior do que a lua", a perdeu. Por outra parte, o fato de que o sol vermelho se acha sobre o mastro ao meio-dia indica que o navio está em calmaria no Equador.

Day after day, day after day, *115*
We stuck, nor breath nor motion;
As idle as a painted ship
Upon a painted ocean.

A repetição das locuções adverbiais no primeiro verso cria também um movimento suspensivo, em sua ausência de verbo, até a voz repousar na pausa que ocorre no começo do segundo verso, o que é condizente com a atmosfera sugestiva de "imobilidade" ou "estagnação" ("nor breath nor motion") e intensificada pela recorrência lexical ("painted ship... painted ocean"). Como se destituída de seu alento vital, a natureza agora assume mais a feição de "natureza-morta". Por outro lado, com a leitura apenas desses versos, tampouco é possível chegar à conclusão dada pela glosa, acerca de uma "vingança" pela morte do Albatroz.

And the Albatross
begins to be avenged.

Water, water, every where,
And all the boards did shrink; *120*
Water, water, every where,
Nor any drop to drink.

O clima de "estagnação" se transmitiu a essa estrofe, com a repetição dos versos ímpares, e o detalhe realista no verso 120, acerca das pranchas, diz respeito à falta de chuva, que as faz encolher e entortar. Já quanto aos versos "água, água em toda parte, sem nenhuma gota para beber", eles certamente são os mais citados do poema (bem como os mais "mal citados", já que a fala popular comumente os emprega num contexto envolvendo bebuns num bar bem guarnecido), e, em contraste com o pormenor realista do verso que os antecede, sugerem mais "sede metafísica" do que física[119].

The very deep did rot: O Christ!
That ever this should be!

---

118 Lowes identifica diversas passagens do *Sacred Theory of the Earth* em que há recorrência da expressão "bloody sun".

119 A imagem certamente inspirou o poeta vitoriano Gerard Manley Hopkins, em um de seus "terrible sonnets": *I cast for comfort I can no more get/By groping round my comfortless, than blind/Eyes in their dark can day or thirst can find/Thirst's all-in-all in all a world of wet* [Caço um conforto que eu não posso ter, tateando/Meu sem conforto, mais que um olho cego o alento/Do dia em seu sem luz, ou mais que alguém sedento/Sede total num mundo de águas se avistando].

Yea, slimy things did crawl with legs *125*
Upon the slimy sea.

Até o momento, o céu assumiu a consistência de cobre incandescente, o vento parou de soprar, e agora as profundezas do mar "apodrecem"[120], suas águas se tornando "viscosas", como as criaturas que pateiam nelas. Sobejam imagens elementais na *Balada*, e uma leitura à luz dos escritos sobre a imaginação da matéria de Bachelard (1989) poderia tentar rastrear o modo pelo qual tais imagens se organizam e identificar na passagem em questão indícios daquelas "águas compostas" a que o filósofo se refere ao se ocupar da experiência do viscoso.

About, about, in reel and rout
The death-fires danced at night;
The water, like a witch's oils,
Burnt green, and blue and white. *130*

O verso 127 apresenta uma citação da canção das bruxas em *Macbeth*, Ato I, cena III, versos 32-34.

The weird sisters, hand in hand,
Posters of the sea and land,
Thus do go about, about.

É de notar que, no desdobramento da alusão, essa canção ocorre logo depois que uma das bruxas lançou uma maldição a um marinheiro, privando-o de bebida e de sono, e enviando uma tempestade a fim de fazer com que o navio naufragasse. Já a palavra "reel" se liga tanto a uma dança escocesa, como também a um movimento remoinhante. "Rout", por sua vez, é motivo de controvérsia entre exegetas, mas Gardner (COLERIDGE, 2003, p. 56) propõe o sentido de "estado de confusão". Nessa atmosfera sinistra, os "death-fires" são luzes espectrais, que os supersticiosos

120 No Capítulo V de *Road to Xanadu*, Lowes oferece provas convincentes de que Coleridge encontrou descrições acerca do "mar que apodrece" nos livros de viagem que leu.

na época de Coleridge acreditavam ver por vezes à noite pairando sobre os túmulos. Na verdade, substâncias em estado de putrefação amiúde reluzem à noite: são os fogos-fátuos. Essas considerações certamente estavam presentes no espírito de Coleridge ao escolher o verbo "to rot" para a ação das profundezas do mar[121]. Também de maneira convincente, Lowes, no Capítulo V, seção II do livro citado, afirma que os "death-fires" de Coleridge se constituem numa fusão dos fogos de Sant'elmo (um fulgor eletrostático que por vezes circunda pontos proeminentes num navio), e a bioluminescência geral do oceano[122]. No verso 130, o tão propalado talento de Coleridge para metáforas visuais de cor encontra respaldo no conhecimento científico, de vez que a superfície do oceano está repleta de vida animal e vegetal conhecida coletivamente como plâncton[123]. Já menção aos óleos das bruxas aponta para uma antiga superstição segundo a qual elas se valeriam de óleos na preparação de seus encantos.

A Spirit had followed them;
one of the invisible inhabitants
of this planet, neither departed
souls nor angels; concerning
whom the learned Jew, Josephys,
and the Platonic Constantinopolitan,
Michael Psellus, may be consulted.
They are very numerous, and there
is no climate or element without one or more.

And some in dreams assuréd were *131*
Of the Spirit that plagued us so;
Nine fathom deep he had followed us
From the land of mist and snow.

O espírito que assombra o navio – um dos "habitantes invisíveis deste planeta" que parecem ubíquos e alvo da atenção de filosofia abstrusa segundo a glosa – esse espírito, que se mostra a alguns membros da tripulação durante seus sonhos, bem como os demônios que entram na "*Balada*" posteriormente, não são

121 Por outro lado, sabe-se que Coleridge lera a *Opticks* de Joseph Priestley, da qual um capítulo versa sobre "a luz das substâncias putrefadas".
122 A expressão, também, já havia figurado num poema anterior de Coleridge, "Ode to the Departing Year": *Mighty armies of the dead/Dance, like death-fires, round her tomb!*.
123 Muitos organismos do plâncton são luminescentes, o que explica a espuma branca reluzente que se vê à noite nas vagas erguidas pelos navios que passam e lhes confere uma luz leitosa. O mesmo

demoníacos no sentido judaico ou cristão de “diabos”, nem de anjos decaídos, mas *daemônicos*, conforme reza a glosa, e, segundo Lowes, ao mencioná-los, Coleridge tinha em mente autores neoplatônicos.

And every tongue, through utter drought,
Was withered at the root;
We could not speak, no more than if
We had been choked with soot.

Os dois primeiros versos, atravessados da aspereza dos sons de “r”, são bem apropriados para transmitir a impressão de secura da sede, uma experiência física cuja impressão de materialidade é aumentada pela imagem da “fuligem” lhes impregnando a garganta.

The shipmates, in their sore distress, would fain throw the whole guilt on the ancient Mariner: in sign whereof they hang the dead sea-bird round his neck.

Ah! well a-day! What evil looks
Had I from old and young!
Instead of the cross, the Albatross
About my neck was hung.

No primeiro verso, iniciado com uma interjeição elisabetana – “well a-day” – frequente nas antigas baladas, os olhares perseguidores retornam, e a expressão “instead of a cross” no terceiro verso sugere que o Marinheiro, um católico romano, estivera usando uma cruz no pescoço. Sem muito esforço de imaginação, podemos supor que seus companheiros de tripulação a houvessem retirado dele por não

Lowes ressalta que os viajantes cujos livros Coleridge leu por vezes falavam desse tipo de luminescência como o ato de “queimar”.

acreditar que a merecesse[124]. Não admira que essas referências dispersas à espiritualidade cristã tenham ensejado leituras do poema da mesma natureza.

124 Lowes acredita que possa haver aqui uma sugestão da marca da cruz, que teria sido feita na fronte do Judeu Errante.

Terceira Parte

There passed a weary time. Each throat
Was parched, and glazed each eye.
A weary time! A weary time! *145*
How glazed each weary eye,
When looking westward, I beheld
A something in the sky.

The ancient Mariner beholdeth a sign in the element afar off.

Introduzida por nova mudança da forma na estrofação, a atmosfera de letargia, do "weary time" ["tempo de fastio"] se instaura em virtude da repetição vocabular (*weary*, *each*, *time*, *eye*, *glazed*) – em que se enquadra o uso de palavras-rima no arremate do segundo e quarto versos (*eye/eye*) – e de sua contaminação de sentido, já que o "fastio" temporal, ressaltado no primeiro e terceiro versos, passa a impregnar os "olhos" no quarto, os quais também se acham "vidrados" – imagem que guarda curioso contraste com os olhos hipnóticos do nauta no começo do poema, ao mesmo tempo que faz o leitor moderno, que tenha conhecimento do vício de Coleridge pelo ópio, se perguntar momentaneamente se o poeta não pensava em sua própria condição ao escrever isso[125]. "Letárgica" também é a recorrência de sons vocálicos semelhantes (*each, weary; eye*, *time*, *I*; *passed*, *parched*), embora a contemplação de algo novo nos dois versos finais e no nível do enredo dê a razão de a impressão de "monotonia", de ordinário suscitada por palavras-rima, ser atenuada por meio de nova rima com a palavra *sky*.

At first it seemed a little speck,

125 Como procuraremos demonstrar, a questão do vício na vida pessoal de Coleridge nos parece determinante para o poema. Mas isso não significa que a menção aos "olhos vidrados", sugestivos de um drogado, possa ser computada em outra categoria além daquela definida por Keneth Burke como de elemento "importante apenas para o poeta", já que a palavra *glazed* no caso serve apenas ao propósito de intensificar ainda mais o clima de estagnação e passividade que sucede à morte do Albatroz.

And then it seemed a mist; *150*
It moved and moved, and took at last
A certain shape, I wist.

A aproximação do objeto do olhar do protagonista é sugerida por sua representação a princípio como “ponto”, a seguir como “nevoeiro”, até assumir “forma determinada”, embora ainda indistinta, a quadra sendo uma demonstração da acuidade visual das imagens de Coleridge e se elaborando a partir da descrição de um processo de percepção sensorial e cognitiva, como é enfatizado pelo verbo arcaico *wit* no passado (“wist”) que arremata a estrofe e com o sentido de “percebi, tomei conhecimento”.

A speck, a mist, a shape, I wist!
And still it neared and neared:
As if it dodged a water-sprite, *155*
It plunged and tacked and veered.

Do objeto de percepção que no primeiro verso vai tomando forma gradativamente, agora pela justaposição dos substantivos, e se aproxima ainda mais do ponto de vista do narrador no segundo, passa-se à descrição de seus movimentos – trata-se de um “não-sei-quê” dando a impressão de “se esquivar” a um “espírito da água”, de vez que “invisível” – uma evocação à mitologia pagã nada condizente com os símbolos cristãos antes dispersos – e um espírito com movimentos descritos em termos náuticos, que por sua vez não passariam de meras informações não dramáticas ou ornamentais no nível do enredo não fossem consoantes ao universo empírico do protagonista e não visassem a lhe caracterizar a fala. Desse ângulo, é assim que esse “não-sei-quê” à distância “arfa” (*to plunge*), ou balança em sentido longitudinal, por efeito das vagas, levantando e abaixando proa e popa consecutivamente; “bordeja” (*to tack*), ou anda sem rumo, voltado para o vento; e “vira em roda” (*to veer*), ou se volta contra o vento.

At its nearer approach,
seemeth him to be a
ship; and at a dear
ransom he freeth his
speech from the bonds
of thirst.

With throats unslaked, with black lips baked,
We could nor laugh nor wail;
Through utter drought all dumb we stood!
I bit my arm, I sucked the blood, *160*
And cried, A sail! A sail!

Agora, a adoção de uma estrofe de cinco versos com novo esquema rímico coincide com a maior intensidade emocional envolvida na descrição dos efeitos da sede, que é tal, que chega a impedir os tripulantes de "rir" ou "se lamentar", e que no nível do significante se reflete no acúmulo de consoantes labiais nos dois primeiros versos em particular, concentrando a atenção nos lábios – uma sede que leva o Marinheiro a morder o próprio braço. Por outro lado, no arremate da estrofe, a "forma determinada" se plasmou ainda mais e agora é "vela".

With throats unslaked, with black lips baked,
Agape they heard me call:
A flash of joy; *Gramercy! They for joy did grin,*
And all at once their breath drew in, *165*
As they were drinking all.

A repetição do primeiro verso faz o tempo passar no marasmo suscitado pela sede, ainda concentrando a atenção nos lábios, enfatizados também no segundo verso, em que os tripulantes estão "boquiabertos". Já a exclamação "Gramercy", do francês antigo *Grant merci*, parece ser usada por Coleridge apenas como designativa de grande surpresa, algo semelhante a "mercy on us" [piedade de nós], o sentido consignado por Samuel Johnson em seu dicionário e adotado posteriormente pelos escritores ingleses. Mas o ato de rir de alegria e "com um esgar" assinala aquele ponto extremo das emoções e estados convulsivos que se tornam instáveis, intercambiáveis até, quando se ri com uma contorção das faces ou até às lágrimas, ou quando se passa destas a um riso demente de alegria – uma alegria que, nesse

contexto, aflora do delírio de beber água enquanto apenas se sorve o ar – o que é, de resto, uma imagem que baralha essencialmente as fronteiras de real e imaginário[126].

And horror follows. *See! See! (I cried) she tacks no more!*
For can it be a ship *Hither to work us weal;*
that comes onward *Without a breeze, without a tide,*
without wind or tide? *She steadies with upright keel!* *170*

A embarcação que, segundo o ponto de vista do nauta, não "bordeja mais" – o que equivale a dizer que deixou seu movimento errático – ruma continuamente na direção deles para "lhes causar bem-estar", ou mesmo "para lhes fazer o bem" ("to work us weal"). Você pode dizer que há um ligeiro eco com o anterior "work them woe" ["trazer-lhes desgraça"] do verso 92. Mas este, em que se atribuiu ao "ator infernal" de dar cabo do Albatroz uma malignidade capaz de suscitar a desgraça, é a expressão de uma *superstição*, ao passo que aqui "to work them weal" expressa uma *aspiração*, e isso prepara a ironia sinistra dos dois versos seguintes. Pois, em seu afã de "bem-estar", até de "resgate", o modo pela qual a embarcação se desloca na direção deles – com a "quilha alta" [*upright keel*], sem a propulsão da "brisa" nem da "maré", portanto, como que tangida por forças invisíveis[127] – transforma-a num dos tantos navios-fantasma que assombram as inúmeras lendas em torno de viagens mundo afora, e essa ideia aqui se vincula a um modo irônico, de natureza dramática, porque torna quem pronuncia estas palavras metaforicamente "cego" ao verdadeiro significado delas, ou, no caso, a um elemento sinistro no nível do enredo, percebido de imediato pelo leitor, a quem por sua vez se confere uma "visão maior" que a do protagonista – uma visão partilhada pela glosa, que, tendo registrado na estrofe

126 Em *Table Talk*, Coleridge revela que a frase "for joy did grin" adveio de uma observação de um amigo que, juntamente a mais dois, haviam escalado o topo do Plinlimmon, uma montanha em North Wales, e estavam "quase mortos de sede. "Não conseguíamos falar em decorrência da constrição, até que achamos uma pequena poça sob uma pedra. Ele me disse, 'você sorri fazendo careta feito um idiota". Ele fizera o mesmo".

127 Numa passagem de um poema sobre a morte intitulado "Next, please", o poeta inglês Philip Larkin certamente foi influenciado pela passagem em questão da *Balada: "(...) Only one ship is seeking us, a black-/ Sailed unfamiliar, towing at her back/ A huge and birdless silence. In her wake/ No waters breed or break.* [Um único navio está a caminho, só que/ Estranho, as velas negras, trazendo a reboque/ Um silêncio vasto e sem aves. Em suas águas,/ Não brotam nem rebentam vagas.]

anterior apenas um sentimento, “um lampejo de alegria” (na verdade, um “lampejo” ilusório), agora anuncia o “horror que se segue” – um horror exclusivo do leitor ou do editor fictício dessas glosas.

The western wave was all a-flame.
The day was well nigh done!
Almost upon the western wave
Rested the broad bright Sun;
When that strange shape drove suddenly 175
Betwixt us and the Sun.

A estrofe de seis versos retorna, e, quase acima da “onda ocidental” – que por estar “inteiramente em chama” compõe um oximoro – repousa o sol no ocaso, sua luz sendo refratada através das densas camadas da atmosfera e ele mesmo assumindo uma forma oval e “larga”. “Sun”, aliás, é a palavra-rima do quarto e sexto versos, que suscitam momentaneamente certa impressão de “estase”, ao mesmo tempo em que, tendo de permeio um verso, em sua forma sugerem belamente a posição espacial do sol quase na linha do horizonte, com aquela “forma estranha” se interpondo entre ele e o navio do Marinheiro.

It seemeth him but
The skeleton of a ship.

And straight the Sun was flecked with bars,
(Heaven’s Mother send us grace!)
As if through a dungeon-grate he peered
With broad and burning face. 180

“Estriada de barras”, agora, com o “rosto largo e em chamas” como que a espiar de uma “masmorra”, essa representação do sol pode-se ligar ou à culpa do Marinheiro, ou à ideia de pena ou necessidade de expiação dessa culpa por parte dele, ou mesmo a seu sentimento de sujeição, que perpassa a história e é responsável por sua “passividade”. Já a referência à Virgem Maria é sugestiva de uma data anterior à Reforma para a ação. É claro que o Marinheiro pode ser um católico romano num período posterior à Reforma, mas, nas vezes em que se pensou na possibilidade de a história se passar na Época Medieval, ou quando se levou em

conta os sentimentos protestantes de Coleridge, a primeira interpretação pareceu mais plausível aos exegetas[128].

Alas! (thought I, and my heart beat loud) *181*
How fast she nears and nears!
Are those her *sails that glance in the Sun,*
Like restless gossameres?

O que ocorre nos dois primeiros versos é um verdadeiro *frisson*, com o coração que "pulsa forte" ao simples pensamento da aproximação da nave, tornada mais visível pelo magnífico símile com a teia, que, em termos de efeito estilístico, atenua a materialidade das velas, conferindo-lhe caráter "espectral", em sua percepção à distância.

And its ribs are seen as
bars on the face of the
setting Sun. The Spectre-
Woman and her Death-mate,
and no other on board the
skeleton ship.
like vessel, like crew!

Are those her *ribs through which the Sun* *185*
Did peer, as through a grate?
And is that Woman all her crew?
Is that a DEATH? And are there two?
Is DEATH that woman's mate?

Com nova mudança no número de versos da estrofe e do esquema rímico – pois que se trata de um momento crucial do enredo – os particulares da embarcação (ou o que restou dela), como as "balizas" [*ribs*], continuam a se organizar no processo de percepção do Marinheiro, à medida que essa embarcação se aproxima, agora sendo possível lhe distinguir a "tripulação". Esta é composta exclusivamente por "uma mulher" e por seu "par", "Morte", "Death[129]", palavra inglesa aqui tornada

128 A nós, porém, essa "indeterminação temporal" é um efeito calculado pelo poeta, e se liga ao tema da *Balada*, e a seu "correlato objetivo", como o chamou Eliot, e ela será retomada no decorrer de nossos argumentos.
129 Gardner menciona a cópia de uma edição de 1798 das *Baladas Líricas* trazendo numa das margens da passagem em questão anotações de outra estrofe, que não chegou a figurar nas edições

do gênero masculino em virtude de uma convenção poética muito antiga[130]. Em todo caso, a carcaça do barco, com o casal lúgubre, semelha uma velha lenda holandesa sobre o mar que, segundo intérpretes, chegara aos ouvidos de Coleridge[131]

> Her *lips were red,* her *looks were free,* *190*
> *Her locks were yellow as gold:*
> *Her skin was as white as leprosy,*
> *The Night-mare LIFE-IN-DEATH was she,*
> *Who thicks man's blood with cold.*

Pode-se supor que essa estrofe também apresente cinco versos – ainda que com a alteração de seu esquema rímico – pelo fato de seu conteúdo nocional dar continuidade ao processo de percepção começado na estrofe anterior, mas, em que pese a visão inicial de um par, a atenção do nauta agora está inteiramente concentrada na figura feminina, que na verdade parece exercer fascínio sobre ele, a julgar pela representação que faz dela, com seus "lábios vermelhos","aparência lasciva" e "cabelos amarelos como ouro" – atributos de uma *fêmme fatale*, ou meretriz, os quais contrastam com a "pele tão branca quanto a lepra" do terceiro verso, esta por sua vez também contrastando retrospectivamente com as feições de tom avermelhado da noiva. Esse objeto de "atração" recebe sua denominação no quarto verso – "VIDA-EM-MORTE" – um "Pesadelo", um processo psíquico involuntário, personificado. Sendo uma personificação, ela é *dual* e, se conjuga em si os dois absolutos da existência, não enche o sangue humano do calor da vida, mas o "espessa" com o "frio" do medo ou do corpo cadavérico. Quanto a isso, porém, alguns dados parecem ter sido desprezados nas leituras ditas "canônicas" do poema,

---

subsequentes mas em que a figura da Morte era retratada como um "esqueleto": This ship it was a plankless thing,/ -- A bare Anatomy!/A plankless spectre – and it mov'd/Like a being of the Sea! / the woman and the fleshkess man/Therein sate merrily."

130 Por exemplo, Shakespeare faz um uso dessa convenção no final da peça *Antônio e Cleópatra*"Have I the aspic in my lips? Dost fall? IF thus thou and nature can so gently part, The stroke of death is as a lover's pinch, Wich hurts and is desir'd [Tenho a áspide em meus lábios? Está caindo?/Se tu e a natureza são capazes/De separar-se tão suavemente/O golpe desfechado pela morte/é parecido com o beliscão/Do amante – fere e ainda é desejado.]

131 De acordo com a lenda, um assassino de nome Falkenberg é condenado a errar até o Dia do Juízo num barco sem tripulação, enquanto duas figuras espectrais, uma vestida de branco, outra, de preto, disputam sua alma no jogo de dados (c. Lowes, Cap. XV, Sec. 3).

e aqui convém tocar num pormenor do qual até o momento intencionalmente nos abstivemos de comentar. Depois de Coleridge fazer sucessivas revisões do poema, as edições vindas a lume a partir de 1800 passaram a estampar a frase "A Poet's Reverie" ["Devaneio de um Poeta"] como subtítulo do poema, e, como dissemos, a propósito das influências de Erasmus Darwin sobre Coleridge, este acreditava que o "pesadelo" [*night-mare*[132]] fosse uma das dimensões do "devaneio" [*revery*], ou mesmo sinônimo dele. Esse dado nos parece relevante, embora a essa altura só seja possível dizer que, quando lemos a passagem em questão tendo isso presente no espírito, a palavra *night-mare* "ecoa" semanticamente o subtítulo, o que é um expediente dramático muito usado principalmente em peças, embora também em narrativas, e que envolve uma espécie de "indicação", uma ênfase qualquer que catalise a atenção do leitor ou espectador e lhe sirva de marco miliário na fruição da obra. Em seu *Conceitos fundamentais da poética*, na seção intitulada "Estilo Dramático", Emil Staiger tem palavras elucidativas sobre tal recurso:

> (...) O todo e o sentido capital da história só se revelam no final. Se não se pretende a insegurança do espectador até o fim, se ele deve se orientar de algum modo, o poeta terá que vir em seu auxílio. (...) Não se trata de revelar de antemão todo o caminho, e sim de dar uma orientação, um sinal itinerário que nos deixe claro se devemos seguir à direita ou à esqueda. Costuma-se dizer que grandes acontecimentos lançam antes de si suas sombras. São essas sombras lançadas em avanço que o autor tenta mostrar por meio de pressentimentos, expectativa temerosa, sinais que ainda não anunciam nada de exato, mas deixam prever algo fatal ou então bastante animador. (STAIGER, 1972, p. 137-38)

Mas a estrofe a seguir também está repleta de "pressentimentos", "expectativa temerosa", "sinais" que "não anunciam nada de exato" e antecipam a fatalidade:

Death and Life-in-Death *The naked hulk alongside came,* *195*

132 Na *Balada*, a palavra com hífen traduz mais seu sentido original, consignado pelo *Oxford English Dictionary*:"Um espírito feminino ou monstro que se supõe atormente pessoas e animais à noite, se precipitando sobre eles quando estão adormecidos e lhes causando uma sensação de sufocamento em virtude de seu peso".

have diced for the ship's crew, and she (the latter) winneth the ancient Mariner.

And the twain were casting dice;
"The game is done! I've won! I've won!"
Quoth she, and whistles thrice.

Na carcassa do navio, o par joga dados, e, se é VIDA-EM-MORTE quem arrebata a alma do Marinheiro, podemos supor que MORTE é quem fica com a tripulação. A essa altura, sem que nada mais seja dito, muito mais pode ser inferido do que está prestes a acontecer – a morte da tripulação, se bem que não se saiba como, e a condição de morto-vivo do nauta, condenado a vaguear sem rumo – uma condição cuja *inevitabilidade* o leitor, mesmo antes de chegar ao terceiro verso da estrofe e descobrir quem ganha o jogo, já é capaz de deduzir da própria lógica textual, segundo a qual a narração seria impossível se o vencedor fosse o outro[133].

No twilight within the courts of the Sun.

The Sun's rim dips; the stars rush out;
At one stride comes the dark;
With far-heard whisper, o' er the sea,
Off shot the spectre-bark.

Essas mudanças bruscas de cenas, e dos estados de espírito que subjazem a elas, muitas vezes ocorrem na *Balada* depois de imagens ou situações que, por repugnantes, ou pelo horror que suscitam, nesses momentos dão a impressão de ser excluídas de imediato pelo que a sensibilidade moderna poderia chamar de um processo de "recalque" em curso – e de criar uma atmosfera de suspensão, de tensão momentaneamente contornada, embora não resolvida (recalques não abandonam a vida psíquica) no correr da narrativa, além, é óbvio, de lhe contribuir com a densidade psicológica. É verdade que, em geral, baladas costumam ser elípticas e dispensar transições mais suaves de um acontecimento a outro, mas a maneira radical com que Coleridge faz isto – justapor uma cena a outra – também à sensibilidade de hoje pode parecer surpreendentemente antecipatória da técnica da "justaposição", tão cara à estética modernista, e dar a razão das comparações com o cinema, outra arte

essencialmente elíptica. Mas diga-se que aqui essa "guinada psicológica", se dando veloz na passagem da estrofe anterior para esta, coincide admiravelmente com a precipitação veloz da noite fria após o dia quente e das estrelas que nela se precipitam, um fato corriqueiro nos trópicos e conhecido na época de Coleridge, o qual explica a inexistência de um "crepúsculo", como consigna a glosa, numa formulação que por si mesma tem forte sabor de metáfora. Por outro lado, essa noite caindo brusca também coincide, curiosamente – pois quase a modo de "ação reflexa" – com o movimento rápido ("off shot") do navio-fantasma, desvanecendo com um rumor a distância.

At the rising of the Moon, *We listened and looked sideways up!*
Fear at my heart, as at a cup,
My life-blood seemed to sip! *205*
The stars were dim, and thick the night,
The steersman's face by his lamp gleamed white;
From the sails the dew did drip –
Till clomb above the eastern bar
The hornéd Moon, with one bright star *210*
Within the nether tip.

Com uma estrofe de nove versos até então não utilizada, já sabemos que há momentos de tensão pela frente, e ela de novo irrompe brusca, desde o primeiro verso, em que os marujos apuram os ouvidos e reviram os olhos com um medo que lhes parece sugar o "sangue vital" do coração, como se de uma "taça". A evocação de uma atmosfera carregada se dá por meio dos "astros opacos", da "noite espessa", da palidez do rosto do timoneiro ao pé da lâmpada, pode-se inferir, usada de praxe na cabine para iluminar a bússola pela qual ele orientava a embarcação, e também por meio da temperatura fria, fazendo a umidade escorrer em gotículas pelas velas. Até aqui, depara-se com pormenores descritivos bastante plásticos, realistas, mas, nos três últimos versos, a impressão de realismo começa a diminuir para alguns

133 Uma história "sobrenatural" pode se sustentar com um "narrador-defunto", como supõe o Conviva mais à frente, mas, neste poema, se Morte arrebatasse a alma do nauta, VIDA-EM-MORTE

estudiosos, já que seu elemento intrigante advém de acontecimentos que, segundo eles, contrariam as leis naturais, o que, de resto, estaria em conformidade com a atmosfera sobrenatural do poema. Pois várias vezes se chamou a atenção para a implausibilidade do aparecimento de uma estrela no interior das pontas de uma lua crescente, e da ascensão de uma lua nova no pôr do sol. No caso da estrela, Coleridge talvez não tivesse a intenção de aumentar o clima sobrenatural, de vez que, como Lowes registra em seu livro, sobejavam à época relatos acerca de estrelas aparecendo em tal posição, os quais eram amplamente aceitos, ainda que hoje os astrônomos os vejam com ceticismo[134]. Mas quanto à ascensão de uma lua nova no pôr do sol, isso de fato não pode ocorrer, de vez que ela ascende ao meio-dia e está em vias de se pôr quando a noite cai. Por outro lado, nada há que comprove que a lua no poema ascende quando o sol se põe. O próprio Lowes sugere um lapso de tempo entre o pôr-do-sol e o aparecimento da lua, já que a palavra "till" [até] poderia permitir que a maior parte da noite transcorresse. Desse ângulo, para Lowes tratar-se-ia de uma lua *minguante*, que nasce no leste, à frente do sol, mas, como lembra Gardner, essa explicação também resvala numa impossibilidade, pois não seria possível à lua uma semana depois[135] estar tão cheia e brilhante quanto se diz que está em toda a segunda metade da Parte IV. O próprio Lowes (1927) admite essa discrepância, e, numa observação que nos parece correta, acredita que essa mesma discrepância tem o efeito de uma impressão de "distorção temporal característica dos sonhos".

One after another.	*One after one, by the star-dogged Moon,*	
	Too quick for groan or sigh,	
	Each turned his face with a ghastly pang,	
	And cursed me with his eye.	*215*
His shipmates drop	*Four times fifty living men,*	
down dead.	*(and I heard nor sigh nor groan)*	
	With heavy thump, a lifeless lump,	

seria destituída de toda função.

134 Conhece-se uma nota de Coleridge a uma das edições das *Baladas líricas*, que reza: "É uma superstição comum entre os marinheiros que 'algo ruim está prestes a acontecer toda vez que uma estrela acompanha a lua".

135 Cf. v. 261 da Parte IV.

They dropped down one by one.

A repetição de “one by one” que inicia e encerra o par de estrofes, de novo na forma tradicional da balada, sugere que cada um dos duzentos marujos sucessivamente contempla essa lua “minguante”, como a querem os exegetas. Mas um dado que pode vir a favor deles, embora não relacionado a coordenadas geográficas, versa sobre a própria denominação em inglês, “waning moon”. Reza o dicionário etimológico de Skeat: “Wane: to decrease (as the moon), to fail” – “minguar”, “extinguir-se”. Ora, *minguante* é quase *morrente*, e se, como o quer ainda uma outra facção de etimologistas que pugna por aproximar *wane* de *wan* (“sem cor”, “lívido”), você pode dizer que cada um dos tripulantes, *conformemente à denominação*, “tomba” fulminado no convés – cai como um cadáver de faces” lívidas” volvendo o olhar acusatório, de “maldição” ao Marinheiro. E desse ângulo pode-se dizer, como num verso de Whitman, que “eles se tornaram aquilo que viram”.

But Life-in-Death begins
Her work on the ancient
Mariner.

The souls did from their bodies fly, −
They fled to bliss or woe!
And every soul, it passed me by,
Like the whizz of my cross-bow!

Exprimindo uma concepção medieval segundo a qual a alma se constitui numa substância espiritual que abandona o corpo na morte, a Parte III, a exemplo das anteriores, se encerra com uma alusão ao crime do protagonista, soando a modo de memória espontânea – ou quase como um lapso – por parte dele, numa comparação que ele faz meio que mecanicamente entre essas almas que “passam” e o zunido da seta disparada pela balestra, cortando o ar. *Mecanicamente*, pois, como afirma a glosa, VIDA-EM-MORTE começa a exercer sobre ele seu comando.

Quarta Parte

The Wedding-Guest feareth
That a Spirit is talking to him;

"I fear thee, ancient Mariner!
I fear thy skinny hand!
And thou art long, and lank, and brown,
As is the ribbed sea-sand.

A Parte IV se inicia com uma interpelação do Conviva, que, após ouvir os últimos lances lúgubres do relato, "teme", como reza a glosa, "que um Espírito esteja lhe falando", um temor justificado também pela figura física do Marinheiro, com sua mão "descarnada", ele mesmo uma figura intimidadora pela altura, magreza e pele curtida de sol, "vincada" à semelhança do areal sob a ação do fluxo e refluxo das marés[136].

I fear thee and thy glittering eye,
And thy skinny hand, so brown." –
Fear not, fear not, thou Wedding-Guest!
This body dropt not down.

A evocação do temor ante a figura geral do nauta ("I fear thee") abre de novo a quadra, e a atenção do Conviva se volta desta figura geral para pormenores – os olhos do Marinheiro, "que fulguram" como antes, quando alcançaram hipnotizar o Conviva, a mão descarnada de novo, a pele morena. Ante essas coisas, o Marinheiro, porém, exorta-o a que "não tema", e, embora o Conviva não esteja falando "a um espírito", ou a um "morto", como está implicado nas palavras do velho nos dois últimos versos, a razão que ele fornece ao rapaz para não ter medo parece apontar,

136 Ernest Hartley Coleridge afirma que o símile pode ter sido inspirado nas características físicas de uma praia em Kilve, visitada por vezes por Coleridge e Wordsworth e vincada do atrito da argila xistosa que aflora da areia "como o dorso espinhoso, enterrado parcialmente, de um monstro marinho"(GARDNER, 2003, P. 72).

pelo fraseado, que ele, o nauta, sem estar propriamente morto, também não se acha "inteiramente vivo". Pois que no verso que arremata a estrofe, o protagonista não diz "eu não tombei", ele não diz "meu corpo não tombou", ele diz "este corpo não tombou", o qual, ainda que não seja propriamente um *dead body* [cadáver], parece esvaziado de sua humanidade. E no contexto do poema isso significa "não tombou como a tripulação, porque ele não foi arrebanhado pelo Sr. MORTE, mas por ela, MORTE-EM-VIDA, como se em virtude de um tipo de condenação". Tudo isso, obviamente, é muito perturbador para que o Conviva se dê conta da implicação do jogo de dados e se sinta seguro de que não ouve as palavras de um morto – na verdade, as palavras de um morto-vivo devem ser igualmente assustadoras – mas, com relação ao ponto de vista do leitor, a visão dele é limitada, retratada que é também por meio de ironia dramática.

But the ancient Mariner	*Alone, alone, all, all alone,*	
assureth him of his bodily	*Alone on a wide wide sea!*	
life, and proceedeth to relate	*And never a saint took pity on*	
his horrible penance.	*My soul in agony.*	*235*

Deve ser próprio de um "morto-vivo" a experiência total da desolação, e é assim que o adjetivo "alone", e seu advérbio "all" – repetidos a modo de eco da própria voz, preenchem todo o primeiro verso. Esse sentimento de solidão adentra o segundo verso e se torna absoluto por ser vivido num "vasto, "vasto mar", com os adjetivos também se repetindo e espraiando. A figura de um homem num barco, aqui, é simbólica nada menos do que da do Homem, que veio do húmus e que, por essa razão, em nível metafórico aqui, não encontra irmandade com coisa alguma em meio a esse elemento estranho, que o circunda e que é infinitamente maior do que ele. "Alone, Alone": este deveria ser o título de um livro de Thomas Wolfe, título descartado posteriormente e substituído por *Look Homeward Angel* (o que era substituir um verso de Coleridge por um de Milton); mas a explicação da escolha desse título inicial, se pode lançar luzes sobre a personalidade de Wolfe, exprime bem o sentimento destilado nos versos:

> Acho que o chamarei "Alone, Alone", pois a ideia que fica meditando sobre ele, ou que há nele, ou por trás dele, é que somos todos estranhos nesta terra por onde andamos – que nus e sós vimos à vida, e cada qual só, um estranho um para o outro. O título, como você sabe, eu tirei do poema de que mais gosto, *A balada do velho marinheiro*". (GARDNER, 2003, p. 70)[137]

A condição é "agônica", por achar-se alijada do contato humano e até da "piedade" dos santos. Na odisséia romântica, porém, ela é uma etapa a ser cumprida, enquanto não sobrevém alguma espécie de "resignação", graças à qual o autor de um crime abominável, por exemplo, ao fim e ao cabo pode passar por uma "transfiguração" e ser transportado para casa em seu navio como um herói a nossos olhos.

He despiseth the creature	*The many men, so beautiful!*	*236*
of the calm,	*And they all dead did lie:*	
	And a thousand thousand slimy things	
	Lived on; and so did I.	

Se nenhum "santo" lhe tem piedade, o Marinheiro a tem, pelos homens, cuja beleza ele é capaz de admirar e cuja morte ele pode lamentar – ainda que não passe, como ele mesmo diz, com um toque de realismo sinistro, de uma coisa "viscosa", a exemplo das outras criaturas das profundezas, que "continuam a viver", como ele *continua* a viver – uma ideia enfatizada pela sintaxe do último verso, que coloca em paralelo as milhares e milhares de criaturas e o protagonista, submetendo-os à ação de um único verbo. Só que o martelar dessa ideia soa tão pesada quanto à existência sonambúlica a que o nauta está condenado, e a essa altura isso nos faz perguntar se não teria sido melhor para ele ter sido arrebanhado pelo outro no jogo de dados.

137 Wolfe foi aluno de John Livingston Lowes em Harvard, embora antes da publicação de *Road to Xanadu*, e escrevera uma tese sobre Coleridge com o tema "The Supernatural in the Poetry and Philosophy of Coleridge". O apreço que lhe tinha o mestre é atestado pela citação que este faz, em seu famoso livro sobre Coleridge, da descoberta de Wolfe de uma possível fonte do verso 268 da *Balada*. Não admira que Wolfe, dotado de um apetite onívoro de leituras (certa feita ele concebera um projeto

And envieth that they
Should live, and so
Many lie dead.

I looked upon the rotting sea,
And drew my eyes away;
I looked upon the rotting deck,
And there the dead men lay.

Sua atenção passa da identificação com as criaturas estranhas para seu meio, o "mar apodrecido", de maneira um tanto consoante à viscosidade delas e curiosamente reminiscente, por seu vocabulário e imaginário, dos versos 123-126 da Parte II. A visão desse mar lhe parece por demais medonha, e ele afasta os olhos, recalcando a imagem; mas a questão é que o lugar para onde ele olha a seguir, o convés, também está *apodrecendo*, quase como se por "contaminação", tanto o mar como o próprio convés estando sujeitos, pois, ao mesmo processo de degradação por que passarão, como se pode inferir, os cadáveres que nele se acham.

I looked to heaven, and tried to pray;
But or ever a prayer had gusht,
A wicked whisper came, and made
My heart as dry as dust.

Talvez a ideia não expressa, mas intuída da putrefação dos cadáveres seja por demais dolorosa e o faça agora "olhar para o céu" e "tentar rezar"; essa tentativa é baldada, porém, visto que, em vez da "prece" pretendida, que se esperava "jorrasse" naturalmente, sai-lhe da garganta, bem grotescamente, apenas um "cicio iníquo" (expresso conformemente em inglês pela aliteração e pelos sons de "i") que lhe "seca o peito" no quarto verso, este igualmente marcado pelo baque da aliteração e pela rima canhestra, ambas as coisas aqui sugestivas da tentativa frustrada do nauta. O que está em questão, porém, é uma discrepância entre *vontade e capacidade de*

insano de ler todos os livros da biblioteca de Harvard) encontrasse em Coleridge um modelo de artista.

execução, que se explica pela condição de "morto-vivo", ou "autômato", do Marinheiro.

I closed my lids, and kept them close,
And the balls like pulses beat;
For the sky and the sea, and the sea and the sky
Lay like a load on my weary eye,
And the dead were at my feet.

Com nova mudança na estrofação, agora são as "pálpebras" que ele fecha, e "mantém fechadas", pois que a "realidade" – uma palavra em que caem muito bem as aspas, e uma palavra que, no contexto do poema, as merece mais do que nunca – se lhe afigura por demais penosa, na forma do céu e do mar – horizonte derradeiro de sua desolação – que "jazem como um fardo" aos olhos enfastiados de vê-los, como se diz nos três últimos versos. O terceiro, aliás, suscita a impressão de "dilatação", por sua repetição de termos alternados e maior número de sílabas, uma impressão que aumenta com a rima do verso que lhe sucede e que com ele forma um dístico, tudo isso tornando a estrofe mais lenta e também retardando, como expressão do esforço do nauta, a rima entre "beat" e "feet".

But the curse liveth for
him in the eye of the
dead men.

The cold sweat melted from their limbs,
Nor rot nor reek did they:
The look with which they looked on me
Had never passed away.

Os cadáveres da tripulação, que num primeiro momento, podíamos inferir, apodreceriam como o mar e o convés, agora contrariam leis naturais e, se bem vertam realisticamente "suor frio dos membros", não "exalam odores fétidos" nem "apodrecem". São conservados intatos, está sugerido, congelados no tempo, assim

como o olhar de condenação que os mortos lhe lançaram, torturante, que “nunca” desvanece de seu rosto.

An orphan’s curse would drag to hell
A spirit from on high;
But oh! More horrible than that
Is the curse in a dead man’s eye! 260
Seven days, seven nights, I saw that curse,
And yet I could not die.

A estrofação se altera, embora o olhar de maldição na quadra anterior enseje aqui uma ordem de ideias ligadas à superstição e a sentimentos negativos suscitados por ela. Nem mesmo Gardner encontrou evidências para uma “tipologia das pragas”, cuja eficácia seria determinada segundo quem a lançasse – mortos, órfãos, velhos ou outros desvalidos – mas é de supor que, entre tantas formas de superstição no séc. XVIII – quando não, na época medieval, se considerássemos que a ação se passa nela – essas fossem perturbadoras, tanto assim que, com respingos de simbolismo numérico, o Marinheiro confronta por “sete dias e noites” a “maldição” nos olhos da equipagem, e, ecoando o anseio de Sibila, lamenta “não poder morrer”.

In his loneliness and fixedness
he yearneth towards the
journeying Moon, and the stars
that still sojourn, yet still move
onward; and every where the blue
sky belongs to them, and is their
appointed rest, and their native
country and their own natural homes,
which they enter unannounced, as lords
that are certainly expected and yet there
is a silent joy at their arrival.

The moving Moon went up the sky,
And no where did abide:
Softly she was going up, 265
And a star or two beside –

A quadra tradicional retorna, levando a efeito, após pensamentos "intoleráveis", mais uma súbita mudança de estado de espírito. A própria glosa comenta as imagens da estrofe, de maneira bem eloquente para a placidez delas, em termos de "sentimento", do "anseio" gerado na "solidão e imobilidade" por companhia, movimento, pertença, familiaridade, "repouso designado", reconhecimento de origens, retorno a um lar – palavras abstratas traduzidas no correlato objetivo da "lua pervagante", sem se deter num ponto, e agora acompanhada de maneira benigna por "uma ou duas estrelas", em flagrante contraste com a lua sinistra com a "estrela na ponta inferior" do verso 211.

Her beams bemocked the sultry main,
Like April hoar-frost spread;
But where the ship's huge shadow lay,
The charméd water burnt alway 270
A still and awful red.

Os raios da lua "zombam" no sentido de que sua luz fria parece desdenhosa do mar mormacento e se difunde como a geada; mas, por que a água está vermelha? Lowes suspeita que Coleridge recorde o plâncton rebrilhando no escuro com fosforescência parda[138]. Por outro lado, exegetas ressaltam o fascínio de Coleridge por "sombras" – o que teria levado Thomas Love Peacock a se inspirar no poeta para criar o Sr. Flosky (uma corruptela de Filosky, palavra grega significando "o amigo das sombras") personagem do romance *Nightmare Abbey*. A própria palavra "shadow" e suas formas correlatas de "shade" e "shadows" aparecem sete vezes no poema (de novo o simbolismo numérico?), e Gardner tem palavras lúcidas sobre o peso que luz e sombra têm nesse poema, o que é decerto consequência da excelência de Coleridge em metáforas visuais: "O que são o dia e a noite exceto a condição de estar dentro ou fora da sombra deitada pelo sol? O que é o nascer do sol, e o ocaso senão o

138 Gardner lembra relatos de Darwin em sua viagem no Beagle – posteriores, é claro, a Coleridge – em que as águas do mar na costa do Chile, por exemplo, semelham, vistas a distância, as de um rio atravessando uma área de lama avermelhada, embora escura como chocolate à sombra do navio.

afastamento e o avanço dessa sombra? O que é a lua crescente exceto uma lua que está, em sua maior parte, na sombra? (GARDNER, 2003, p.72)

Isso parece muito convincente, sobretudo quando se pensa no Coleridge kantiano, vendo o próprio mundo como o mundo das sombras da caverna de Platão, um aspecto percebido uma vez mais por Peacock, ao por na boca do Sr. Skioner, de *Crotchet Castle*, outra personagem inspirada em Coleridge, as seguintes palavras: "Só podemos ter vislumbres da poderosa sombra na câmara obscura da inteligência transcendental" (GARDNER, 2003, p.73)

By the light of the Moon
He beholdeth God's
Creatures of the great calm.

Beyond the shadow of the ship,
I watched the water-snakes:
They moved in tracks of shining white,
And when they reared, the elfish light
Fell off in hoary flakes.

A estrofação mudou de novo, e agora podemos imaginar que isso se deu pelo afloramento de um estado de espírito, digamos, menos "sinistro" do que o da estrofe anterior, ou pela mudança de cena, que se passa "além da sombra" projetada pelo barco, o centro dessa cena sendo agora as "cobras d'água". Os exegetas consideram impossível identificá-las a algum animal marinho reconhecível, embora na época do poeta a denominação se aplicasse a quaisquer espécies de cobra, mormente de regiões tropicais, que frequentassem as águas – não muito distante da costa, como as cobras de Coleridge, cujas fontes devem ter sido mesmo as das citações de Lowes, extraídas dos livros sobre viagens lidos pelo poeta acerca de anelídeos, com suas formas luminescentes semelhantes a cobras, ao passo que as "faíscas fantasmagóricas" com certeza equivalem aos revérberos do sol nas águas.

Within the shadow of the ship
I watched their rich attire:
Blue, glossy green, and velvet black,
They coiled and swam; and every track
Was a flash of golden fire.

O primeiro verso apresenta um efeito de “antífona” com relação ao verso que abre a estrofe anterior, ambas as estrofes fazendo pelo mesmo número de versos, o que se explica por estar em curso a mesma ordem de ideias do que se disse, mas o pormenor distintivo nessa ordem é que *fora* da sombra do navio as cobras reluzem com luz “fantasmagórica”, e, *dentro*, suas cores luminescentes curiosamente se tornam visíveis.

Their beauty and their	*O happy living things! No tongue*	
happiness.	*Their beauty might declare:*	
	A spring of love gushed from my heart,	
He blesseth them in	*And I blessed them unaware:*	*285*
his heart.	*Sure my kind saint took pity on me,*	
	And I blessed them unaware`	

Com acréscimo de um verso à estrofe, esta se abre com a consciência do Marinheiro passando do particular ao geral, das cobras às “criaturas vivas e ditosas” de “beleza inefável” – “inefável” como a visão de uma totalidade que os românticos tentam exprimir – depois, se concentra no sentimento que ele mesmo tem por elas, um sentimento igualado a uma “fonte de amor” que agora “jorra” – em contraste com a prece que não só não “jorrou” (“gushed”) versos atrás como também se mudou de maneira macabra em “cicios iníquos” –, e por fim se volta a seu ato de as “abençoar sem consciência” no verso 4, repetido no arremate da estrofe para martelar a ideia de um ato “não intencional”, o que, de resto, revela a mesma discrepância entre vontade e capacidade de execução na cena dos cicios indesejados. E em que pese a atmosfera venturosa, que levou Gardner e em particular por R. L. Brett em seu *Reason and imagination* (1960) a pensar que “esse ato de bênção não *granjeia* a graça de Deus, mas *é* a própria graça de Deus”, o gesto do Marinheiro não nos parece, de fato, “granjear a graça de Deus”, nem ser “a própria graça de Deus”, justamente por ser involuntário – um gesto tão gratuito quanto o ato de ter abatido o Albatroz – e por revelar, no fundo, que o Marinheiro continua a agir como um autômato.

The spell begins
To break.

The self-same moment I could pray;
And from my neck so free
The albatross fell off, and sank
Like lead into the sea.

De que a estrofe anterior marcou algum tipo de guinada no enredo e na caracterização do Marinheiro não resta dúvida, tanto assim que agora ele está apto a "rezar", e se acha livre de um grande "fardo" – o que provavelmente se liga a sua nova capacidade de rezar – já que o Albatroz desliza de seu pescoço e cai "como chumbo" nas águas. Aparentemente, a imagem do Marinheiro acabou de passar por uma "transfiguração".

Quinta Parte

Oh sleep! It is a gentle thing,
Beloved from pole to pole!
To Mary Queen the praise be given!
She sent the gentle sleep from Heaven, *295*
That slid into my soul.

Esta Parte se inicia placidamente, depois que o "fardo" do Marinheiro caiu ao mar, com uma evocação da experiência universal do "sono", graças à Maria da devoção do nauta, a quem se atribui momentaneamente o envio do sono do protagonista, um sono vindo do "Céu" e se insinuando em sua "alma", numa imagem que se pode traduzir numa *fusão de exterioridade e interioridade*, um processo, como mostrou Abrams (ano), que parece se constituir na essência da poesia romântica.

By grace of the holy
Mother, the ancient
Mariner is refreshed
with rain.

The silly buckets on the deck,
That had so long remained,
I dreamt that they were filled with dew;
And when I awoke, it rained. *300*

"Silly" ("bisonhos") é que constitui o achado feliz no primeiro verso da quadra tradicional que voltou, adequada à singeleza da cena. Kenneth Burke ANO, em seu *Philosophy of literary form*, descreve como por anos pensou nessa palavra:

> Uma palavra admiravelmente feliz, como todos os leitores devem sentir, e certamente uma palavra digna de uma glosa lhe investigando a função sinedóquica, suas implicações, sua função de representativa de mais do que ela explicitamente diz. (...) considerei o epíteto como surpreendente, pitoresco e interessante. Eu sabia que ele estava fazendo algo, mas não estava seguro sobre o quê. (BURKE, 1973, p. 287)

Em sua leitura do poema, Burke concebe a figura do Ajudante do Piloto como um tipo de "bode expiatório", e afirma que a palavra "silly" era uma "antecipação do destino que se abateu sobre essa figura no poema". Desse ângulo, o Ajudante do Piloto serviria de "vaso" para o castigo do Marinheiro, assim como os "baldes bisonhos" servem para a chuva. Por outro lado, Gardner REF acha que o argumento se apoia numa base dúbia, qual seja, a do Ajudante ser um "bode expiatório", e se vale de uma observação que parece menos sutil, embora mais convincente, segundo a qual os baldes parecem "bisonhos" porque sem utilidade, "há muito tempo no convés". À parte, porém, essa questão acerca dos baldes, parece mais importante o fato de o Marinheiro sonhar com eles, cheios de "rocio", e, no momento em que acorda, começar a chover. Se estivesse chovendo antes, é claro, você poderia dizer, na esteira de Freud, que seu sonho se deveu a estímulos externos, mas não é o caso. O que está em jogo é de novo certa sensação de indistinção entre dentro e fora – a mesma que, para os românticos, alguém poderia vivenciar em estado de "devaneio".

My lips were wet, my throat was cold, 301
My garments all were dank;
Sure I had drunken in my dreams,
And still my body drank.

A atenção do Marinheiro passa agora do mundo exterior para sua própria condição – ele está com os "lábios úmidos", a "garganta fria" e os trajes "encharcados", e isso deve ter-se dado por uma associação de ideias, desencadeada pela menção à chuva na estrofe anterior. Essa percepção de si o recorda, com impressão de "certeza", do sonho em que bebera, e, *como no sonho*, seu corpo "ainda bebia". Pelos lábios, garganta e trajes, ele bebeu, de fato; mas o que se pode dizer com segurança dessas imagens enigmáticas é que, no sonho que teve e em sua pretensa vigília, ele bebe, ele *ainda* bebe, e que o tempo em que bebe, por assim dizer, pode ser considerado uma extensão do tempo do sonho – seu corpo "ainda bebia".

I moved, and could not feel my limbs:
I was so light – almost
I thought that I had died in sleep,
And was a blesséd ghost.

Há algo errado com a "substancialidade" do Marinheiro, que parece tê-la perdido nessa estrofe, já que ele se "mexe" e não sente os membros, e é tão leve, que chega a supor que "morreu dormindo". Mas essa suposição não o espanta, pelo contrário, ela o faz concluir que ele é "um espírito abençoado", e, no contexto do poema, ele é abençoado ou no sentido cristão de não ser um "danado", ou, o que é mais certo, ele é "abençoado" justamente por pensar que "morreu", e por estar livre dos infortúnios de uma "VIDA-EM-MORTE".

He heareth sounds and
seeth strange sights and
commotions in the sky
and the element.

And soon I heard a roaring wind:
It did not come anear;
But with its sound it shook the sails,
That were so thin and sere.

Da "perda de materialidade" do corpo do Marinheiro passamos à violação de uma lei física, já que o "vento que ruge" e que é apenas ouvido pelo nauta, um vento que "não se aproxima" da embarcação, mesmo assim, apenas pelo som, lhe "sacode as velas", realisticamente "esgarçadas e secas".

The upper air burst into life!
And a hundred fire-flags sheen,
To and fro they were hurried about!
And to and fro, and in and out,
The wan stars danced between.

Com a quadra dilatada por um verso formando um dístico rimado, o que temos é a descrição das luzes de uma aurora, que semelham por vezes "flâmulas", tiras estreitas e compridas de drapejamento que oscilam nos ares, e que conferem a

ilusão de movimento, "dança", às "estrelas lívidas", que reluzem timidamente em entre elas. Essa visão espetacular lhe enche os olhos e o faz vibrar com uma exaltação não vista até aqui, mas o único problema é que, como disseram os comentadores, a aurora é um fenômeno dos polos que não poderia ser vista por alguém de um navio ainda próximo do Equador. Gardner aventa uma hipótese:

> Enquanto o Marinheiro dormia, seu navio pode ter-se deslocado para o norte o bastante para que se pudesse avistar a *aurora borealis*, ou para o sul, o bastante para que se avistasse a *aurora australis*. Ou Coleridge simplesmente poderia ter-se valido de descrições da aurora, em vários livros que leu, para descrever a luminescência do ar nos céus *tropicais* (GARDNER, 2003, 76)

And the coming wind did roar more loud,
And the sails did sigh like sedge;
And the rain poured down from one black cloud; *320*
The Moon was at its edge.

O símile "E as velas suspiraram como junco" significa "como o vento soprando através do junco", e já que apenas o *som* desse vento, que agora "ruge" mais forte – um vento tão imaterial quando o corpo do nauta agora há pouco – já que só esse som fez com que as velas estremecessem, é de supor que o "verdadeiro" vento físico sopre "no ar das alturas" ("upper air") e seja o responsável pela ondulação das "flâmulas de fogo". Em contraste com estas, a chuva é "vertida de uma nuvem negra", com a "lua" de novo "à beira" dela, também em contraste curioso com a "lua maligna" de antes, escoltada pela estrela.

The thick black cloud was cleft, and still
The Moon was at its side:
Like waters shot from some high crag,
The lightning fell with never a jag, *325*
A river steep and wide.

Essas “fanopeias”, como as chamava Pound, são muito plásticas, de sorte que vemos a nuvem escura se desmanchar como se “rasgada”, em contraste com a lua constante a seu lado, não mais com sua aura maligna, e em particular o símile envolvendo o relâmpago difuso e as águas jorrando de um penhasco repousa no pormenor realista de a queda do raio se dar sem “ um movimento ziguezagueante” – que, de resto, só costuma figurar na representação de raios em cartuns.

The bodies of the ship's
crew are inspirited, and
the ship moves on;
The loud wind never reached the ship,
Yet now the ship moved on!
Beneath the lightning and the Moon
The dead men gave a groan. *330*

A imagem ocupando os dois primeiros versos ignora o aspecto do princípio da inércia de Newton, segundo o qual um corpo em repouso permanece dessa maneira enquanto uma força não venha a agir sobre ele. Na verdade, o navio-fantasma da Parte III também se move mar afora sem a força do vento. E após a violação dessa lei física, são os tripulantes mortos que “gemem”.

They groaned, they stirred, they all uprose, *331*
Nor spake, nor moved their eyes;
It had been strange, even in a dream,
To have seen those dead men rise.

A palavra “inspired” na glosa tem o sentido de “inspirited” (“insuflados”), (que é a que aparece em *Sibylline Leaves*). Com sinais vitais de “gemidos”, “movimentos” e se pondo de pé, eles não falam nem mexem os olhos, o que também lhes empresta certo ar de autômatos. A estranheza do nauta diante daquela visão é tal, que ele chega a pensar que, “mesmo num sonho”, em que o sobrenatural acontece, ela seria sentida como tal, e a eficácia da imagem está em intensificar a estranheza da visão supostamente “real”, conferindo-lhe certa qualidade de onírica.

The helmsman steered, the ship moved on; *335*

Yet never a breeze up-blew;
The mariners all 'gan work the ropes,
Where they were wont to do;
They raised their limbs like lifeless tools –
We were a ghastly crew. *340*

O navio tripulado por mortos no poema foi uma sugestão de Wordsworth[139], quadrava à tradição oral de histórias sobre o mar, muitas registradas por Lowes, e é Gardner quem afirma que foi Coleridge quem explorou semelhante tema pela primeira vez numa obra-prima literária. De qualquer forma, indo o barco sob o comando do Piloto, com os tripulantes "afeitos às cordas", estes são igualmente retratados como autômatos, erguendo os membros à maneira de "ferramentas mortas" – uma "tripulação de espectros", como diz o nauta.

The body of my brother's son *341*
Stood by me, knee to knee:
The body and I pulled at one rope,
But he said naught to me.

O Marinheiro tem o "corpo de um sobrinho" próximo de si ("knee to knee"), ambos exercem o trabalho maquinal de "puxar das cordas", mas o fato de esse corpo "não lhe falar nada" é que é a sugestão sutil, pois que dramatiza, na consciência do protagonista, o rompimento de laços familiares, ao mesmo tempo em que destrói o sentido de comunidade unificada e alegre partilhado pelos tripulantes no começo de sua viagem.

But not by the souls of *"I fear thee, ancient Mariner!"* *345*
the men, nor by daemons *Be calm, thou Wedding-Guest!*
of earth or middle air, but *'Twas not those souls that fled in pain,*

139 Gardner lembra que nesse aspecto Coleridge provavelmente foi inspirado por uma carta do séc. XIV, de Paulino, Bispo de Nola, que conta a história de um barco abandonado à tormenta e comandado por um ancião, de quem Deus se apieda posteriormente e lhe envia uma tropa de anjos (Cf. Gardner, 2003, p.80).

by a blessed troop of angelic spirits, sent down by the invocation of the guardian saint.

Which to their corses came again,
But a troop of spirits blest:

É evidente que a descrição da cena um tanto arrepiante teve seu efeito sobre o Conviva, que de novo interpela o Marinheiro, professando seu "medo", ao que o velho lhe explica que a tripulação é, na verdade, insuflada não pelas almas dos que se foram, mas por uma "tropa de anjos", como corrobora a glosa, esta de novo indo além do texto do poema, ao especificar que foi o "santo guardião" do protagonista (aliás, já mencionado no verso 286) quem enviou essa tropa, uma observação que, do ponto de vista de alguns comentadores, dá a impressão de ter sido "enxertada" por Coleridge no poema a modo de reflexão posterior. Não há como negar, porém, que as tantas passagens das glosas que tecem comentários impossíveis de depreender exclusivamente do texto também parecem soar como "reflexões posteriores".

For when it dawned – they dropped their arms,
And clustered round the mast;
Sweet sounds rose slowly through their mouths,
And from their bodies passed.

Agora, os tripulantes "soltam os braços" no romper da aurora, numa ação reflexa um tanto condizente com os gestos "mecânicos" com que foram retratados, e interrompem o trabalho que, está implicado, se estendeu noite adentro; depois, como se num ritual, se reúnem ao redor do mastro e "sons suaves se alçam lentamente de sua boca. Na verdade, estes devem ser os primeiros movimentos de uma espécie de orquestração de "sons com vida própria", como se a ecoar ao bel-prazer no interior de uma câmara.

Around, around, flew each sweet sound,
Then darted to the Sun;
Slowly the sounds came back again,
Now mixed, now one by one.

Numa câmara, sim, porque, no espaço aberto, a intensidade de energia da onda diminui na medida em que ela se afasta da fonte sonora, ao passo que, numa câmara, a onda sonora é refletida várias vezes pelas paredes e pelo assoalho, a intensidade do som permanecendo mais ou menos invariável, exceto próximo da fonte sonora. No poema, esses sons dão voltas pelo espaço, se precipitam na direção do sol e voltam lentos, em combinações ou notas individuais, o próprio tempo maior da estrofe, dilatada pela presença do verso que forma um dístico rimado, contribuindo não para a impressão de decréscimo de intensidade, mas de "aumento" dela. Ora, pode-se dizer que aqui ou leis acústicas foram rompidas, ou estamos num "espaço fechado".

Sometimes a-dropping from the sky
I heard the sky-lark sing;
Sometimes all little birds that are, *360*
How they seemed to fill the sea and air
With their sweet jargoning!

Ainda com a estrofe de cinco versos, a exemplo dos sons em notas individuais ou em combinações, eles agora retornam na forma individual de "canto de cotovia caindo do céu", ou coletiva, de "suave algaravia", com *todas* as aves em orquestração universal – uma algaravia ("jargoning") cuja suavidade se materializa, no nível do significante, pelo fato de a palavra ser ela mesma uma *light rhyme* com *sing*.

And now 'twas like all instruments,
Now like a lonely flute;
And now it is an angel's song, *365*
That makes the heavens be mute.

Ainda como se por meio de uma "contaminação de sentido", passamos de "todas as aves" da natureza para "todos os instrumentos" da cultura humana, o foco

da consciência se detendo da mesma forma que antes no conjunto, e, no segundo verso, no elemento individual – a "flauta" em solo, ou a "ária de um anjo", em face da qual, aliás, os "céus emudecem".

It ceased; yet still the sails made on
A pleasant noise till noon,
A noise like of a hidden brook
In the leafy month of June,
That to the sleeping woods all night
Singeth a quiet tune.

Com nova mudança na estrofação, novo esquema rímico, os sons de vida autônoma "cessam", e agora são as velas que vão produzindo um "ruído agradável" – semelhante à "suave algaravia" anterior – até o "meio-dia", um som de velas que, em contraste com seu som anterior, de vento soprando entre os juncos, é comparado ao de um "regato oculto". Curiosamente, esse som das velas faz o nauta imaginar ainda o verão em que as árvores já se enfolharam – um som que aos bosques "dormentes" (uma nova referência ao "sono") "canta uma melodia serena" por "toda a noite".

Till noon we quietly sailed on,
Yet never a breeze did breathe:
Slowly and smothly went the ship,
Moved onward from beneath.

A viagem tranquila prossegue até meio-dia, ao som do "ruído agradável" das velas, embora ainda sendo impelido por força que não a do vento, "lenta e suavemente", uma força, como se diz no quarto verso, vinda "de baixo".

The lonesome Spirit from
the south pole carries
on the ship as far as the
Line, in obedience to
Under the keel nine fathom deep,
From the land of mist and snow,
The spirit slid: and it was he
That made the ship to go.

the angelic troop, but *The sails at noon left off their tune,*
still requireth vengeance. *And the ship stood still also.*

Retrospectivamente, o controle do navio havia passado de demônios a uma hoste angélica enviada por um Deus cristão, e agora é outro demônio, um demônio subaquático, que faz o navio se deslocar, e que habita, numa formulação se valendo de um termo técnico, "a nove braças", procedente que é da "terra de névoa e neve" que figura na Parte I. Nos dois últimos versos, finda a "melodia" das velas, o navio pára, também como se por ação "reflexa", uma parada que, como tantas vezes ocorre no poema, nesse contexto dá a impressão de ser o "efeito" causado pelo *cessamento do som produzido pela velas*.

The Sun, right up above the mast,
Had fixed her to the ocean:
But in a minute she 'gan stir, *385*
With a short uneasy motion –
Backwards and forwards half her length
With a short uneasy motion.

O sol voltou, "a prumo sobre o maestro" como antes, pelo fato de o navio ter alcançado de novo o Equador, uma ocorrência que por si só se constitui em mais um enigma do poema, pois, conforme o que Coleridge nos disse até agora, esse navio estava ainda na Linha do Equador quando da reanimação dos corpos que se puseram em seu comando, e não parece possível que, depois de navegar por algum tempo, ele alcançasse de novo a Linha. Gardner se ocupa de hipóteses que explicam isso de modo tão minucioso, que é desnecessário retomá-las aqui[140]. São hipóteses de novo,

[140] "Com base em que isso não é absolutamente um descuido da parte do poeta, devemos admitir que o navio seguiu à deriva ou foi transportado a certa distância considerável do Equador desde o tempo bonançoso. O fato de que o Leme estava em seu posto no verso 207 sugere que o barco pode ter estado à deriva até esse momento, e havia um largo período de tempo para que houvesse sido impelido para o norte ou sul, por fatores naturais ou sobrenaturais, durante o longo sono do Marinheiro no começo da Parte V. Que isso ocorreu é implicado pelo ato de o Marinheiro testemunhar uma aurora polar na sexta estrofe da Parte V. Obviamente, há um enigma aqui, e infelizmente Coleridge não deixou nenhum registro do que ele tinha em mente, se é que tinha alguma coisa. Que o navio tivesse sido transportado para o norte parece improvável, porque o demônio impelindo o navio habita o Polo

como ele mesmo diz, se bem seja categórico ao afirmar, acerca do outro "enigma" da passagem – o do navio aparentemente sofrendo a influência do sol – que "não há necessidade alguma para supor uma força real ligando o sol e o navio. O sol acima do mastro é tão-só um sinal de que o Equador foi alcançado e de que o demônio não pode seguir em frente" (Gardner, 2003, p.83).

Talvez. Mas talvez também se possa levar à letra o texto do poema – o "Sol a havia fixado ao mar", e talvez a cena não seja tão diferente daquela em que o som das velas cessa e o navio também se detém. Em todo caso, nos dois versos finais da estrofe, o navio peleja para partir, "com impulso tenso e abrupto", uma ideia que, no quarto verso, se materializa no significante pelo deslocamento do acento para a terceira e a quinta sílabas, o que faz o verso se iniciar com um anapesto, rompendo a grande predominância até aqui do ritmo binário, e sugerindo lentidão seguida de um movimento "abrupto", ao mesmo tempo em que a ideia do ir e vir do navio é sugerida por esse mesmo verso sendo repetido no arremate da estrofe.

Then like a pawing horse let go,
She made a sudden bound: *390*
It flung the blood into my head,
And I fell down in a swound.

The Polar Spirit's *How long in that same fit I lay,*
fellow-daemons, the *I have not to declare;*
invisible inhabitants of *But ere my living life returned,* *395*

Sul e dificilmente se poderia esperar que pudesse atuar em águas do norte. Com maior probabilidade, o espírito polar, buscando vingança, arrasta o navio para o sul enquanto o Marinheiro dorme, esperando levar o navio para águas antárticas. O Marinheiro acorda, e vê a *aurora australis*. A tropa angélica assume o comando, e força o demônio a levar o navio de volta ao Equador. Aqui, novamente, há duas possibilidades: (1) o navio não fora transportado a longa distância para o sul, e é levado de volta para a Linha do Equador no meio do Oceano Pacífico; (2) o navio fora transportado para águas polares afastadas do Cabo da Boa Esperança, e é levado de volta para a Linha do Equador no meio do Oceano Atlântico. A segunda alternativa parece mais provável, em vista da primeira nota marginal de Coleridge à Parte VI, que afirma que o barco é transportado miraculosamente *rumo ao norte*, imediatamente depois que o demônio polar parte. De vez que o navio está fadado a voltar ao lar, ele aparentemente dobrou o Cabo da Boa Esperança; de outra forma, ele teria viajado ao sul para contornar o Cabo. Fazer isso também transportaria o navio para o sul longe o bastante para tornar plausível o aparecimento das luzes ao sul. (GARDNER, 2003, 82).

the element, take part in
his wrong; and two of them
relate, one to the other,
that penance long and
heavy for the ancient
Mariner hath been
accorded to the Polar
Spirit, who returneth
southward.

I heard, and in my soul discerned
TWO VOICES in the air.

Depois do símile belíssimo, gerado pela semelhança de movimento de arranque da embarcação e o de um cavalo, a precipitação do navio lhe faz o sangue subir à cabeça, e o Marinheiro desmaia. Um pormenor que pode passar despercebido é que, não "podendo declarar" quanto tempo ficou adormecido, e *antes* de "voltar à vida vígil", ele distingue na alma "duas vozes pelo ar", e a imagem apresenta uma caráter antitético intrigante, já que a palavra "alma" e "ar" podem apresentar um nexo semântico, mas uma remete a *interioridade* e a outra, a *exterioridade.* Essa "vida vígil" também parece estar em oposição à VIDA-EM-MORTE, mas, pelo menos até o fim dessa parte, ele *não* desperta para ela, de modo que tudo o que está sendo dito é produto de seu sonho.

"Is it he?" quoth one, "Is this the man?
By him who died on cross,
With his cruel bow he laid full low *400*
The harmless Albatross.
The spirit who bideth by himself
In the land of mist and snow,
He loved the bird that loved the man
Who shot him with his bow." *405*

The other was a softer voice,
As soft as honey-dew:
Quoth he, "The man hath penance done,

And penance more will do.”

Essas vozes reconhecem o nauta, é claro, e, depois de exclamar com um voto medieval no segundo verso (fazendo de novo pensar na possibilidade de a história se passar nesse período), uma delas se refere a ele em termos do crime que ele cometeu, e evoca o “espírito só na terra da névoa e da neve”, narrando-lhe a trajetória nos dois magníficos versos finais, marcados por orações subordinadas em cadeia, com sua sugestão de um círculo de amor rompido de maneira fatal apenas pelo crime humano. Quanto à outra voz, ela é “mais suave”, como o “maná” bíblico, ainda que, tendo reconhecido sua “penitência” até agora, ela acene com ainda mais “penitência” – outra palavra que volta a deitar sobre a cena uma luminosidade cristã.

Sexta Parte

FIRST VOICE
“But tell me, tell me! Speak again,
Thy soft response renewing –
What makes that ship drive on so fast?
What is the ocean doing?”

A Parte VI se inicia com o Marinheiro ainda sonhando com o diálogo entre as vozes, a Primeira ansiosa de ouvir a “suave resposta” da outra – uma alegação que remete à ideia de “consonância” – e indagando acerca do que “faz o navio se mover tão rápido” e das ações do “oceano”. Ainda que pareçam estar *de fora*, são vozes ouvidas na *interioridade*, tecendo comentários indiretos sobre a situação a céu aberto do Marinheiro. É nesse espaço interior que temos, assim como o nauta nesse momento, vislumbres do “espaço exterior” do poema, ou melhor, temos, assim como ele, que está de olhos fechados, uma representação *indireta*, mediada pelas vozes, desse espaço.

SECOND VOICE
“Still as a slave before his lord,
The ocean hath no blast;
His great bright eye most silently
Up to the Moon is cast –

If he may know which way to go;
For she guides him smooth or grim.
See, brother, see! How graciously
She looketh down on him.”

Aqui, a Segunda Voz, respondendo primeiro à pergunta sobre o “oceano”, descreve o “espaço exterior” em termos poéticos, no primeiro verso comparando o

oceano a um “servo” obediente, e sem “tormenta” no segundo, este rimando com o terceiro verso da estrofe anterior e com o último verso em sua estrofe, em efeito de antífona. No desmembramento da prosopopeia, o “Oceano” ganhou “olhos”, e eles estão voltados para a “Lua”[141], numa sugestão de que é ela o “Senhor” que lhe dita o que fazer, “que rumo tomar”, como se diz no verso 418, e, no verso seguinte, é dito que ela o “guia”, quer ele esteja “brando ou bravio” – o que não é de estranhar, já que é a lua a causa das marés no oceano. Por ora, pelo menos, parece que ela está disposta a “guiá-lo” em tempo bonançoso, já que o olhar que ela lhe lança de cima, em correspondência com o do “Oceano”, é “gracioso”, a palavra equivalente em inglês também rimando, de maneira tênue, com o verso 416.

The Mariner had been cast into a trance; for the angelic power causeth the vessel to drive northward faster than human life could endure.

FIRST VOICE

“But why drives on that ship so fast,
Without or wave or wind?”

SECOND VOICE

“The air is cut away before,
And closes from behind. *425*

Fly, brother, fly! More high, more high!
Or we shall be belated:
For slow and slow that ship will go,
When the Mariner’s trance is abated.”

A Primeira voz refaz a pergunta inicial, agora enfatizando a já característica ausência de “onda” e de “vento” na propulsão do navio. Como reza a glosa, durante o seu “transe” – que é assim que se lhe chama o sonho em que está imerso –, uma hoste angélica novamente entrou em cena e tangeu depressa o navio rumo ao norte, enquanto a lua lhe servia de guia. A nos fiarmos das coordenadas da viagem

141 Críticos sugeriram que a mesma figura de linguagem presente em versos de “Orchestra”, de John Davies, teria inspirado Coleridge: “For his great chrystal eye is always cast/ Up to the moon, and on her fixed fast”.

fornecidas por Gardner, o navio fora transportado ao redor do Cabo da Boa Esperança pelo demônio aquático, e ora está sendo levado para o norte, a seu porto natal na Escócia ou no norte da Inglaterra. Lowes (1927) lembra a semelhança do sono do Marinheiro com o do Ulisses homérico em seu retorno à praia natal. E a resposta enigmática da Segunda Voz, nos versos 424-25, parecendo à primeira vista uma manifestação "sobrenatural", é "natural", e uma tentativa, como lembra Gardner (20030, de introduzir uma explicação quase científica do vácuo que se forma à frente do navio, a pressão do ar atrás dele o impelindo para diante.

A seguir, essa mesma voz insta o "irmão" a que "voem mais alto", caso contrário, chegarão atrasadas, e isso quer dizer que ambas têm algo a fazer em alguma esfera superior, já que o caminho a ser tomado é para cima. Como diz a glosa, o deslocamento sobre-humano do navio em virtude de forças angélicas vai cessar, e por isso ele "seguirá lentamente, quando o transe do Marinheiro for dissipado". Com essas palavras, pode-se dizer que esse transe de que ele está possuído apresenta, por assim dizer, uma "consciência" de si mesmo.

The super-natural
motion is retarded;
the Mariner awakes,
and his penance
begins anew.
`

I woke, and we were sailing on
As in a gentle weather:
'Twas night, calm night, the moon was high;
The dead men stood together.

All stood together on the deck,
For a charnel-dungeon fitter:
All fixed on me their stony eyes,
That in the Moon did glitter.

The pang, the curse, with which they died,
Had never passed away:
I could not draw my eyes from theirs,
Nor turn them up to pray.

Consoante à menção da Segunda Voz à dissipação do transe do Marinheiro, ele desperta e, a julgar pelo que as vozes disseram, não é de estranhar que, ao abrir os olhos, o tempo esteja bom, seja noite e a Lua esteja alta. Das condições climáticas e do espaço ao redor, porém, a atenção dele se volta aos "mortos", que estão reunidos, e suas figuras tétricas, ocorre-lhe, quadrariam mais a um "ossário" (este remetendo de novo à época medieval e sendo o lugar onde se depositavam os corpos antes de ser enterrados). O olhos "de pedra" dos mortos ainda o fitam, reluzem à Lua, e eles o fazem lembrar da "maldição que nunca passara". Agora, porém, não lhe é dado, como antes, desviar o olhar deles para "rezar". Por causa disso, pode-se dizer que sua atitude revelaria resignação e firmeza não estivesse ele *incapacitado* de desviar os olhos, como antes estivera incapacitado de olhar.

The curse is
finally expiated.

And now this spell was snapt: once more
I viewed the ocean green,
And looked far forth, yet little saw
Of what had else been seen –

Like one, that on a lonesome road
Doth walk in fear and dread,
And having once turned round walks on,
And turns no more his head;
Because he knows, a frightful fiend
Doth close behind him tread.

Desfeito o "encanto", ele pode avistar o "oceano verde" – não mais o mar "apodrecido" de antes – mas é curioso que, lançando um olhar para mais longe, ele não alcance reconhecer o que "anteriormente" vira – a paisagem familiar do porto natal à distância. Essa incapacidade é determinada por seu intenso sentimento persecutório, como dirá, na estrofe com um número maior de versos, por meio do símile do homem em fuga numa "estrada deserta", que não olha para trás por saber-

se perseguido por um "demônio medonho"[142]. Por outro lado, porém, essa estrofe é muito semelhante, pelo número de versos, imaginário e sentimento persecutório, aos vv. 45-50 da Parte I.

But soon there breathed a wind on me,
Nor sound nor motion made:
Its path was not upon the sea,
In ripple or in shade. *455*

It raised my hair, it fanned my cheek
Like a meadow-gale of spring –
It mingled strangely with my fears,
Yet it felt like a welcoming.

Com a volta da quadra tradicional, mais singela à representação de cena tão plácida, o vento volta a soprar – não o vento que conhecemos por experiência, é claro, de vez que esse não faz "ruído" nem se "move", não deixa "rastro sobre a água", "marulho" ou "sombra", a palavra inglesa equivalente, "shade", se prestando a dúvidas por parte de exegetas, mas provavelmente se referindo à eventual turvação da água em sua encrespação. Curiosamente, esse vento "imaterial", na passagem de uma estrofe para outra, recobra materialidade e alcança "erguer-lhe os cabelos e abanar-lhe as faces", com feição de "brisa primaveril", embora "estranhamente" logre "mesclar-se" com os "medos" dele, sendo de "boas-vindas", numa fusão de mundo exterior e interior que nos faz pensar nos traços do devaneio definidos pelos românticos, e parecendo a metáfora do anseio de união e acolhida do Marinheiro, ou talvez uma antecipação de sua chegada ao porto na forma de uma intuição da qual não lhe é dado ter consciência.

142 Em função de uma anotação que se acredita tenha sido feita por um discípulo de Coleridge na margem ao lado dessa estrofe, num exemplar de *Sibylline Leaves*, em que se lê "extraído de Dante", Lowes localizou a passagem na *Divina comédia* (Canto XXI, vv.25-30): "Allor mi volsi come l'uom cui tarda/di veder quel Che li convien fuggire/e cui paura súbita sgagliarda,/Che, per veder, non indugia 'l partire:/ e vidi dietro a noi um diavol nero/ correndo su per lo scoglio venire."["Voltei-me como homem a quem tarda/ as cousas ver que lhe convém fugir/e que um súbito medo desgalharda,/que, por ver, não atrasa seu partir;/e vi um diabo negro atrás de nós/pelo rochedo abaixo então a vir". (ALIGHIERI, 1995, trad. Vasco Graça Moura).

Swiftly, swiftly flew the ship,
Yet she sailed softly too:
Sweetly, sweetly blew the breeze –
On me alone it blew.

And the ancient
Mariner beholdeth
His native country.

Oh! Dream of joy! Is this indeed
The lighthouse top see?
Is this the hill? Is this the kirk?
Is this mine own countree?

We drifted o'er the harbour-bar,
And I with sobs did pray –
O let me be awake, my God!
Or let me sleep alway.

O navio singra "veloz", ao som de aliterações de sibilantes e fricativas no verso 460, e "suavemente" no seguinte, ao passo que, no terceiro, como num reflexo do primeiro, é a "brisa" que "sopra gentilmente", conformemente ao som de sibilantes e oclusivas, e o paralelismo entre o primeiro e terceiro versos, tanto em termos de sintaxe quanto do desenho delicado das aliterações, estabelece uma relação entre o navio e a brisa, suscitando de novo, embora de modo mais indireto, a mencionada impressão de uma força atuando aqui e acolá no poema, a entrelaçar elementos díspares. O verso 463, no entanto, soa como uma ressalva do que se acabou de dizer, fazendo a "brisa" soprar *exclusivamente* sobre o Marinheiro – uma imagem que, de maneira explícita, ainda que por um momento, o coloca, por assim dizer, no *centro de um mundo*, que o converte no ponto para onde tudo parece convergir. Por outro lado, no verso seguinte, a expressão "sonho de alegria" evoca, como tantas vezes na *Balada*, a dimensão onírica, e a esse sonho é igualada a visão familiar do "fanal", da "colina" e da "igreja", mencionados quando de sua partida, mas agora em ordem contrária, num efeito belo e simples que sugere a reversão da rota do navio. A propósito disso, singrando rumo à "barra do porto", sua ansiedade é

tal, que ele “reza aos soluços”, e o que ele quer dizer com as palavras “Oh, que eu acorde, meu Deus, ou durma para sempre”, além de ser, como consigna Gardner , um eco de frases pronunciadas por cristãos em êxtase e também constantes de hinos protestantes[143], apontam para a mesma dimensão onírica aludida no verso 464, e significam “Oh, Deus, que isso que eu veja seja a realidade, não um sonho, mas, se for um sonho, que você me conserve dormindo!” –, uma imagem que remete à problematização da percepção da realidade, ou à ausência de traços distintivos entre ela e os sonhos.

The harbour-bay was clear as glass,
So smoothly it was strewn!
And on the bay the moonlight lay,
And the shadow of the Moon. *475*

The rock shone bright, the kirk no less,
That stands above the rock:
The moonlight steeped in silentness
The steady weathercock.

And the bay was white with silent light, *480*
Till rising from the same,
The angelic spirits *Full many shapes, that shadows were,*
leave the dead bodies. *In crimson colours came.*

No porto, as águas se acham tão calmas, que dão a impressão de uma superfície “lisa” e “cristalina”, em que incide o “luar” e o “reflexo da Lua” – a palavra “shadow” aqui com o sentido extensivo de “imagem refletida”. A seguir, é a luminosidade do “rochedo” e da “igreja”, em cima dele, que atrai a atenção do Marinheiro, e essa mesma luminosidade sugere que a Lua está por trás do navio. Não há vento, como demonstra o “cata-vento imóvel” à luz da lua e em meio à quietude.

143 O próprio Gardner consigna o seguinte exemplo: “Let me dream on, if I am dreaming./ Let me

De um modo geral no poema, você pode dizer que muitas coisas deitam sua "sombra", ou "reflexo", umas nas outras, e há muitos padrões de imagens que envolvem relações de semelhança e contraste entre elas mesmas, na maioria das vezes expressas em estruturas paralelísticas em que, por exemplo, substantivos recebem adjetivos ou epítetos atribuídos antes a outros substantivos, dando a impressão de ensejar uma arte combinatória, de modo que o verso "And on the bay the moonlight lay", com suas rimas internas, dá a impressão de "deitar sua sombra" (ou, de preferência, sua luminosidade) em "And the bay was white with silent light", o atributo da luz, "silente", tendo sido agora, por assim dizer, absorvido da "quietude" ("silentness") em que o cata-vento estava embebido versos atrás.

Dessa baía, contudo, eis que muitas formas se erguem, a que ele chama de "sombras", e elas vêm-se aproximando com sua cor carmim. Na verdade, o Marinheiro está vendo essas formas indiretamente, na água, e o reflexo carmim delas pode ser simbólico do sangue do Albatroz, antecipando obliquamente a menção que o Marinheiro fará dele no final desta Parte. Há, porém, outra questão enigmática na cena, pois, a se considerar que o Marinheiro está postado na beirada do convés, não lhe seria possível, por uma questão de óptica, ver no mar o reflexo de algo a partir de onde está, o que só ocorreria a alguém *fora* do navio. Gardner aventa a hipótese de que "A lua cheia por trás do navio, reluzindo através de serafins translúcidos de cor carmim, poderiam deitar genuínas sombras carmezinadas sobre a água – sombras que *seriam* visíveis ao Marinheiro. (GARDNER,2003, p. 92), mas, como ele mesmo diz, parece não haver indícios disso, a julgar pela leitura das versões anteriores da *Balada*[144].

And appear in their
own forms of light.

A little distance from the prow
Those crimson shadows were: 485
I turned my eyes upon the deck –

dream on, my sins are gone" (GARDNER, 2003, p. 90).

144 Não há indícios, mas é perfeitamente possível perceber por essas versões anteriores que Coleridge estudou o cromatismo da cena, já que anteriormente as formas seráficas se erguiam acima dos corpos, com os braços direitos queimando como tochas e refletidos na água como "sombras rubro-escuras", enquanto a pele do Marinheiro era representada como "vermelha" em virtude da luz das tochas.

Oh, Christ! What saw I there!

Each corse lay flat, lifeless and flat,
And, by the holy rood!
A man all light, a seraph-man, *490*
On every corse there stood.

This seraph-band, each waved his hand:
It was a heavenly sight!
They stood as signals to the land,
Each one a lovely light; *495*

This seraph-band, each waved his hand,
No voice did they impart –
No voice; but oh! The silence sank
Like music on my heart.

Com as sombras carmim próximas da proa, ao voltar os olhos para o convés, ele dá com os serafins da mitologia cristã – a quem a arte medieval retratava tradicionalmente com cor vermelha – postados cada qual acima de seus respectivos corpos no convés. “Cada um do grupo de serafins” acena de lá, e, quando isso é dito, tende-se a pensar que cada um dos serafins acena na *direção do Marinheiro*; na verdade, também é possível imaginar que, do ponto de vista dele nesse momento, pelos acenos do grupo é-lhe facultado perceber que “acenam”, embora não para onde, mas, dois versos depois, é-nos especificados que os serafins permanecem na forma de “sinais para a terra”; eles não estão acenando para ele no momento, e a essa altura do poema ainda não é possível saber o porquê disso. Em todo caso, esse mesmo gesto deles é enfatizado pela repetição dos versos 492 e 496, assim como é enfatizada sua ausência de voz – um “silêncio” estranhamente percebido pelo nauta como “música no coração”.

But soon I heard the dash of oars,
I heard the Pilot's cheer;
My head was turned perforce away,
And I saw a boat appear.

The Pilot and the Pilot's boy,
I heard them coming fast:
Dear Lord in heaven! It was a joy
The dead men could not blast.

I saw a third – I heard his voice:
It is the Hermit good!
He singeth loud his godly hymns
That he makes in the wood.
He'll shrieve my soul, he'll wash away
The Albatross's blood.

O "silêncio", ou a "música", são desfeitos pelo "baque dos remos" e o grito do "Piloto", e, quando se ouve isso, ainda não se sabe quem é o "Piloto", aliás, a palavra "cheer" designa a saudação específica dos pilotos em geral. Dois versos depois, saberemos que esse Piloto gritou de um bote, e por isso somos levados a crer por momentos que o "Piloto" grita para o Marinheiro. De qualquer forma, esses sons lhe desviam a atenção do objeto de seu fascínio no convés, e por isso ele diz "por força minha fronte foi voltada". Ora, a imagem é sugestiva de "movimento involuntário" − não é ele que volta a fronte, é ela que sofre uma ação que não é dele, e isso de novo é bem apropriado para sua "passividade".

Mas eis que ele vê um "bote", transportando o "Piloto", o "Ajudante" e um "Eremita". E nos dois versos finais desta Parte, descobrimos que o Marinheiro, certamente de forma "involuntária", esteve rumando até esse Eremita justamente a fim de ser "absolvido" por ele, purificado "do sangue do Albatroz".

Sétima Parte

The Hermit of the Wood.

This Hermit good lives in that wood
Which slopes down to the sea.
How loudly his sweet voice he rears!
He loves to talk with marineres
That come from a far countree.

He kneels at morn, and noon, and eve –
He hath a cushion plump:
It is the moss that wholly hides
The rotted old oak-strump.

A Sétima Parte começa com uma caracterização do Eremita, que, como já sabemos, deverá ser o "confessor" do nauta e o responsável por sua "purificação". Assim, ele é retratado como alguém de natureza "benigna", vivendo num "bosque" em "declive" que vai dar no mar. Vive só, é claro, entoando "hinos sagrados", mas conversa com "marinheiros de terras longínquas". Tem o hábito de rezar "de manhã, à tarde e à noite", e leva consigo "um coxim arredondado", este sendo uma descrição irônica, ou poética, de um simples cepo de "roble podre e antigo" coberto pelo musgo. Por outras palavras, sua figura lembra a do asceta, comum na Época Medieval e por vezes encontrado na literatura do período.

The skiff-boat neared: I heard them talk,
"Why, this is strange, I trow!
Where are those lights so many and fair,
That signal made but now?"

Approacheth the ship With wonder.

"Strange, by my faith!" the Hermit said –
"And they answered not our cheer!

The planks looked warped! And see those sails,
How thin they are and sere!
I never saw aught like to them,
Unless perchance it were

Brown skeletons of leaves that lag
My forest-brook along;
When the ivy-tod is heavy with snow,
And the owlet whoops to the wolf below,
That eats the she-wolf's young."

"Dear Lord! It hath a fiendish look –
(The Pilot made reply)
I am a-feared" – "Push on, push on!"
Said the Hermit cheerily.

O Marinheiro escuta a conversa deles acerca do paradeiro das "luzes várias e belas" que, como sabemos agora, acenavam para eles, e não para o Marinheiro, enquanto este as observava de outro ponto, e aqui nós temos um recurso, ainda que em sua forma incipiente, do que no século XX viria a se chamar "narrativa com múltiplo ponto de vista", cujo modo de funcionamento seria dado posteriormente por Browning, sobretudo em seu *The ring and the book*, em que a mesma história é contada de dez pontos de vista diferentes. De qualquer maneira, na cena em questão, num primeiro momento, é possível imaginar que o gesto dos serafins foi uma contribuição para que se desse o encontro entre o Marinheiro e os demais.

O Eremita, no entanto, relata seu sentimento de "estranheza" pelo silêncio dessas luzes ante seu chamado, e esse mesmo sentimento palpita na decrição que ele faz do navio do Marinheiro – "pranchas vergadas" pelo calor, "velas secas e esgarçadas" −, e a comparação do navio, bastante avariado pela longa viagem, que o Eremita faz com "carcassas de folhas pardacentas" nos faz lembrar momentaneamente a descrição geral do navio-fantasma na Parte III. Curiosamente, essa associação momentânea, derivada também da experiência de um homem em

contato direto com a natureza, o faz lembrar uma “superstição”, comum à época do poeta e consignada por Gardner (2003), segundo a qual o lobo, em períodos de intensa fome, devora sua própria cria. A zoologia demonstrou que isso não passava de “folclore”. Também, é “folclórica” a associação que se faz, na Inglaterra, da “coruja” e da “moita de hera” (“ivy bush”), expressa, por exemplo, na comparação “ like na owl in an ivy bush”, que, segundo Lowes (1927), era corrente entre homens de letras à época e que designava alguém vivendo longe dos olhos dos outros (a “moita de hera” propicia um bom esconderijo à coruja) e, ao mesmo tempo, os observando com expressão grave e ausente − um sentido mais ou menos parecido com o do verbo português “encorujar-se”. No contexto do poema, porém, a “moita de hera” está “carregada de neve” e a coruja “pia” para o lobo devorador. Aqui, também, você sente que vigora um processo de simbolização, mas não nos consta que alguém tenha tentado dar uma explicação para essas imagens. O que a nós, porém, parece o ponto a ser destacado quanto a isso é justamente essa relação entre o comportamento “demoníaco” do lobo, e o aspecto “demoníaco” (“fiendish”) do navio, como dirá o Piloto no verso 538. Por outras palavras, pode-se inferir que a sensação de “demoníaco”, sentida pelo Eremita quanto ao navio, *deve se aplicar a quem está nele* também, de modo que nosso herói, depois de dar a impressão de ter começado a passar por um tipo de “transfiguração”, ao ver-se capaz de fazer algo condizente com sua devoção – rezar –, ao se ver livre do “fardo” do “Albatroz” ao pescoço, e que a essa altura de sua “penitência” está a caminho, ao que tudo indica, de uma “redenção” −, pois que aguardamos sua “absolvição” por parte do Eremita como o próprio Marinheiro dissera –, nosso herói, nesse momento da *Balada*, suscita uma “primeira impressão” bem negativa da parte de seu virtual “confessor”. Desse ângulo, poder-se-ia pensar que a Coruja (isolada e oculta) nesse momento *está para o Eremita assim como o Marinheiro está para o Lobo devorando a própria cria*, uma metáfora perfeita para o assassino da “ave” que o amava e mesmo assim foi morta por ele. Também nessa esteira de raciocínio, o “pio” da Coruja poderia ser metáfora do “grito” do Piloto (e, indiretamente, do Eremita, já que ele mesmo diz que as luzes “não responderam a *nosso* chamado”). Por outro lado, a “Moita de Hera” onde se acha oculta a Coruja está “carregada de neve”, e isso pode significar ou que ela está

cumprindo a função de proteger a Coruja, ou que a própria neve pode fazer com que esconderijo dela desabe de uma hora para outra, e essa Coruja se torne vulnerável. De qualquer modo, o que ela está fazendo – "piar para o Lobo" que está devorando a própria prole − não parece coisa muito sensata, e isso pode ser uma metáfora para o encontro propriamente dito entre Eremita e Marinheiro, um encontro preparado pelo grito do Piloto e que, por inferência, pode colocar em risco o Eremita – tanto assim que a mesma impressão negativa é vivamente sentida pelo Piloto, que deixa patente o "medo", ao que o Eremita lhe ordena que reme. Em suma, o *status* do protagonista a essa altura é tornado "ambíguo" a nossos olhos[145].

	The boat came closer to the ship,
	But I nor spake nor stirred;
	The boat came close beneath the ship,
	And straight a sound was heard.
The ship sudenly sinketh.	*Under the water it rumbled on,*
	Still louder and more dread:
	It reached the ship, it split the bay;
	The ship went down like lead.
The ancient Mariner	*Stunned by that loud and dreadful sound,*
Is saved in the Pilot's	*Which sky and ocean smote,*
Boat.	*Like one that hath been seven days drowned*
	My body lay afloat;
	But swift as dreams, myself I found
	Within the Pilot's boat.
	Upon the whirl, where sank the ship,
	The boat spun round and round;

[145] Ainda desse ponto de vista, poder-se-ia supor que o fato de os serafins iluminados estarem acenando para o Eremita, o Piloto e o Ajudante, e não para o Marinheiro, é um indicativo da malignidade deste; no entanto, não é possível esquecer que essa ambiguidade acerca de sua figura aflora das palavras do relato que ele mesmo está fazendo ao Conviva, e a esse aspecto retornaremos no momento oportuno.

And all was still, save that the hill
Was telling of the sound.

Silencioso e imóvel, o Marinheiro observa o bote se aproximar e, tão logo isso acontece, "um som é ouvido de imediato". Aqui, de maneira mais flagrante do que em passos anteriores, parece haver uma força a ligar a chegada do bote e o som súbito, que, exemplo dos sons despreendidos da boca dos mortos e repercutindo pelo espaço, também parece ter "vida própria", pois ecoa no fundo do mar, "ainda mais alto e mais medonho". Ele "alcança o navio", "corta a baía, e agora é o navio que "se afunda como chumbo"[146]. "Atordoado" pelo som que "punge o céu e o oceano", o Marinheiro "bóia", e se compara sinistramente a uma corpo "morto" por afogamento e voltando à superfície depois de uma semana. A seguir, miraculosamente, como em "sonhos", ele se descobre no "bote do Piloto". Este bote gira no remoinho causado pelo afundamento do navio. Tudo está imerso no silêncio, exceto a "colina", que, num lance em que se vê de novo romper-se uma lei acústica, "repercute o som" continuamente.

I moved my lips – the Pilot shrieked
And fell down in a fit;
The holy Hermit raised his eyes,
And prayed where he did sit.

I took the oars: the Pilot's boy,
Who now doth crazy go,
Laughed loud and long, and all the while
His eyes went to and fro.
"Ha! ha!" quoth he, "full plain I see,
The Devil knows how to row."

[146] Exegetas chegaram a conjecturar que o espírito polar teria destruído o navio num rompante de fúria, mas isso parece improvável, uma vez que a glosa na Parte V afirma que o demônio "voltou para o sul". Gardner acha que seria mais provável que as tropas angélicas houvessem afundado o navio, e Lowes acredita que Coleridge tenha sido influenciado pelo episódio de Ulisse no *Inferno* de Dante, em que o herói narra como seu barco afundou em águas antárticas. Mas as hipóteses não parecem muito convincentes.

Se a “primeira impressão” do Eremita e do Piloto quanto ao Marinheiro não foi boa, agora parece haver um real motivo para temê-lo, já que ele “mexe os lábios”, e é o Piloto que “grita” e “desmaia”, e aqui também tanto o grito como o desmaio do Piloto parecem uma consequência de o Marinheiro ter mexido os lábios. A cena parece tão assustadora ao Eremita, que ele se põe a rezar do canto em que está sentado. O Marinheiro “toma dos remos”, e a observação do Ajudante, que enlouqueceu de maneira misteriosa e agora solta “gargalhadas altas e demoradas”, não deixa dúvidas sobre o que lhe inspira a figura do nauta: “Rá, rá, vejo claramente, o diabo sabe lidar com o remo”.

And now, all in my own countree,
I stood on the firm land!
The Hermit stepped forth from the boat,
And scarcely he could stand.

The ancient Mariner
earnestly entreateth
the Hermit to shrieve him;
and the penance of
life falls on him.

“O shrieve me, shrieve me, holy man!”
The Hermit crossed his brow.
“Say quick,” quoth he, “I bid thee say –
What manner of man art thou?”

Forthwith this frame of mine was wrenched
With a woful agony,
Which forced me to begin my tale;
And then it left me free.

De volta a “seu próprio país”, Marinheiro e Eremita pisam em “terra firme”, e o nauta lhe suplica que o homem santo o “absolva”. O Eremita se benze e pede ao Marinheiro que se identifique. “De imediato”, a “carcassa” do Marinheiro – que é assim que ele se chama a si mesmo – “se contorce com uma agonia terrível”, e é essa agonia que o “força a começar seu relato”. Quando este termina, ele está “livre”.

And ever and anon
throughout his future
life an agony constraineth
him to travel from land to land.

Since then, at na uncertain hour,
The agony returns:
And till my ghastly tale is told,
This heart within me burns.

I pass, like night, from land to land;
I have strange power of speech;
That moment that his face I see,
I know the man that must hear me:
To him my tale I teach.

Está "livre" porque sua "agonia", como ele diz, "retorna", e só passa quando sua "história apavorante" é recontada, enquanto ele segue seu curso errante, passando "de uma terra a outra". Ele mesmo reconhece que é detentor de um "estranho poder da fala" (como é sabido que Coleridge era), e também é capaz de reconhecer quem ele "deve" abordar a fim de ouvir e aprender com sua história.

What loud uproar bursts from that door!
The wedding-guests are there:
But in the garden-bower the bride
And bride-maids singing are:
And hark the little vesper bell,
Which biddeth me to prayer!

Sua atenção agora se volta para o "forte ruído que irrompe da porta", depois, para os *"Convivas", para a "noiva sob o caramanchão", as "damas de honra" cantando e, por fim,* para o "sino do ângelus", que lhe parece uma "solicitação para a oração".

O Wedding-Guest! This soul hath been
Alone on a wide wide sea:

So lonely 'twas, that God himself
Scarce seeméd there to be.

O sweeter than the marriage-feast,
'Tis sweeter far to me,
To walk together to the kirk
With a goodly company! –

To walk together to the kirk,
And all together pray,
While each to his great Father bends,
Old men, and babes, and loving friends
And youths and maidens gay!

A atmosfera acolhedora, de canto e prece, o faz lembrar por um momento de sua solidão em alto mar, quando tivera a impressão de haver sido abandonado até mesmo por "Deus". Na verdade, não podendo ser considerado uma pessoa "gregária", às bodas ele prefere a companhia dos demais a caminho da igreja, e a oração comunitária, quando todos "se curvam a seu grande Pai".

And to teach, by his
own example, love and
reverence to all things
that God made and loveth.

Farewell, farewell! But this I tell
To thee, thou Wedding-Guest!
He prayeth well, who loveth well
Both man and bird and beast.

He prayeth best, who loveth best
All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all."

The Mariner, whose eye is bright,
Whose beard with age is hoar,
Is gone: and now the Wedding-Guest

Turned from the bridegroom's door.

He went like one that hath been stunned,
And is of sense forlorn:
A sadder and a wiser man,
He rose the morrow morn.

Ao despedir-se do Conviva, suas palavras de admoestação – enfatizadas pela glosa − dão a impressão de soar como a "moralidade" da história : "reza bem quem ama bem o homem, a ave e a fera". Aqui termina o relato do Marinheiro. Assim que ele se vai, o Conviva, extremamente abalado pelo que ouviu, desiste da festa e parte, seguindo "atordoado" e "privado da consciência". Ao despertar na manhã do dia seguinte, ele é um homem "mais triste e mais sábio" – como o Marinheiro, de cuja personalidade ele parece ter absorvido algo. A impressão que se tem é a de que ele dará continuidade ao ciclo de errância e solidão do velho. Ou seja, um final que não se coaduna com a suposta "moralidade" de amor universal nessa última glosa.

Movimento Circular

Do ponto de vista da técnica, a própria crítica que Wordsworth fez quanto ao metro usado por Coleridge no poema ser "impróprio para poemas longos" a nossos olhos confere inevitavelmente à "Balada" um toque experimental, sobretudo quando se considera a aludida enormidade da experiência retratada nessa forma poética popular. Por outro lado, é lícito afirmar que uma das principais realizações do poema talvez seja a qualidade que Coleridge nele reconheceu quando o chamou de "um poema de pura imaginação". A expressão pode-se prestar a equívocos, e Francês Ferguson, num ensaio notável, intitulado "Coleridge and the Deluded Reader" (2004) – a que retornaremos posteriormente -- chamou a atenção para o fato de muitos críticos terem utilizado essa frase numa tentativa de se abster da interpretação do

poema. Do ponto de vista desses críticos, a expressão “um poema de pura imaginação” não poderia apresentar “nenhum sentido discursivamente traduzível”, talvez por elucidar muito pouco, ou por pretender exprimir demais.

Ora, se se considerar o caráter técnico que Coleridge emprestava à palavra imaginação, a frase um “poema de pura imaginação” nos parece “traduzível” em termos discursivos, podendo-se entender com ela, apoiados nas teorias do próprio poeta, uma poema composto por uma estrutura envolvendo uma seqüência de acontecimentos e experiências que não seja “mecânica”, mas sim “orgânica”, e se desenvolva em termos de sentido à proporção que esses incidentes se tornam meios e fins para si mesmos – uma definição, aliás, que ressalta em sua exposição sobre o assunto na *Biografia literária*. Se tal formulação ainda elucida muito pouco, a menção a essa qualidade por parte do poeta naturalmente acaba por incitar a que se identifique nele elementos dessa “organicidade”, embora, é claro, isso não implique necessariamente uma adesão ao pensamento orgânico, o qual, no dizer de Frank Kermode em seu *The Romantic image*, tendo sido muito importante no Romantismo, até hoje “continua a contribuir para atitudes modernas, tais como o descrédito quanto à paráfrase, e para o ‘antiintencionalismo’”, quando não para certa atitude eventual de suspicácia à vista de poetas que se proponham explicar suas próprias produções[147]. E precisamente pelo fato de o caráter “orgânico” da “Balada” ser um traço ressaltado pelos exegetas é que a crítica de Wordsworth quanto a haver “acontecimentos” sem “nenhuma ligação necessária” e, por isso, sem se produzir “uns aos outros” nos parece a mais grave, pois que nos remete a uma suposta falta de “unidade” no poema. A investigação, porém, é capaz de revelar que nele o sentido de unidade está relacionado ao que Coleridge, numa carta enviada a Joseph Cottle em 1815, chamou de “movimento circular” – observação que aqui nos parece oportuna, tanto mais pela referência particular à poesia narrativa, modalidade em que esse processo, como está sugerido na passagem a seguir, talvez seja mais evidente, embora a reformulação da frase transforme esse “movimento circular” em meta de toda a poesia:

> O objetivo comum de todo Poema *narrativo* – não, de *qualquer* Poema –, é transformar a *série* em unidade: fazer com que esses acontecimentos, que se desenrolam numa linha *reta* na História real ou imaginária, assumam um movimento *circular* em nosso Entendimento: a serpente com a própria cauda na boca.[148]

Talvez Coleridge aqui esteja dizendo o mesmo que Schlegel, ao afirmar em um de seus fragmentos que "também no interior e no todo dos maiores poemas modernos há rima, retorno simétrico do mesmo", dilatando evidentemente a noção de rima e alegando a seguir que esse "retorno" confere ao poema, além de um "efeito altamente trágico", um "notável *arredondamento*" [o grifo é nosso][149]; se assim for, é bem provável que ambos estivessem se referindo ao processo de "reiterações" típico da poesia, ou àquela "deleitação em um universo curvo que se fecha e se basta no seu círculo de ressonâncias", como disse Alfredo Bosi em seu *O ser e o tempo da poesia*, a propósito de uma definição de Roman Jakobson do discurso poético. Na seção do mesmo livro intitulada "A Volta Que É Ida", ele se ocupa dessa metáfora da circularidade (que ele considera "redutora" quando vista como "critério de perfeição formal"):

> Rei-terar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva.
>
> Do ponto de vista do sistema cerrado, o proceder da fala repetitiva tende ao acorde, assim como o movimento se resolve na quietude final. É um modo extremamente teleológico de encarar o poema. A beleza da forma adviria do fechamento do sistema; e valores estéticos seriam a regularidade, o paralelismo, a simetria das partes, a circularidade do todo. Para alcançá-la, baliza-se miudamente a estrada de

---

[147] Kermode, op. cit., p.115.

[148] *Collected letters*, vol. IV, org. Conde Leslie Griggs, Oxford, Oxford University Press, 1956, p.545. No caso da "serpente com a própria cauda na boca", trata-se do símbolo do "Uróboros", que se associa a idéias de movimento, autofecundação, eterno retorno e união dos opostos e que ensejou um sem-número de interpretações, dentre as quais a que o vincula à união do mundo ctônico, figurado pela serpente, e do mundo celeste, figurado pelo círculo, ou a que o considera evocação da roda da vida – *samsara* –, condenada a jamais escapar do seu círculo, de sua repetição contínua, a fim de se alçar a um nível superior, mas, justamente por essa repetição, traindo também seu impulso de morte.

[149] Cf. em *O dialeto dos fragmentos*, de Schlegel, o fragmento 124 da seção Lyceum, trad. Marcio Suzuki, Editora Iluminuras, São Paulo, p.40.

> sorte que os trechos se pareçam quanto à extensão, quanto ao começo e ao termo. A repetição, pura ou simulada, torna-se procedimento obrigatório. (...) Mas a verdade dessa posição – ou desse "gosto" — é uma meia verdade. O mesmo movimento que permite o sossego do retorno pode aceder à diferenciação-para-a-frente do discurso. Rei-terar, re-correr, re-tomar supõem também que se está a caminho; e que se insiste em prosseguir.[150]

O "modo extremamente teleológico" de Coleridge encarar a poesia, como vimos, era conseqüência de uma época que tomava o organismo como modelo estético, e é possível supor que para Coleridge a "imaginação" em atividade no poeta fosse a faculdade responsável por esse "movimento circular". Dessa perspectiva, parece tentador identificar um primeiro vestígio de "circularidade" já na referência mesma à *mobilidade espacial* presente no enredo arquetípico de seu Argumento, expresso por sua vez em simplicidade elementar e registrando a viagem ao redor do globo e o retorno ao ponto de partida:

> Como um Navio, tendo cruzado o Equador, foi impelido por tempestades à Terra Fria, rumo ao Pólo Sul; e como de lá fez seu trajeto para a Latitude tropical do Grande Oceano Pacífico; e das coisas estranhas que sucederam; e de que maneira o Antigo Marinheiro voltou para seu próprio País.

Pode-se dizer que no poema tal "movimento circular" assume também a feição, dentre outras coisas, de dois relatos imbricados, um deles, por assim dizer, "periférico" e dado por um narrador "impessoal", e o outro podendo ser denominado de "central", visto que ocupa a maior parte do poema e é fornecido pelo protagonista.

Esse primeiro relato, que narra o encontro e o diálogo entre o Marinheiro e o Conviva às Núpcias (na Parte I, as estrofes 1-5, 9-10, e na Parte VII, as estrofes 23-25) e que, cumprindo a exigência de objetividade das "Balada"s, introduz a figura do protagonista já no verso de abertura do poema, também logo no terceiro verso descreve, em discurso direto da parte do Conviva, os traços físicos do Marinheiro,

---

[150] Alfredo Bosi, *O ser e o tempo na poesia*, editora Cultrix, São Paulo, 1983, p.32.

bem como alude aos ruídos da festa, descrição e alusão cujo retorno respectivamente nas estrofes 24 e 18 da última parte remetem à circularidade da narrativa:

It is an ancient Mariner,
And he stoppeth one of three.
"By thy long grey beard and glittering eye,
Now wherefore stopp'st thou me?

The Bridegroom's doors are opened wide,
And I am next of kin;
The guests are met, the feast is set:
May'st hear the merry din."

(…)
What loud uproar bursts from that door!
The wedding-guests are there:
(…)
The Mariner, whose eye is bright,
Whose beard with age is hoar,

No interior desse relato periférico se acha a "história" do Marinheiro, a qual, ameaçando começar no segundo verso da terceira estrofe da Parte I,

He holds him with his skinny hand,
"There was a ship", quoth he.
"Hold off! Unhand me, greybeard loon!"
Eftsoons his hand dropt he.

tentará se instaurar na estrofe 6 da Parte I,

The ship was cheered, the harbour cleared,
Merrily did we drop

Bellow the kirk, below the hill,
Below the lighthouse top.

mas sofrerá a primeira interrupção ante a atitude de remorso e inquietação do Conviva,

Higher and higher every day,
Till over the mast at noon –"
The Wedding-guest here beat his breast,
*For he heard a loud bassoon***.**

Com o Conviva já de todo subjugado pelo poder de persuasão do Marinheiro, esse relato central transcorrerá linearmente a partir da décima primeira estrofe da Parte I, sendo interrompido mais duas vezes pela expressão de temor do ouvinte, na primeira estrofe da Parte IV e na décima terceira estrofe da Parte V,

"I fear thee, ancient Mariner!
I fear thy skinny hand!
And thou art long, and lank, and brown,
As is the ribbed sea-sand.

I fear thee and thy glittering eye,
And thy skinny hand, so brown."

(...)

"I fear thee, ancient Mariner!"
*"Be Calm, thou Wedding-Guest!***,**

apenas para se instaurar de novo e posteriormente aumentar a sugestão da referida idéia de circularidade ao trazer de volta, na décima quarta estrofe da Parte VI, imagens familiares da terra natal do Marinheiro, na forma dos mesmos itens arrolados no terceiro e quarto versos da sexta estrofe da Parte I –, mas agora em ordem inversa, como dissemos, a fim de sugerir a reversão da rota:

OH! Dream of joy! Is this indeed
The lighthouse top I see?
Is this the hill? Is this the kirk?
Is this my own countree?,

após o que, já pelo final da Parte VII, esse relato central haverá de perfazer seu círculo no encontro entre o protagonista e o Eremita, quando o homem do mar, presa da angústia, começará *de novo* a contar o que lhe sucedeu, fazendo com que o relato central termine, a bem dizer, da forma como começou:

Forthwith this frame of mine was wrenched
With a woful agony,
Which forced me to begin my tale;
And then it left me free.

Desse ângulo, a compulsão do Marinheiro quanto a contar sua história é também sugestiva da estrutura circular do próprio poema,

Since then, at an uncertain hour
The agony returns:
And till my ghastly tale is told,
This heart within me burns.

estrutura reforçada ainda mais ao término do relato "periférico" na última estrofe, com o Marinheiro, cujo peso da alienação é conseqüência de suas visões, alienando o

Conviva, privado que foi da festa e provavelmente compelido a partilhar com o outro sua culpa e amargurada sabedoria:

He went like one that hath been stunned,
And is of sense folorn:
A sadder and a wiser man,
He rose the morrow morn.

Ainda desse ponto de vista, é possível supor que a justaposição da sexta estrofe da Parte I, que anuncia a partida e a viagem do navio ao redor da terra, e da estrofe seguinte, em que se representa a progressão circular do sol, faz deste uma metáfora do tema da viagem, e nesse sentido permite que se relacione a entrada do navio no mundo polar com o afundamento do sol no mar noturno:

The ship was cheered, the harbour cleared,
(...)
The Sun came up upon the left

Praticamente a mesma imagem da trajetória solar abre também a Parte II, as diferenças marcantes sendo a substituição de “esquerda” por “direita” no primeiro verso, e a perda de luminosidade do sol em meio à bruma, como primeiro sinal das desgraças que se avizinham:

The Sun now rose upon the right:
Out of the sea came he,
Still hid in mist, and on the left
Went down into the sea.

Na sétima estrofe da mesma Parte II, o sol, “sangüíneo”, estático e dando mostras de ter perdido substância, só faz intensificar a atmosfera de ameaça:

All in a hot and copper sky,
The bloody Sun, at noon,
Right up above the mast did stand,
*No bigger than the Moon***.**

Esse "movimento circular" traduz-se também nas características estruturais da "Balada", com seu ritmo baseado em avanços e recuos, e na impressão de *repetição* causada pelo uso cumulativo de aliterações, assonâncias, rimas, refrões, construções anafóricas e versos em paralelismo sintático, além da recorrência de termos designativos de elementos do mundo físico e de imagens de conteúdo nocional semelhante. No caso dos termos relativos a elementos do mundo físico, uma leitura à luz dos escritos sobre a imaginação da matéria de Bachelard poderia tentar rastrear o modo pelo qual essa poesia essencialmente elemental se organiza segundo idéias de *mobilidade* e *imobilidade*. No poema, a essas idéias acrescentam-se conotações respectivamente positivas e negativas, a mobilidade estando para a vida assim como a imobilidade está para a morte. Ao crime cometido pelo Marinheiro no final da Parte I segue-se um espaço de negatividade ("Nunca o ar rugindo vinha ao barco"; "Vento não veio perto"), inércia, sofrimento e morte que não será abolido senão na Parte V, quando, na nona estrofe, a glosa registrará o prosseguimento da viagem ("Os corpos da tripulação do navio são inspirados e o navio se move"). Essas partes centrais se acham repletas de imagens de estagnação, nas quais transparece o que se poderia chamar de verdadeiro horror em face de um mundo letárgico, em que a natureza, como que destituída de seu alento vital ("Cedeu o vento, velas cederam"), ameaça transformar-se, por assim dizer, em "natureza-morta":

Day after day, day after day,
We struck, nor breath nor motion;
As idle as a painted ship
Upon a painted ocean.

Dessa forma, o poema de Coleridge oferece também as complexidades desse jogo de recorrências simétricas, de avanços e recuos, aspecto que, principalmente a propósito de seus "poemas de conversação", Albert Gérard chamou de "efeito de sístole e diástole", isto é, um modo de apresentação segundo o qual o poema a princípio se concentra em alguma cena descrita com riqueza de pormenores mas breve, depois se expande, abarcando um espaço mais dilatado, apenas para entrar em refluxo ao final, quando se retorna à cena de início, agora iluminada por tudo o que se viu.

O Devaneio Coleridgeano

Em nosso comentário sobre o poema, até agora pocuramos destacar aspectos psicológicos, imagéticos e metafóricos que compõem o que se poderia chamar o "onirismo" da *Balada*, o qual, de resto, sempre foi percebido por estudiosos, embora, ao que parece, seus modos de operação não tenham sido alvo de um estudo mais aprofundado.

Por essa razão, é hora de dar um passo decisivo e afirmar que a *Balada* de Coleridge é uma representação artística da experiência do "devaneio", conforme o próprio poeta o definira a partir de seu contato com outros autores, românticos ou pré-românticos, que se ocuparam do assunto. Como dissemos, nisso Erasmus Darwin foi sua maior e mais óbvia influência, e certamente Lorde Kames, dentre outros, mas, do modo pelo qual a experiência do devaneio se manifesta na *Balada*, é lícito dizer que nela o tratamento do tema se reveste de matizes extremamente idiossincráticos e de grande originalidade.

Como vimos também, em suas especulações de ordem psicológica[151], Coleridge se ocupou com traçar distinções entre o simples sonho, o pesadelo e o

[151] Richard Holmes chega a afirmar que nem mesmo a *Inerprtação dos sonhos* de Freud, tampouco a moderna Teoria da Consciência, extraindo suas analogias dos processos de computação, produziram até agora uma explicação do mecanismo e da função dos sonhos, do tipo que Coleridge julgava desejável. Segundo o biógrafo, Coleridge foi quem sugeriu, antes de Freud, que certa linguagem

devaneio. Embora infelizmente ele não tenha escrito o tratado sistemático “On Dreams, Visions, Ghosts, Witchcraft” [“Sobre Sonhos, Visões, Fantasmas, Bruxaria”] prometido em *The Friend* (HOLMES, 1999, p. 229, v.2), durante muito tempo ele registrou e classificou cuidadosamente seus gêneros e espécies: “pesadelos”, caracterizados por uma sensação de frustração quanto ao controle racional; “devaneios” semiconscientes; “sonhos” gerados por impulsos fisiológicos no corpo; sonhos ligados a formas da “memória associativa passiva”; “sonhos dirigidos ativamente por meio de um poder “dramatizador” e criador, aparentemente ainda desperto na mente; e sonhos penetrando um mundo mais profundo e misterioso de adivinhação (HOLMES, p. 229, v. 2), os sonhos causados pela melhoria física após o consumo de ópio e os sonhos em geral servindo para o poeta de analogias do ato criador toda vez que escrevesse “por inspiração”.

Seus *Notebooks* estão particularmente repletos de pesadelos grotescos: um grande porco dando saltos, certa mão parecendo uma pata com garras e lhe apertando o estômago. Não raro às descrições de sonhos e pesadelos acompanham elucidações meticulosas, escritas à luz do dia. Na verdade, tais descrições se lhe afiguram mais como “devaneios”, limítrofes do estado psicológico e emocinal presente no ato de escrever poesia. Outras vezes, suas dores de estômago, nos braços e nas pernas se objetificam na forma de monstruosas aparições:

> The Imagination therefore, the true inward Creatrix, instantly out of chaos or shattered fragments of Memory puts together some form to fit it. (HOLMES, 1999, p. 229, v. 2)
>
> [A Imaginação, pois, a verdadeira Criadora, ajunta alguma forma que se lhe adapte a partir do caos ou dos fragmentos da Memória .]
>
> Agora é sabido que suas análises estão bem próximas das teorias contemporâneas das “imagens hipnagógicas”, cuja ocorrência foi identificada num ponto intermediário entre o torpor e o sono pleno. É espantoso que Coleridge tenha

---

simbólica universal talvez pudesse ser empregada no “Mundo noturno”, além de especular sobre a existência de de diversos níveis nos sonhos humanos. (HOLMES, 1999, p.229, v.2)

> pressentido a necessidade de uma teoria que se ocupasse das operações cerebrais produtoras de símbolos no "devaneio", em oposição a suas funções puramente passivas e assossiativas no sonho durante o sono. (HOLMES, 1999, p. 230, v.2):
>
> To explain & classify these strange sensations, the organic material Analogons (Ideas, *materials* as the Cartesians say) of Fear, Hope, Rage, Shame, & and strongest of all Remorse, forms at present the most difficult & at the same time the most interesting Problem of Psychology… The solution of this Problem would, perhaps, throw great doubt on this present dogma, that Forms & Feelings of Sleep are always the reflections & confused Echoes of our waking Thoughts, & Experiences." (HOLMES, 1999, p.230, v. 2)
>
> [Explicar & classificar essas sensações estranhas, os Análogos materiais orgânicos (Idéias, *materiais*, como dizem os cartesianos) do Medo, da Esperança, Ódio, Vergonha & do mais forte de todos, o Remorso, no momento o Problema da Psicologia mais difícil & ao mesmo tempo mais interessante.... A solução desse problema talvez lançasse grande dúvida a esse dogma atual, de que as Formas & os Sentimentos são sempre os reflexos & os Ecos confundidos de nossos Pensamentos & Experiências despertos.]

Paralelamente a esses ideais de explicação e classificação, é possível dizer que, em seus poemas, escritos no que ele acreditava fosse um estado de "devaneio", Coleridge encontrava os "análogos de estranhas sensações" em imagens e metáforas do "medo, esperança, cólera, vergonha" e, sobretudo, do que para ele era o "mais forte" de todos os sentimentos − o "remorso".

Não admira que ele enfatize o remorso – este parece o sentimento predominante nos muitos registros que fez de suas crises nos *Notebooks*. No remorso, ou culpa, de um modo geral há sempre uma consciência de que um princípio ético ou moral foi violado, a que acompanha um sentimento de desclassificação pessoal em face dessa mesma violação. Por ser o sentimento "mais forte" para Coleridge, é de supor que aflore num "pesadelo". Há um apontamento seu em que ele define mais precisamente essa manifestação psíquica, que é

> …a species of Reverie, akin to Somnambulism, during wich the Understanding & moral Sense are awake, tho'more or less confused. (Bald, 1940, p.35)
>
> [uma espécie de Devaneio, aparentado ao Sonambulismo, durante o qual o Entendimento & o Senso Moral estão despertos, embora mais ou menos confundidos.]

"Entendimento e senso moral" também estão "despertos e mais ou menos confundidos" no remorso, e por isso esse sentimento se constitui na essência do pesadelo coleridgeano que se delineia em seus poemas e escritos em prosa em torno disso.

Coleridge tinha essas coisas em mente ao qualificar a *Balada* com o subtítulo "A Poet's Revery". Trata-se, de fato, do "devaneio de um poeta". E é mais provável que o poeta em questão seja o próprio Coleridge, mais do que o protagonista, a quem só figuradamente se poderia chamar "poeta" – para todos os efeitos, ele é um marinheiro −, se bem que, pelo "estranho poder que lhe anima a fala" e pela condição de pária, ele encarne à perfeição o poeta romântico maldito. E ao conferir ao poema esse estatuto, Coleridge conferia-lhe a feição de uma *experiência* – a experiência devaneante.

Para Coleridge, quando alguém escreve um poema, ou ouve alguém dizer um, essa pessoa está em "devaneio". Como vimos também, este é o responsável pela "voluntária suspensão da descrença" na fruição de uma obra de arte. Em termos coleridgeanos, portanto, a experiência devaneante de quem ouve um poema em nada difere da que tinha a platéia, no *Íon* platônico, de gregos antigos ouvindo o rapsodo, certamente também dotado de um "estranho poder na fala" e capaz de "magnetizar" as pessoas em virtude da "possessão divina" do poeta. Desse ponto de vista, a situação retratada no *Íon*, decerto a influência mais óbvia de Coleridge aqui, se acha reconfigurada na relação de falante e ouvinte do Marinheiro e do Conviva, este "magnetizado" pelos olhos e pela fala do ancião, em "devaneio", enquanto escuta o relato, este sendo por sua vez o do "devaneio" do nauta. Na verdade, enquanto o Marinheiro dá esse relato, as "idéias da lembrança e da fala" – como também

afirmou Kames a propósito do devaneio − o colocam novamente nesse estado de transe, ou, a julgar pela definição do poeta, o fazem reviver seu "pesadelo".

Na *Balada*, essa experiência devaneante é alvo de uma personificação: "O sonho Mau ("Night-mare") da VIDA-EM-MORTE", que de maneira metalinguística aponta, muito obliquamente, para o modo de operação do próprio poema. É ela que arrebata o Marinheiro no jogo de dados, e, findo o poema, nada há que nos faça pensar que ele se viu livre de seu domínio, condenado que está a vaguear só, mundo afora.

A tradição do instrumento retórico da personificação e da prosopopéia entre os poetas românticos decorre de sua eficácia nos termos da leitura que esses mesmos artistas fazem das emoções e dos processos de sua própria mente, considerados fontes da poesia, como Abrams demonstrou com tantos exemplos, associando esse instrumento ao que ele chamou "lírica maior", a qual, como vimos, teria sido introduzida na Inglaterra por Coleridge, e cuja característica seria o que ele mesmo chamou "coalescência do sujeito e do objeto", segundo a qual o pensamento de quem fala se "funde" com os pormenores descritos, o que acaba por delinear, por assim dizer, uma "fisionomia" no interior da paisagem.

Nas "paisagens" a céu aberto na *Balada*, a "fisionomia" delineada é tão horrível, sinistra e soturna quanto o rosto "branco como a lepra" de "Vida-em-Morte".

"Vida-em-Morte" é um tema recorrente nos escritos de Coleridge. Seus apontamentos sobre o assunto constituem aquilo a que Burke chamou "equações", presentes em suas cartas e na fase final de sua poesia. A ideia de o próprio poeta ter sido presa durante muito tempo de uma espécie de "vida-em-morte", principalmente em decorrência de seu vício, o obsecou tanto, que, ao sintetizar sua vida, em 1833, em seu próprio epitáfio, ele solicita ao passante

EPITAPH

Stop, Christian passer-by! – Stop, child of God,
And read with gentle breast. Beneath this sod

A poet lies, or that which once seem'd he.
O, lift one thought in prayer for S. T. C.;
That he who many a year with toil of breath
Found death in life, may here find life in death!
Mercy for praise – to be forgiven for fame
He ask'd, and hoped, through Christ. Do thou the same!

[EPITÁFIO

Pára, filho de Deus! Pára, cristão,
E lê piedoso. Sob este torrão
Jaz um poeta, ou o quanto pareceu.
Ergue uma prece para S. T. C;
Pra que ele, que encontrou em sua sorte
A morte em vida, encontre vida em morte!
A graça – não o louvor; perdão de Cristo,
Não glória. É melhor que faças isto.]

Aqui, a expressão "vida- em- morte" recorre, só que agora em sentido positivo.

O que para Coleridge, porém, definia esse tipo de "pesadelo" eram os sentimentos de remorso e solidão, que no poema transpiram durante toda a trajetória do navio ao redor do mundo.

Na *Balada*, as frequentes alusões à solidão do Marinheiro acabam tendo um efeito cumulativo na intensificação da desolação do protagonista. Essa desolação se afirma diretamente em

Alone, alone, all, all alone,
Alone on a wide wide sea!
And never a saint took pity on
My soul in agony.;

é posta em relevo em seu contraste com a "multiplicidade, sendo o remorso o que confere ao protagonista o *status* de uma "criatura viscosa" em meio a outras:

> *The many men, so beautiful!*
> *And they all dead did lie:*
> *And a thousand thousand slimy things*
> *Lived on; and so did I.,*

e culmina no horror da solidão absoluta:

> *O Wedding-Guest! This soul hath been*
> *Alone on a wide wide sea:*
> *So lonely 'twas, that God himself*
> *Scarce seeméd there to be.*

O tema da "Vida-em-Morte" recorre também em pequenos detalhes no poema, como na "flauta solitária", que soa quando os espíritos deixam os corpos dos marujos, ou mesmo no "Espírito do Polo Sul", que é um espírito "só". Mas a evocação dessa mesma condição desolada do protagonista, em nada diversa da de Coleridge, pode-se dar de maneira indireta, por meio das sugestões do anseio do protagonista por companhia, como se vê na seguinte glosa:

> In his loneliness and fixedness he yearneth towards the journeying Moon, and the stars that still sojourn, yet still move onward; and every where the blue sky belongs to them, and is their appointed rest, and their native country and their own natural homes, which they enter unannounced, as lords that are certainly expected and yet there is a silent joy at their arrival.

A mera visão do Piloto e do Ajudante que se aproximam de seu navio é capaz de suscitar nele uma "alegria que os mortos não poderiam gorar":

> *The Pilot and the Pilot's boy,*

I heard them coming fast:
Dear Lord in heaven! It was a joy
The dead men could not blast.

Só que nós sabemos que os serafins iluminados que antes acenavam não o faziam para ele, bem como o chamado do Eremita, desse Piloto e do Ajudante também não lhe era destinado. Da mesma forma, a paisagem familiar que se lhe descerra aos olhos parece um "sonho de alegria":

Oh! Dream of joy! Is this indeed
The lighthouse top see?
Is this the hill? Is this the kirk?
Is this mine own countree?

Embora ele esteja regressando a "seu próprio país", temos a certeza de que não esperam por ele. Tampouco o espera, ou tem laços afetivos com ele, a "boa companhia" em seu caminho para a igreja, e a comunidade nela, "curvada a seu grande Pai", o qual, pelo fraseado, não é dele:

To walk together to the kirk,
And all together pray,
While each to his great Father bends,
Old men, and babes, and loving friends
And youths and maidens gay!

Trata-se de uma descrição impessoal, sem indícios de que os "amigos amáveis" sejam seus amigos, nem os velhos, seus pais, nem os jovens, seus filhos.

Como dissemos, porém, no devaneio coleridgeano, a solidão e o remorso andam a par e passo, e o segundo irrompe, dentre outras coisas, na forma daqueles olhares acusatórios dos mortos ou do olhar perscrutador do sol purpúreo. Talvez o próprio remorso do Marinheiro esteja na raiz de sua desolação e seja o responsável

por seu percurso nessa “estrada desolada”, como aquela a que, na estrofe seguinte, ele não ousa voltar a cabeça, sob pena de se deparar com “um demônio medonho”:

Like one, that on a lonesome road
Doth walk in fear and dread,
And having once turned round walks on,
And turns no more his head;
Because he knows, a frightful fiend
Doth close behind him tread.

O sentimento persecutório que aflora aqui, aliás, já fora prefigurado logo no começo da viagem, quando

With sloping masts and dipping prow,
As who pursued with yell and blow
Still treads the shadow of his foe,
And forward bends his head,
The ship drove fast, loud roared the blast,
And southward aye we fled.

A própria recorrência de tantas imagens de desolação e remorso no poema responde pela sensação geral de um estado de “aflição excessiva”, um estado que, para Lorde Kames, era semelhante ao “devaneio”, em que a mente também “se liga fortemente a um único objeto”. E é justamente essa fixação no objeto que, para o próprio Kames, dava a razão de um outro traço do devaneio em geral e, em particular, do devaneio coleridgeano – a *alteração da percepção temporal*.

Coleridge afirmara que, quando alguém se acha em estado de devaneio, esse alguém é passível de “medir o tempo de maneira muito inexata”. É assim que essa percepção recebe seu análogo estilístico no magnífico emprego que o poeta faz do “presente histórico” a que aludimos, e que é responsável por uma impressão geral de incerteza quanto ao que é presente, ao que é passado, ou mesmo de baralhamento dos tempos. O próprio arco cronológico coberto pelo poema é indefinido, e é possível

dizer que, se se levar em conta que o enredo envolve dar uma volta ao mundo num navio, as coisas se passam “velozes como em sonhos” – como diz o nauta na cena em que ele é transportado para o bote de modo miraculoso. No entanto, aqui também o tempo pode correr lento e parecer “congelado” – sobretudo quando o sentimento de culpa obriga a uma fixação excessiva no objeto:

The look with which they looked on me
Had never passed away.

Coleridge também percebeu uma qualidade “fluida” nos sonhos e devaneios, que seria responsável pela impressão que se tem nesses estados de que há agum nexo entre partes descontínuas que lhes garante uma ilusão de “continuidade”. Schneider tem palavras elucidativas sobre o assunto:

O sentimento de continuidade que os sonhos apresentam – como Erasmus Darwin e Coleridge disseram – oculta da pessoa que sonha a descontinuidade deles, enquanto não são verificados depois pela mente desperta. Se todas as partes relembradas, porém, se ligam coerentemente ao mesmo tema conhecido, sua completude dificilmente poderia ser verificada pela mente desperta. O mesmo também se dá com o devaneio. Um homem pode imaginar que compôs todo o movimento de uma sonata ou quarteto no breve intervalo antes de adormecer. Só que ele não poderia criar a música depois, tampouco ele a compôs verdadeiramente; seu fracasso não é tão-só o fracasso de se lembrar disso depois. A ilusão de fluência e continuidade que ele posteriormente retém deriva da natureza “fluida”, como Coleridge a chamava, do devaneio ou do próprio estado de sonho, não da continuidade nas imagens reais, palavras ou combinações de tom dos sonhos, que são de fato, comumente, suponho, se não sempre, fragmentários e descontínuos, somente aqui e acolá se materializando ou passando da condição indistinta e amorfa para algo definido o bastante para ser comunicável, mesmo supondo que pudesse ser inteiramente recordado. A “fluidez” dessa corrente subterrânea e amorfa do estado de espírito ou da autoconsciência, ou seja o que for com que a possamos chamar, que constitui o contínuo do sonho ou do devaneio, persiste posteriormente para criar a ilusão de completude e continuidade no imaginário que, na verdade, só fez flutuar em fragmentos dispersos no contínuo. (SCHNEIDER, 1970, p.84-85)

Na *Balada*, é possível dizer que uma "corrente subterrânea e amorfa do estado de espírito ou da autoconsciência" lhe "constitui o contínuo", cria sua "ilusão de continuidade". A técnica de justaposição de imagens de Coleridge suscita em nós a impressão dos "fragmentos dispersos", mas é o *estado de espírito* que subjaz a eles que enseja a impressão geral de completude e continuidade. Em nível estilístico, acreditamos que, para suscitar semelhante efeito, Coleridge se vale de um padrão recorrente de imagens poéticas da mesma natureza das imagens empregadas por muitos outros poetas à época. No capítulo intitulado "Ciência e Poesia na Crítica Romântica", em *O espelho e a lâmpada*, Abrams explica esse padrão:

> O esquema tradicional subjacente a muitas discussões da relação entre poesia e outras formas de discurso no século XVIII pode ser resumido da seguinte maneira: poesia é verdade adornada com fantasia e figuras de linguagem para deleitar e sensibilizar o leitor; a representação da verdade, e nada mais do que a verdade, é não-poesia; o uso de ornamentos ilusórios ou inadequados significa poesia de má qualidade. (...) O critério de primeira ordem agora se torna a relação do homem com os sentimentos e o estado de espírito do poeta; e a exigência de que a poesia seja "verdadeira" (no sentido de correspondência com a "ordem conhecida e o curso das coisas") cede lugar à exigência de que poesia seja "espontânea", "genuína" e "sincera". (...) um indicador dessa mudança é o tipo de discurso não-poético mais frequentemente estabelecido como a antítese, ou o oposto lógico, da poesia. Desde Aristóteles, era comum iluminar a natureza da poesia, compreendida como imitação de uma ação, contrapondo-a com a história. A história, dizia-se com frequência, representa ações particulares do passado, ao passo que poesia representa formas típicas e recorrentes de ações, ou, então, representa eventos não como eles são, mas como eles poderiam ou deveriam ser. Entretanto... a matéria mais típica da poesia não mais consiste em ações que nunca aconteceram, mas de coisas modificadas pelas paixões e pela imaginação daquele que as percebe; e no lugar da história, o oposto mais adequado da poesia, compreendido dessa forma, é a descrição racional e objetiva típica das ciência físicas. Wordsworth... substituiu a "oposição entre Poesia e Prosa" por aquela "mais filosófica entre Poesia e Matéria de Fato, ou Ciência", e formulações análogas tornaram-se um ponto de partida convencional nas dicussões

> românticas de poesia. É a "união da paixão com o pensamento e o prazer", afirmou Coleridge, em sua fusão característica do novo com o velho, "que constitui a essência de toda a poesia, em contraste com a ciência, e distinta da história civil ou natural"; (...) O crítico do século XVIII preocupava-se sobretudo em justificar os ocasionais desvios da possibilidade empírica nos componentes sobrenaturais e figurados de um poema. (ABRAMS, 2010, p. 395-97)

Tais debates acerca da relação antitética entre poesia e ciência trouxeram a reboque suposições eventuais de que, mais do que o "oposto lógico da poesia", a ciência era sua "inimiga". Um trecho do poema "Lâmia", de Keats, sintetiza bem essa opinião:

> Do not all charms fly
> At the mere touch of cold philosophy?
> There was an awful rainbow once in heaven:
> We know her woof, her texture; she is given
> In the dull catalogue of common things,
> Philosophy will clip an Angel's wings,
> Conquer all mysteries by rule and line,
> Empty the haunted air, and gnomed mine –
> Unweave a rainbow, as it erewhile made
> The tender-person'd Lamia melt into a shade.
>
> [Não se desvanecem todos os encantos
> Ao mais simples toque da árida filosofia?
> Outrora um esplêndido arco-íris o espaço adornara;
> Conhecemos sua trama, sua textura; o registro o instaura
> No frio catálogo de tudo o que é habitual
> E a filosofia irá cortar as asas do Anjo
> Conquistar todos os mistérios com regras e linhas
> Esvaziar o ar sombrio e a mina de gnomos –
> Desentrelaçar um arco-íris, como um dia fez
> A doce e terna Lâmia se esvanecer em uma sombra.]

(ABRAMS, 2010, p. 32)

Na verdade, os ataques de Keats visavam, sobretudo, chamar a atenção para a "diferença entre o universo visível da observação imaginativa concreta e o universo da análise e explicação científicas" (ABRAMS, 2010, p. 407). E o próprio Abrams prossegue:

> Se concordaram ou não com as conclusões de Keats, muitos escritores seguiram seus passos, designando um objeto tradicionalmente consagrado a poetas – se não o arco-íris, então o vagalume, o lírio, a estrela ou a nuvem – a fim de contrastar a descrição poética tradicional desse objeto com a descrição que ele recebe da ciência da óptica, da biologia, da astronomia ou da meteorologia. (ABRAMS, 2010, p. 407)

À parte o emprego idiossincrático que pudesse fazer de suas imagens e metáforas, a profusão de elementos naturais na *Balada* – o sol, a lua, os ventos, as aves, a aurora boreal, os fogos fátuos etc. – é decorrência da aludida necessidade dos poetas da época de pôr em evidência essa diferença entre o "universo visível da imaginação concreta e o universo da análise e explicações científicas". No entanto, o mesmo Abrams lembra (2010, p. 409) que um número muito maior de pessoas encetando tal debate se recusou a admitir semelhante conflito entre poesia e ciência (o próprio Wordsworth teceria loas a Newton em seus versos). Já para Coleridge,

> ...a ameaça da ciência à poesia encontrava-se mais profundamente nas pretensões equivocadas e limitadas do atomismo e do mecanicismo; para ele, era uma hipótese operacional útil à pesquisa física que havia sido ilicitamente convertida primeiro em fato e depois em uma visão de mundo total. Em sua declaração alternativa em termos das faculdades e de suas funções: o que produziu os diferentes erros e *malaises* do mecanicista século XVIII, em política, valores morais e artes foi "a alienação crescente e a autossuficiência do entendimento", que, como a faculdade da "ciência dos *fenômenos*", é empregada apenas "como uma ferramenta ou um órgão". Todavia, Coleridge, que era, ele próprio, um biólogo diletante, evidentemente propõe

> não o disjuntivo, “Ou poesia ou ciência”, mas o conjuntivo, “Tanto poesia como ciência”. Embora um poema se oponha em propósito a obras da ciência”, a poesia mais elevada é a expressão mais ampla, mais inclusiva – “a alma inteira do homem [em] atividade”—incluindo tanto os elementos emocionais quanto os racionais, e envolvendo a faculdade produtora da ciência como uma parte integral, embora subordinada da operação total da mente: “com a subordinação das faculdades umas às outras, de acordo com seu valor relativo e sua dignidade”. (ABRAMS, 2010, p. 411)

A *Balada* materializa essas mesmas convicções de maneira explícita no padrão de suas imagens e metáforas. O poema se vale da visão da “ciência” a fim de “subordiná-la à operação total da mente”. Desse ponto de vista, as próprias glosas do poema parecem *ironias* de Coleridge a serviço dessa “subordinação”. Como se sabe, essas glosas foram acrescentadas à *Balada* em decorrência da impressão de espanto dos leitores, desorientados com o poema. Elas fornecem dados objetivos (ainda que vagos) na forma de coordenadas geográficas e de outras “explicações”, de fato, mas não conseguimos deixar de pensar nelas como “ironias” justamente pelas *interpretações* que fornecem do texto, interpretações que amiúde parecem ir além, ou ficar aquém, dele, quando não, em seu discurso pretensamente “científico”, capitulam flagrantemente ao discurso poético, ou se põem a representar meros “sentimentos”.

Na *Balada*, há metáforas e imagens que se plasmam *a partir* do discurso científico. Essas apresentam a forma mais simples, e as eventuais “verdades científicas” que há nelas tornam-se recurso a sua referida “ornamentação” por meio do símile, da personificação e por vezes da alegoria incipiente. Como em

> *“Still as a slave before his lord,*
> *The ocean hath no blast;*
> *His great bright eye most silently*
> *Up to the Moon is cast –*
>
> *If he may know which way to go;*

For she guides him smooth or grim.,

em que a Lua é o "Senhor" do Oceano, ora "brando" ora "bravio", justamente por reger a maré do ponto de vista da ciência. Na passagem a seguir, a descrição do deslocamento do navio singrando pelo mar, embora soe como um acontecimento "fantástico", parte de uma explicação "quase-científica" em torno do vácuo formado à frente do navio, e da pressão de ar que o tange de trás:

"The air is cut away before,
And closes from behind.

O conhecimento da "ausência de crepúsculo" nos trópicos, com as estrelas e a noite fria dando a impressão de se precipitarem depressa no céu após um dia quente é que enseja as imagens seguintes:

The Sun's rim dips; the stars rush out;
at one stride comes the dark;

Uma outra ordem de imagens e metáforas no poema, mais complexas nocionalmente e suscitando impressões mais inusitadas, simplesmente subvertem a visão científica, ao violar, por exemplo, as leis da física newtoniana, como nos seguintes passos:

See! See! (I cried) she tacks no more!
Hither to work us weal;
Without a breeze, without a tide,
She steadies with upright keel!

(…)

The loud Wind never reached the ship,
Yet now the ship moved on!

(...)

And soon I heard a roaring wind:
It did not come anear;
But with its sound it shook the sails,
That were so thin and sere.

(...)

Como vimos, leis da acústica são rompidas aqui:

Around, around, flew each sweet sound,
Then darted to the Sun; *355*
Slowly the sounds came back again,
Now mixed, now one by one.

Nessas imagens, pode-se dizer que Coleridge está "explodindo" o discurso científico, ou submetendo-o às potências da faculdade da "imaginação", atuando sobre o mundo e, como o próprio poeta afirmou em sua definição, indo além "da explicação da física, da química e da fisiologia da percepção dos sentidos". Ao ir além da fisiologia da percepção dos sentidos, muitas imagens e metáforas na *Balada* levam a efeito o que Rimbaud (por sinal, influenciado por Coleridge em seu "Barco Ébrio") denominou de "desregramento de todos os sentidos", uma alteração da percepção sensorial do mundo, agora aberta à compreensão de uma realidade maior, em que vige aquela "Vida Una" interligando todas as coisas, da qual participa a imaginação poética. Na *Balada*, essa ideia dá a razão de muitos acontecimentos notadamente "descontínuos" estabelecerem entre si relações de causa e efeito, como nas passagens que se seguem, em que o sol, por exemplo, é o responsável por "fixar

o navio" no oceano, ou a cessação da "música" das velas parece a causa da parada do navio:

The Sun, right up above the mast,
Had fixed her to the ocean:

(…)

The sails at noon left off their tune,
And the ship stood still also.

Na verdade, nessa conjunção de acontecimentos descontínuos se dando por meio da violação de leis físicas é que também reside aquela "qualidade fluida" percebida por Coleridge nos devaneios e nos sonhos, corroborando-lhe a impressão geral de "continuidade".

Como se disse, o devaneio coleridgeano, por outra parte, também é marcado, assim como os sonhos, por uma suspensão da vontade consciente, e na *Balada* há diversas imagens que remetem à conhecida "passividade" do protagonista, e que contrastam com esses mesmos elementos díspares que vão sendo conjugados em relações inusitadas de causa e efeito ao girar em tordo da discrepância entre *intenção e consecução*:

I looked to heaven, and tried to pray;
But or ever a prayer had gusht,
A wicked whisper came, and made
My heart as dry as dust.

(...)

I could not draw my eyes from theirs,

Nor turn them up to pray.

(…)

O happy living things! No tongue
Their beauty might declare:
A spring of love gushed from my heart,
And I blessed them unaware:
Sure my kind saint took pity on me,
And I blessed them unaware

Diga-se que esta cena, aliás, em que o Marinheiro abençoa um tanto ambiguamente as serpentes, é reflexo da mesma ação "involuntária" de dar cabo do Albatroz.

O devaneio coleridgeano, do modo pelo qual se acha delineado na *Balada*, apresenta uma outra característica que é também comum aos sonhos em geral – o fato de o Marinheiro estar sempre no *centro* dos acontecimentos. Como já havia percebido De Quincey, essa é uma das principais características do sonho, e, por extensão, do devaneio. Susanne Langer explica esse aspecto:

> A característica formal do sonho mais digna de nota é que o sonhador está sempre no centro do sonho. Os lugares mudam, as pessoas agem e falam, ou modificam-se e desaparecem – fatos emergem, situações desenrolam-se, objetos surgem com estranha importância, coisas comuns infinitamente valiosas ou horríveis, e podem ser suplantadas por outras que estão relacionadas às primeiras essencialmente pelo sentimento, não pela proximidade natural. Mas quem sonha está sempre "ali", sua relação é, por assim dizer, equidistante de todos os eventos. Podem ocorrer coisas em torno dele ou desenrolar-se ante seus olhos; ele pode agir ou querer agir, ou sofrer ou contemplar; mas a *imediatidade* de tudo em um sonho é a mesma para ele. (...) uma das peculiaridades do sonho... é natureza de seu espaço. Os eventos oníricos são espaciais – muitas vezes intensamente relacionados com o espaço – intervalos, caminhos intermináveis, precipícios sem fim, coisas excessivamente altas,

> excessivamente próximas, excessivamente distantes – mas não estão orientados dentro de algum espaço total. (LANGER, p.429, 431)

Desse ângulo, o Marinheiro está sempre no centro dos acontecimentos, tanto assim que se pode dizer que o poema versa sobre um ato corriqueiro de destruição da parte de um homem que se torna o alvo da punição de todo o universo. É por isso que, no poema, ao chegar ao porto natal, a "brisa sopra suavemente", mas "sopra apenas nele":

> *Sweetly, sweetly blew the breeze –*
> *On me alone it blew.*

Ele não se acha apenas no centro desse mundo. Com efeito, você pode dizer que Marinheiro *é* esse mundo. Um traço da poesia de Coleridge está na combinação de aspectos universais e ideais com elementos particulares e sensoriais. Em poemas como "Dejection: an Ode" e "Frost at Midnight", observa-se o mesmo jogo recíproco de forças superiores e inferiores, objetivo e subjetivo, genérico e individual, e, no caso da *Balada*, esses aspectos dizem respeito, sobretudo, às *relações entre os elementos naturais e os estados interiores* do Marinheiro. Aqui se observa o que Freud alhures chamou de "narcisismo psíquico", que refletiria não o mundo no jogo de suas imagens, mas a si próprio, mesmo quando se vale das possibilidades ilustrativas do mundo dos sentidos para tornar claras suas imagens. Trata-se de uma indiferenciação psicológica do protagonista com respeito ao *espaço* virtual sugerido pelo poema, espaço que funciona como uma projeção não só de suas crenças mediadas pela reflexão, mas principalmente de seus temores irracionais e principalmente seu sentimento de culpa. Nesse sentido, a *Balada* se enquadra perfeitamente naquela espécie de "lírica maior" detectada por Abrams, com sua "coalescência do sujeito e do objeto", e há muitas imagens e metáforas no poema que apontam para a mencionada indistição de universo interior e exterior, o que, para os românticos, era um traço do devaneio, como se vê na passagem que segue, em que o vento "se mescla estranhamente a seu medo"

But soon there breathed a wind on me,
Nor sound nor motion made:
Its path was not upon the sea,
In ripple or in shade.

It raised my hair, it fanned my cheek
Like a meadow-gale of spring –
It mingled strangely with my fears,
Yet it felt like a welcoming.

Nesse mundo insólito, que não pode ser explicado por leis puramente "racionais" e cujo acesso é facultado pelas potências do devaneio e da imaginação, apenas a "corrente subterrânea" do sentimento é que confere unidade aos elementos decontínuos.

Tanto em sua teoria como em sua prática, Coleridge concebeu a imaginação como um apoio para o primado do "EU SOU". Desse ângulo, a *Balada*, chamada por ele de um poema de "pura imaginação", depende muito pouco da memória ou da reprodução de cenas ou objetos reais experimentados no mundo exterior, mas apresenta, em vez disso, uma criação e coordenação intentada de imagens por meio desse "EU SOU"[152], que se manifesta na experiência do devaneio destilada no poema.

Em seu poema intitulado "Nightingale", escrito um ano depois da *Balada* e que veio integrar uma das edições das *Balada líricas*, há uma passagem que nos remete diretamente à figura do Marinheiro e a essa mesma ordem de ideias:

...some night-wandering man whose heart was pierced
With the remembrance of a griveous wrong,
Or slow distemper, or neglected love,
(And so, poor wretch! Filled all things with himself,

[152] Nisso radicava sua diferença da prática poética de Wordsworth, por exemplo, que tendia à recordação real da presença real da natureza exterior.

And made all gentle sounds tell back the tale
Of his own sorrow).

[... algum viandante notívago, cujo coração estava trespassado
Da lembrança de uma falta grave,
De lenta indisposição, ou de amor negligenciado,
(E assim, pobre miserável! Encheu de si todas as coisas
E fez os doces sons contarem novamente a história
De sua própria tristeza.]

O próprio Charles Lamb havia percebido que a história estava "cheia" dos "sentimentos do homem sob a ação do cenário":

Quanto a mim, nunca fui tão afetado por qualquer outra história humana. "Depois de lê-la, vi-me possuído dela por muitos dias; toda a parte fantástica da história não me agrada, mas os sentimentos do homem sob a ação do cenário me arrastaram como o assobio mágico da flauta de Tom, o flautista" (COLERIDGE, 2005, p. 85).

"Despertar os sentimentos por meio da verdade dramática das emoções" era, como disse o próprio Coleridge, seu objetivo expresso ao escrever a *Balada*. De fato, em poucas obras se encontrará tão apurado estudo dos afetos da culpa e do medo, esses afetos que afloram em pesadelos e que, para Freud, eram tudo o que neles havia de real.

A Questão da Moral

A controvérsia acerca de uma "moral" para o poema, que perturbou os críticos por mais de 150 anos, ensejando um sem-número de interpretações conflitantes, teve origem na famosa observação de Coleridge acerca da *Balada* do Velho Marinheiro" em resposta a um comentário de Mrs. Barbauld muitos anos depois de publicado o poema. Anna Letitia Barbauld era uma poeta popular, autora

de livros infantis e uma devota presbiteriana, e a passagem ocorre em *Specimens of the table talk of the late Samuel Taylor Coleridge*, do modo como é lembrada pelo sobrinho e enteado do poeta, Henry Nelson Coleridge:

> Mrs. Barbauld certa vez me disse que admirava muito o "Velho Marinheiro", mas que havia nele dois defeitos: ele era improvável e não tinha moral nenhuma. Quanto à probabilidade, reconheci que ela talvez admitisse certo questionamento; mas quanto à falta de uma moral, disse a ela que, segundo meu próprio juízo, o poema tinha moral demais; e que o único, ou principal, defeito, se posso dizer assim, era a intromissão do sentimento moral de maneira tão declarada no leitor como um princípio ou causa da ação numa obra de tão pura imaginação. Ele não devia ter tido moral alguma além da moral que há no conto das *Mil e uma noites* do mercador que se senta para comer tâmaras à beira de um poço, e, pondo de parte as cascas, vê um gênio que salta e diz que ele *deve* matar o referido mercador *porque* uma das cascas das tâmaras parece havia vazado o olho do filho desse gênio.

Dentre os defensores de uma "moral" para o poema, Warren, por exemplo, em seu aludido ensaio admite ser "inclinado a simpatizar com o desejo da senhora de que a poesia tenha alguma relação significativa com o mundo, algum sentido" (WARREN, 1989, p.199). O ponto de vista de Warren sobre a passagem do comentário de Mrs Barbauld é este: "Se a passagem afirma algo, ela afirma que Coleridge queria que o poema tivesse um 'sentimento moral' mas ele percebeu que não fora agudo o bastante para realizar sua intenção" (WARREN, p.200). Com efeito, para Warren, a visão sacramental, o tema da "Vida Una", se acha expresso na conclusão do poema:

> *He prayeth well, who loveth well*
> *Both man and bird and beast.*
>
> *He prayeth best, who loveth best*
> *All things both great and small;*
> *For the dear God who loveth us,*

He made and loveth all.

Tanto essa visão sacramental quanto o que Warren chama de "imaginação" – os símbolos do poema – são modelos de unidade e integração. Ainda segundo essa óptica, o poema, por definição, deve ser unificado e unificador, e as imagens, símbolos, que por sua vez devem versar sobre a integração do marinheiro com o universo e com "outros homens, com a sociedade" (WARREN, p.255). Nessa interpretação está implicado o pecado do orgulho presente na "Balada", e também o ensinamento de que é preciso evitar esse pecado.

Ora, um exame mais aprofundado é capaz de revelar que a moralidade coleridgeana parece mais problemática do que a proposta pela interpretação de Warren. Na verdade, a possibilidade de deduzir da experiência do marinheiro um tipo de ensinamento moral depende da organização dessa experiência segundo um padrão de moralidade mais linear, ou completo, do que a "Balada" proporciona. Um modo de tentar apurar uma suposta moralidade no poema é aquilatar o valor moral dos agentes dele, ou seja, do Marinheiro e o Albatroz. É o Marinheiro que expressa o "sentimento moral" apontado por Warren no final do poema, mas, a bem da verdade, podemos considerar ambíguo seu *status*: ele exerce um efeito danoso sobre quantos o salvam depois de sua redenção espiritual – o Piloto desmaia, o Ajudante do Piloto enlouquece. Deste mesmo ângulo, pode causar estranheza o fato de o Marinehro, após sua conversão, abençoar as serpentes, cujas conotações sinistras não podem ser ignoradas. Com uma mesma impressão de ambigüidade, a figura do Albatroz se reveste alternadamente de positividade e negatividade: sua morte é que traz a névoa e a neblina, depois, o bom tempo e por fim a cessação da brisa. Pode-se dizer que o *status* tanto do crime do Marinheiro como do próprio Albatroz varia no interior do poema, em conformidade com as opiniões dos tripulantes:

And I had done a hellish thing,
And it would work 'em woe:
For all averred, I had killed the bird

That made the breeze to blow.
Ah wretch! said they, the bird to slay,
That made the breeze to blow!

Nor dim nor red, like God's own head,
The glorious Sun uprist:
Then all averred, I had killed the bird
That brought the fog and mist.
'Twas right, said they, such birds to slay,
That brought the fog and mist.

Aqui, a "fronte de Deus", ou seja, o sol, não é "nem turva, nem sangüinea": a imagem não é ameaçadora, como em outros momentos so poema. Ela agora é um reflexo do estado de espírito do Marinheiro, que muda na passagem de uma estrofe a outra. Na primeira, há uma admissão de sua parte quanto a seu crime, tido por "algo infernal", com a subseqüente condenação da tribulação. Na estrofe seguinte, essa mesma tripulação o absolve. Do ponto de vista do conteúdo nocional e emocional do que se diz, a impressão é a de que uma idéia – a do crime – na primeira estrofe – por intolerável, é deixada de lado tão logo é expressa e substituída pela idéia confortadora da cumplicidade dessa mesma tripulação – como qualquer pessoa que, às voltas com pensamentos tristes, tente se aferrar a cogitações mais "positivas".

Nesse passo, como em tantos outros, porém, o problema é que há de fato evidências de valores morais, só que elas sempre são mutuamente contraditórias. A impressão contínua que acompanha o leitor de que algo é afirmado apenas para ser negado a seguir é corroborada muitas vezes pela inserção das glosas, quase sempre em contraste com o texto do poema. A recorrência desse aspecto se constitui num traço de sua "unidade". Por exemplo, a despeito da opinião vacilante dos marinheiros nos versos que acabamos de citar, a glosa que os acompanha é categórica na sua atribuição de uma qualidade positiva ao Albatroz, chamado de "ave de boa sorte", e absolutamente conclusiva quanto ao comportamento dos tripulantes: "Mas quando a bruma clareou, acharam justo o seu ato e assim se tornaram cúmplices no crime". No

começo da Terceira Parte, quando o navio está parado, e todos espreitam o horizonte à espera de um resgate, reza o texto do poema:

A weary time! A weary time!
How glazed each weary eye,
When looking westward, I beheld
A something in the sky.

At first it seemed a little speck,
And then it seemed a mist;
It moved and moved, and took at last
A certain shape, I wist.

O que no poema é "algo indeterminado", "um ponto", para a glosa, em sua ânsia de identificar sentidos interpretáveis, é "um sinal" ou um símbolo. Na verdade, pode-se dizer que a glosa, aqui, registra algo que está "além" do texto do poema.

Um outro exemplo, mais flagrante, dessa discrepância entre os comentários da glosa e o texto do poema, acha-se no final da "Balada", mais precisamente, quando as glosas se interrompem com "E a ensinar, por seu próprio exemplo, o amor e a reverência a todas as coisas que Deus fez e ama", antes de se enunciar, no texto do poema, sua suposta "moral": "Pois reza bem quem ama bem...". Nesse ponto, seria possível admitir uma paridade de sentido entre o que se acha expresso na glosa e as palavras do poema se este não a contraditasse na estrofe derradeira, com sua sugestão de repetição de um ciclo:

He went like one that hath been stunned,
And is of sense forlorn:
A sadder and a wiser man,
He rose the morrow morn.

Ora, em face disso, é lícito dizer que o poema de Coleridge apresenta, no nível do enredo, um grande número de situações e acontecimentos propositadamente "arbitrários". Por exemplo, a pergunta do Conviva ao Marinheiro, logo no início da "Balada", "Por que é que me deténs?", jamais é respondida, bem como não é possível explicar adequadamente as motivações que levaram o Marinheiro a dar cabo da ave. De qualquer forma, o próprio Coleridge parece dar a pista para a questão da moral nesse veradeiro "enigma crítico" proposto pela passagem sobre Mrs. Barbauld:

> Ele [o poema] não devia ter tido moral alguma além da moral que há no conto das *Mil e uma noites* do mercador que se senta para comer tâmaras à beira de um poço, e, pondo de parte as cascas, vê um gênio que salta e diz que ele *deve* matar o referido mercador *porque* uma das cascas das tâmaras parece havia vazado o olho do filho desse gênio.

Ou seja, o universo representado pelo poema deveria ser amoral como o das *Mil e uma noites*, em que as ações sempre são punidas de acordo com alguma lei arbitrária, que ao ser humano não é dado entender. Como afirmou Ferguson (p.701), se existe uma "moral" na "Balada", ela é a de que "moralidade só parece envolver a certeza quando podemos saber das conseqüências de cada ação antes de cometê-la". Como é comum em Coleridge, intenção e efeito são coisas absolutamente descontínuas, e toda tentativa de enquadrar a "Balada" num padrão que envolva a construção de causas e efeitos no que concerne a seu enredo está fadada ao fracasso. Desse ponto de vista, não é possível saber nem mesmo se a conversão do Marinheiro envolve de fato uma "redenção", ou se se trata de uma capitulação inconsciente ao demônio. No que concerne à passagem de Mrs Barbauld, a frase "intromissão do sentimento moral de maneira tão declarada no leitor" poderia ser, pois, interpretada como o que não se deve fazer ao ler o poema, isto é, permitir essa "intromissão", e a expressão "moral demais", no caso, talvez deva ser interpretada como sinônimo de "diversas moralidades", as quais, como vimos, são mutuamente contraditórias. De qualquer forma, se o poema contivesse um único "sentimento moral" que lhe houvesse sido

impingido de fora para dentro, não seria um poema de "pura imaginação", conforme Coleridge a entendia. Além do mais, nas diversas revisões que ele fez do poema em suas edições, as alterações nunca foram, ao que parece, para neutralizar essa suposta "intromissão". Por fim, é difícil imaginar que Coleridge poderia intentar impingir ao poema uma sólida estrutura de pensamento moral ou religioso quando ele mesmo acabaria por desenvolver ao longo de sua carreira uma teoria da impessoalidade do poeta ou do gênio, cuja marca seria

> ...a escolha de temas muito distantes dos interesses e circunstâncias privadas do próprio escritor. Descobri ao menos que, quando o tema é extraído diretamente das sensações e experiências pessoais do autor, a excelência de um poema particular não é senão uma impressão equívoca, e amiúde uma garantia falaciosa, da genuína faculdade poética. (COLERIDGE, 1949, cap.15, item 2)

Entender Sua Ignorância

A essa altura, a fim de tentarmos fixar um tema principal na *"Balada"*, é necessário perfazermos mais uma volta do círculo e retornarmos ao texto de abertura da *"Balada"*, a epígrafe de T. Burnet. A exemplo das glosas, a epígrafe nos parece ter como função antecipar, ou multiplicar, esse jogo vacilações, ou contradições, que aflora da leitura do texto da *"Balada"*. Convém citá-la na íntegra:

> *Facile credo, plures esse Naturas invisibiles quam visibiles in rerum universitate. Sed horum omnium familiam quis nobis enarrabit? Et gradus et cognationes et discrimina et singulorum munera? Quid agunt? quae loca habitant? Harum rerum notitiam semper ambivit ingenium humanum, nunquam attigit. Juvat, interea, non diffiteor, quandoque in animo, tanquam in Tabula, majoris et melioris mundi imaginem contemplari: ne mens assuefacta hodiernae vitae minutiis se contrahat nimis, et tota subsidat in pusillas cogitationes. Sed veritati interea invigilandum est,*

> *modusque servandus, ut certa ab incertis, diem a nocte, distinguamus. – T. Burnet*, Archaeol. Phil., *p.68.*
>
> [Acredito facilmente que haja no universo mais Naturezas invisíveis do que visíveis; mas, quem nos explicará a família de todos esses seres, ou as classes e relações e traços distintivos e funções de cada um? O que fazem? Que lugares habitam? A mente humana sempre buscou o conhecimento dessas coisas, mas nunca o obteve. Entrementes, não nego que seja útil às vezes para contemplar na mente, como num tablete, a imagem de um mundo maior e melhor, a fim de que o intelecto, habituado às coisas insignificantes da vida cotidiana, não se limite a pensamentos corriqueiros e não se afunde de todo neles; mas, ao mesmo tempo, devemos estar alertas para a verdade e conservar certo sentido de proporção, de modo que possamos distinguir as coisas certas das incertas, o dia da noite.]

Nessa epígrafe, a afirmação da crença acaba por se dissolver num discurso sobre a falta de informações. T. Burnet, o autor da epígrafe, e supostamente contemporâneo do "editor" da "Balada", só faz fornecer um relato de sua absoluta falta de certezas, antecipando, assim, a impressão de complexidade, contradição ou arbitrariedade do que se vai ler, uma impressão, aliás, suscitada de imediato em virtude do tom imponente e intimidador de uma citação em latim. Desse ângulo, logo no início do poema, somos advertidos por esse *motto* de Coleridge a não esperar muita clareza de visão. Trata-se de um mundo complexo, ou melhor, de "mundos", e eles estão cheios de mistério. Tampouco são mistérios que possamos esperar compreender plenamente um dia: "A mente humana sempre buscou o conhecimento dessas coisas, mas nuna o obteve". "Semper" e "nunquam" são palavras fortes: sempre buscando, mas nunca encontrando de uma vez por todas. Antes de começar a ler o poema, somos advertidos de que ele versa sobre mundos demasiado vastos para ser compreendidos, sobre mistérios por demais profundos para ser abarcados pelas palavras – e, no entanto, sobre a necessidade de os tentar conquistar.

Keneth Burke, como dissemos no começo deste estudo, percebeu em Coleridge padrões de imagens e metáforas, a que ele chamou de "equações", as quais, presentes em contextos variados de sua obra, poderiam revelar alguma coisa

da mente do próprio Coleridge por meio do exame de sua recorrência justamente nesses contextos. A observação de Burke é correta, e ela, aliás, vale para muitos grandes autores. No caso da epígrafe, ela nos parece expositiva de uma dessas "equações", que por sua vez diria respeito ao que se poderia chamar de "tema do incognoscível". Esse tema também nos parece presente, com certos desdobramentos engenhosos, numa passagem da *Biografia Literária*, mais precisamente no capítulo 12, intitulado "Um capítulo de solicitações e advertências quanto à leitura ou à omissão do capítulo seguinte". No contexto de nossa leitura, esse texto é tão importante, que é preciso uma vez mais fazer uma citação de peso:

> In the perusal of philosophical works I have been greatly benefited by a resolve, which, in the antithetic form and with the allowed quaintness of na adage or maxim, I have been accustomed to Word thus: *Until you understand a writer's ignorance, presume yourself ignorant of his understanding.* This *golden rule* of mine does, I own, resemble those of Pythagoras in its obscurity rather than in its depth. I however the reader will permit me to be my own Hierocles, I trust, that he will find its meaning fully explained by the following instances. I have now before me a treatise of a religious fanatic, full of dreams and supernatural experiences. I see clearly the writer's grounds, and their hollowness. I have a complete insight into the causes, which through the medium of his body has acted on his mind; and by application of received and ascertained laws I can satisfactorily explain to my own reason all the strange incidents, which the writer records of himself. And this I can do without suspecting him of any intentional falsehood. As when in broad daylight a man tracks the steps of a traveler, who had lost his way in a fog or by a treacherous moonshine, even so, and with the same tranquil sense of certainty, can I follow the traces of this bewildered visionary. *I understand his ignorance.*
>
> On the other hand, I have been re-perusing with the best energies of my mind the *Timaeus* of Plato. Whatever I comprehend, impresses me with a reverential sense of the author's genius; but there is a considerable portion of the work, to which I can attach no consistent meaning. In other treatises of the same philosopher, intended for the average comprehensions of men, I have been delighted with the masterly good sense, with the perspicuity of the language, and the aptness of the inductions. I recollect likewise, that numerous passages in this author, which I

thoroughly comprehend, were formerly no less unintelligible to me, than the passages now in question. It would, I am aware, be quite fashionable to dismiss them at once as Platonic jargon. But this I cannot do with satisfaction to my own mind, because I have sought in vain for causes adequate to the solution of the assumed inconsistency. I have no insight into the possibility of a man so eminently wise, using words with such half-meanings to himself, as must perforce pass into no-meaning to his readers. When in addition to the motives thus suggested by my own reason, I bring into distinct remembrance the number and the series of great men, who after long and zealous study of these works had joined in honouring the name of Plato with epithets, that almost transcend humanity, I feel, that a contemptuous verdict on my part might argue want of modesty, but would hardly be received by the judicious, as evidence of superior penetration. Therefore, utterly baffled in all my attempts to understand the ignorance of Plato, *I conclude myself ignorant of his undersanding* (BL, p.115).

[Na leitura atenta de obras filosóficas, fui em grande parte beneficiado por uma resolução, a qual, na forma antitética e com o caráter singular de um adágio ou máxima, eu me acostumei a exprimir assim: *Até que você entenda a ignorância de um escritor, presuma que você mesmo é ignorante de seu entendimento*. Essa *regra de ouro* parece, admito, as de Pitágoras em sua obscuridade em vez de em sua profundidade. Se no entanto o leitor me permitir ser meu próprio Hierocles, confio em que ele descobrirá seu sentido de todo explicado pelos seguinte exemplos. No momento, tenho diante de mim um tratado de um fanático religioso, repleto de sonhos e de experiências sobrenaturais. Vejo claramente as bases do escritor, e seu caráter vazio. Tenho uma visão aguda e completa das causas, que por intermédio de seu corpo exerceram influência sobre sua mente e, por meio da aplicação de leis recebidas e constatadas, posso explicar satisfatoriamente para minha própria razão todos os incidentes estranhos, que o escritor registra de si mesmo. E isso posso fazer sem suspeitar nele alguma falsidade intencional. Como quando em plena luz do dia um homem segue os passos de um viajante, que perdeu seu caminho na neblina ou por meio da traiçoeira luz da lua – ainda assim, e com a mesma sensação tranqüila de certeza, posso seguir o rastro desse visionário perplexo. *Entendo sua ignorância*.

Por outra parte, estive lendo atentamente e com as melhores energias de minha mente o *Timeu* de Platão. Tudo o que compreendo me impressiona com uma

> sensação de reverência pelo gênio do autor; mas há uma parte considerável da obra com que não posso relacionar nenhum sentido coerente. Em outros tratados do mesmo filósofo, intentados para a compreensão mediana dos homens, deleitei-me com o bom-senso magistral, com a perspicuidade da linguagem e com o caráter apropriado das introduções. Recordo de igual maneira que diversas passagens nesse autor, que compreendo inteiramente, antes não me foram menos ininteligíveis do que as passagens ora em questão. Estou consciente de que seria muito afetado descartá-las de uma vez como jargão platônico; mas isso não posso fazer com satisfação para o meu espírito, porque busquei em vão pelas causas adequadas à solução da incoerência admitida. Não tenho nenhuma visão aguda da possibilidade de um homem tão eminentemente sábio usar palavras com meios sentidos para si mesmo da maneira pela qual devem por força se transmudar em nenhum sentido a seus leitores. Quando além dos motivos assim sugeridos por minha própria razão tenho a lembrança distinta da quantidade e das sucessões de grandes homens, que depois do estudo longo e zeloso dessas obras se uniram para honrar o nome de Platão com epítetos, que quase transcendem a humanidade, sinto que um veredito sobranceiro de minha parte poderia demonstrar falta de modéstia, mas dificilmente seria recebido pelos judiciosos como evidência de penetração superior. Portanto, de todo frustrado em minhas tentativas de entender a ignorância de Platão, *concluo que eu mesmo sou ignorante de seu entendimento*.]

Esses parágrafos extremamente engenhosos tratam, obviamente, da questão do conhecimento, ou, se se preferir, do desconhecimento, e o que eles fazem é deslocar o problema da leitura ou interpretação do texto ou do escritor para o leitor: esse texto versa sobre a questão da leitura e da interpretação. Coleridge demonstra “tolerância” quanto ao escritor ignorante, recusando-se a lhe imputar “qualquer falsidade intencional”; na verdade, ele o perdoa ao fazer de seus próprios preconceitos de leitor um padrão de julgamento. Quando não se crê que haja num autor nem conhecimento, nem virtude, nem imaginação, não se pode esperar encontrar essas coisas em sua obra.

Fergusson comenta trechos desse parágrafo, e considera que “entender a ignorância” e ser ignorante do entendimento de um autor’ são tão-somente técnicas por meio das quais um leitor adapta suas exigências de acordo com suas próprias

crenças" (HALMI, 2004, p.707). Esse texto, contudo, prepara uma ironia. Pois no capítulo seguinte, antes de expor sua célebre distinção entre imaginação e fantasia, Coleridge insere uma carta ficcional de um amigo "cujo juízo prático" o poeta tinha muitas razões para estimar e respeitar. Nessa carta, seu amigo admite que não pode entender inteiramente as concepções de Coleridge sobre imaginação, e o tempo todo sugere que o poeta não cumpriu sua promessa, citando o subtítulo da *Biografia literária*, "Esboços biográficos de minha vida e opiiões literárias", para tornar patente que ele não induz o leitor a antecipar as especulações misteriosas de Colerigde acerca da imaginação. Essa questão envolve de novo as *crenças* do leitor amigo do poeta, que, mesmo com essas críticas, acaba por admitir que as opiniões e métodos não só lhe pareceram novos, mas o contrário de tudo o que ele até então tivera como verdadeiro. E isso traz à tona de novo o problema da natureza da leitura: a deficiência estaria no texto de Colerige ou no leitor? Ferguson comenta:

> Parece que um leitor só pode ler os textos que dizem o que ele já conhece. Assim, o editor das glosas lê um texto que ele já conhece, enquanto os críticos não-morais lêem um texto que eles conhecem. E a dificuldade e que, para Coleridge, o que você conhece e o que você lê fazem parte de um dilema moral, porque uma pessoa só pode agir com base no que ela conhece (i.e., com base no que ela credita) e o vício é tão-só a conseqüência da informação incompleta (...) Para Coleridge, esse pecado original era a interpretação de uma perspectiva limitada que tivesse conseqüências desproporcionais, pois o perigo era que qualquer dilatação visível ou inversão sempre poderiam ser apenas um entrincheiramente disfarçado de qualquer limitação ou preconceito. (...) Para Coleridge, bem como para o Velho Marinheiro, o problema é que uma pessoa não pode saber mais nem mesmo sobre se está ou não sabendo mais" (HALMI, pp.707-709)

Ao pôr em paralelo as visões de Coleridge e do Velho Marinheiro, Fergusson sugere que o tema da "Balada" versa sobre a dúvida sobre *a possibilidade de conhecer algo segundo formas tradicionais do progresso do conhecimento.* Isso nos parece muito convincente, e, para tornarmos patente nossa *crença* nisso, seria o caso de tomarmos um outro trecho, que Fergusson não comenta, e dizer que, em nossa

leitura da “Balada”, seguimos os passos do Marinheiro “como quando em plena luz do dia um homem segue os passos de um viajante, que perdeu seu caminho na neblina ou em virtude da traiçoeira luz da lua”, e, assim, *entendemos sua ignorância*. Em reforço a essa mesma *crença*, também nos parece coerente tomarmos mais um trecho, a fim de lançar luzes sobre a experiência de se ler a “Balada”, ou mesmo qualquer escrito de Coleridge, e, assim, repetirmos que tudo o que compreendemos nela nos “impressiona com uma sensação de reverência pelo gênio do autor”; “há uma parte considerável da obra” com que não podemos “relacionar nenhum sentido coerente”; em outras obras do poeta, “intentadas para a compreensão mediana dos homens”, deleitamo-nos com “o bom-senso magistral, com a perspicuidade da linguagem e com o caráter apropriado das introduções”; nos recordamos de que passagens desse autor, que hoje parecemos compreender inteiramente, antes não nos foram “menos ininteligíveis do que as passagens em questão”; e, tendo em vista as “sucessões de grandes homens” que se uniram para cumular Coleridge de epítetos, e que qualquer “veredito sobranceiro” de nossa parte não seria “evidência” de nenhuma “penetração superior”, só nos resta, diante do “problema de não sabermos nem mesmo sobre se estamos sabendo ou não mais” sobre Coleridge, adotar de novo sua regra de ouro, e, ao fim e ao cabo, *concluir que nós mesmos somos ignorantes de seu entendimento.*

Considerações Finais

Apesar de possuir aquela beleza intemporal que caracteriza as obras clássicas, a *Balada do velho marinheiro* traz as marcas de seu tempo. Na verdade, não se pode conceber esse poema sem pensar nas mudanças profundas e revolucionárias que se tornaram freqüentes depois das transformações econômicas no século XVIII, em particular na Inglaterra, e que, em decorrência dos grandes problemas sociais que acarretaram, acabaram por despertar o sentimento de insatisfação num grande contingente da população do país e ensejar o florescimento de uma nova sensibilidade, cuja era fora inaugurada com a Revolução Francesa e com a Revolução Industrial, e que haveria de ser a responsável pela crítica da sociedade burguesa, além de se constituir no elemento fundandor da sensibilidade moderna.

Se o tema da viagem e o cenário na *Balada* são conseqüência, como afirmou William Empson, da expansão marítima dos europeus ocidentais, a classe média, exaltada à época, com sua vida modesta, entregue ao trabalho e mitigando seu descontentamento com canções populares, a par dos escritores, desejosos de uma linguagem nova, em substituição aos valores neoclássicos ainda em vigor e mais capaz de exprimir as inquietações de que aquela nova sociedade era acometida, -- esses fatores determinaram a forma do poema de Coleridge – a balada popular.

O refúgio no passado, em face de uma verdadeira presciência dos horrores que adviriam de um processo de quantificação da existência, da perda de liberdade do homem, da devastação da natureza e de um sistema de trabalho que fazia dos homens peças de uma engrenagem – esse refúgio no passado dá a razão do elemento gótico da linguagem, das metáforas e imagens na *Balada.* Seu medievalismo, marcado pelo exotismo e por tons de religiosidade mística, é reflexo do sonho de uma época por um regresso a uma sociedade pré-capitalista e ao que a facções radicais populares se afigurava a “idade de ouro” anterior à Reforma, considerada por eles o primeiro passo dado rumo ao capitalismo.

O fascínio da sociedade de então pela idéia de resgate de uma harmonia perdida por meio da utopia de uma comunidade primitiva, em comunhão com a natureza, encontra seu eco nas paisagens naturais do poema, e um lamento no abate irracional do Albatroz.

Para Coleridge, seu poema era uma obra de “pura imaginação”, e tal denominação, bem como a estrutura do poema, são reflexos da exaltação dessa faculdade humana, unificadora, criadora e ligada ao pensamento orgânico, à medida que o racionalismo filosófico e científico ia decaindo nas últimas décadas do século XVIII, bem como os padrões do gosto clássico, difundidos por meio do neoclassicismo iluminista. Em vista disso, a metafórica e a imagética da *Balada* lançam mão de aspectos do cientificismo da época, orientado pela cosmologia newtoniana, a fim de desferir um ataque indireto a suas pretensões de uma visão de mundo total.

A *Balada* pode ser computada na categoria de obras que receberam um influxo em particular da filosofia idealista alemã, que traduz em termos de imagens, metáforas e símbolos. Em consonância ao viés psicológico que perpassa tanto a teoria romântica quanto a literatura imaginativa da época, ela é uma obra aparentada a quantas se ocuparam com sonhos e estados alterados da consciência. Sua exaltação do valor específico da experiência do “devaneio” por meio de sua técnica verbal deriva de uma crença nesse estado dual da consciência como um verdadeiro veículo para uma fusão numa “Vida Una”, constituindo um verdadeiro sistema dos seres. Essa mesma técnica está a serviço do estudo dos sentimentos e da exaltação da subjetividade, cuja afirmação é o objetivo máximo dos poetas da época.

Por fim, a *Balada* delineia na figura de seu protagonista o protótipo do que Schiller chamou de o “poeta sentimental”, com suas paixões exaltadas, sua nostalgia pela natureza e seu mundo hostil e melancólico o compelindo a seu refúgio ideal, numa época em que, parafraseando o Lukács da *Teoria do Romance*, não parecia mais possível “ler no céu estrelado o mapa dos caminhos” abertos e por seguir, e o mundo já se tornara tão vasto, que não era mais possível se sentir à vontade nele, de vez que o fogo ardendo na alma dos homens não era mais da mesma natureza que as

estrelas, e, como a filosofia da época, se aspirava a “estar em toda parte como em sua própria casa”. (LUKÁCS, s/d)

,

APÊNDICE 1

THE RIME OF THE ANCIENT MARINER

In Seven Parts

Facile credo, plures esse Naturas invisibiles quam visibiles in rerum universitate. Sed horum omnium familiam quis nobis enarrabit? et gradus et cognationes et discrimina et singulorum munera? Quid agunt? quae loca habitant? Harum rerum notitiam semper ambivit ingenium humanum, nunquam attigit. Juvat, interea, non diffiteor, quandoque in animo, tanquam in tabula, majoris et melioris mundi imaginem contemplari: ne mens assuefacta hodiernae vitae minutiis se contrahat nimis, et tota subsidat in pusillas cogitationes. Sed veritati interea invigilandum est, modusque servandus, ut certa ab incertis, diem a nocte, distinguamus. – T. BURNET, *Archaeol. Phil*., p.68.

ARGUMENT

How a Ship having passed the Line was driven by storms to the cold Country towards the South Pole; and how from thence she made her course to the tropical Latitude of the Great Pacific Ocean; and of the strange things that befell; and in what manner the Ancyent Marinere came back to his own Country.

PART I

An ancient Mariner meeteth three Gallants bidden to a wedding-feast, and detaineth one.

It is an ancient Mariner,
And he stoppeth one of three.
“By thy long grey beard and glittering eye,
Now wherefore stopp’st thou me?

The Bridegroom’s doors are opened wide,
And I am next of kin;
The guests are met, the feast is set:
May’st hear the merry din.”

He holds him with his skinny hand,
"There was a ship," quoth he.
"Hold off! unhand me, greybeard loon!"
Eftsoons his hand dropt he.

The Wedding-Guest is Spell-bound by the eye of the old seafaring man, and constrained to hear his tale.

He holds him with his glittering eye –
The Wedding-Guest stood still,
And listens like a three years' child:
The Mariner hath his will.

The Wedding-Guest sat on a stone:
He cannot choose but hear;
And thus spake on that ancient man,
The bright-eyed Mariner.

"The ship was cheered, the harbour cleared,
Merrily did we drop
Below the kirk, below the hill,
Below the lighthouse top.

The Mariner tells how the ship sailed southward with a good wind and fair weather, till it reached the Line.

The Sun came up upon the left,
Out of the sea came he!
And he shone bright, and on the right
Went down into the sea.

Higher and higher every day,
Till over the mast at noon –"
The Wedding-Guest here beat his breast,
For he heard the loud bassoon.

The Wedding-Ghest heareth the bridal music; but the Mariner continueth his tale.

The bride hath paced into the hall,
Red as a rose is she;
Nodding their heads before her goes
The merry minstrelsy.

The Wedding-Guest he beat his breast,
Yet he cannot choose but hear;
And thus spake on that ancient man,
The bright-eyed Mariner.

The ship driven by a storm toward the south pole.

“And now the STORM-BLAST came, and he
Was tyrannous and strong;
He struck with his o’ertaking wings,
And chased us south along.

With sloping masts and dipping prow,
As who pursued with yell and blow
Still treads the shadow of his foe,
And forward bends his head,
The ship drove fast, loud roared the blast,
And southward aye we fled.

And now there came both mist and snow,
And it grew wondrous cold:
And ice, mast-high, came floating by,
As green as emerald.

The land of ice, and of fearful sounds where no living thing was to be seen.

And through the drifts the snowy clifts
Did send a dismal sheen:
Nor shapes of men nor beasts we ken –
The ice was all between.

The ice was here, the ice was there,
The ice was all around:
It cracked and growled, and roared and howled,
Like noises in a swound!

Till a gread seabird, called the Albatross, came through the snow-fog, and was received with great joy and hospitality.

At length did cross an Albatross,
Thorough the fog it came;
As if it had been a Christian soul,
We hailed it in God's name.

It ate the food it ne'er had eat,
And round and round it flew.
The ice did split with a thunder-fit;
The helmsman steered us through!

And lo! the Albatross proveth a bird of good omen, and followeth the ship as it returned northward through fog and floating ice.

And a good south wind sprung up behind;
The Albatross did follow,
And every day, for food or play,
Came to the mariner's hollo!

In mist or cloud, on mast or shroud,
It perched for vespers nine;
Whiles all the night, through fog-smoke white,
Glimmered the white Moon-shine.

The ancient Mariner inhospitably killeth the pious bird of good omen.

"God save thee, ancient Mariner!
From the fiends, that plague thee thus! –
Why look'st thou so?" – "With my cross-bow
I shot the ALBATROSS.

PART II

The Sun now rose upon the right:
Out of the sea came he,
Still hid in mist, and on the left
Went down into the sea.

And the good south wind still blew behind,
But no sweet bird did follow,
Nor any day for food or play
Came to the mariners' hollo!

His shipmates cry out against the ancient Mariner, for killing the bird of good luck.

And I had done a hellish thing,
And it would work 'em woe:
For all averred, I had killed the bird
That made the breeze to blow.
Ah wretch! said they, the bird to slay,
That made the breeze to blow!

But when the fog cleared off, they justify the same, and thus make themselves accomplices in the crime.

Nor dim nor red, like God's own head,
The glorious Sun uprist:
Then all averred, I had killed the bird
That brough the fog and mist.
'Twas right, said they, such birds to slay,
That bring the fog and mist.

The fair breeze continues; the ship enters the Pacific Ocean, and sails northward, even till it reaches the Line.

The fair breeze blew, the white foam flew,
The furrow followed free;
We were the first that ever burst
Into that silent sea.

The ship hath been suddenly becalmed.

Down dropt the breeze, the sails dropt down,
'Twas sad as sad could be;
And we did speak only to break
The silence of the sea!

All in a hot and copper sky,
The bloody Sun, at noon,
Right up above the mast did stand,
No bigger than the Moon.

Day afater day, day after day,
We stuck, nor breath nor motion;
As idle as a painted ship
Upon a painted ocean.

And the Albatross begins to be avenged.

Water, water, every where,
And all the boards did shrink;
Water, water, every where,
Nor any drop to drink.

The very deep did rot: O Christ!
That ever this should be!
Yea, slimy things did crawl with legs
Upon the slimy sea.

About, about, in reel and rout
The death-fires danced at night;
The water, like a witch's oils,
Burnt green, and blue and white.

A Spirit had followed them; one of the invisible inhabitants of this planet, neither departed souls nor angels; concerning whom the learned Jew, Josephus, and the Platonic Constantinopolitan, Michael Psellus, may be consulted. They are very numerous, and there is no climate or element without one or more.

And some in dreams assuréd were
Of the Spirit that plagued us so;
Nine fathom deep he had followed us
From the land of mist and snow.

And every tongue, through utter drought,
Was withered at the root;
We could not speak, no more than if
We had been choked with soot.

The shipmates, in their sore distress, would fain throw the whole guilt on the ancient Mariner: in sign whereof they hang the dead sea-bird round his neck.

Ah! well a-day! what evil looks
Had I from old and young!
Instead of the cross, the Albatross
About my neck was hung.

PART III

There passed a weary time. Each throat
Was parched, and glazed each eye.
A weary time! a weary time!
How glazed each weary eye,
When looking westward, I beheld
A something in the sky.

The ancient Mariner beholdeth a sign in the element afar off.

At first it seemed a little speck,
And then it seemed a mist;
It moved and moved, and took at last
A certain shape, I wist.

A speck, a mist, a shape, I wist!
And still it neared and neared:
As if it dodged a water-sprite,
It plunged and tacked and veered.

At its nearer approach, seemeth him to be a ship; and at a dear ransom he freeth his speech from the bonds of thirst.

With throats unslaked, with black lips baked,
We could nor laugh nor wail;
Through utter drought all dumb we stood!
I bit my arm, I sucked the blood,
And cried, A sail! a sail!

A flash of joy;

With throats unslaked, with black lips baked,
Agape they heard me call:
Gramercy! they for joy did grin,
And all at once their breath drew in,
As they were drinking all.

And horror follows. For can it be a ship that comes onward without wind or tide?

See! see! (I cried) she tacks no more!
Hither to work us weal;
Without a breeze, without a tide,
She steadies with upright keel!

The western wave was all a-flame.
The day was well nigh done!
Almost upon the western wave
Rested the broad bright Sun;
When that strange shape drove suddenly
Betwixt us and the Sun.

It seemeth him but the skeleton of a ship.

And straight the Sun was flecked with bars,
(Heaven’s Mother send us grace!)

As if through a dungeon-grate he peered
With broad and burning face.

Alas! (thought I, and my heart beat loud)
How fast she nears and nears!
Are those *her* sails that glance in the Sun,
Like restless gossameres?

And its ribs are seen as bars on the face of the setting Sun.

Are those her ribs through which the Sun
Did peer, as through a grate?

The Spectre-Woman and her Deathmate, and no other on board the skeleton ship.

And is that Woman all her crew?
Is that a DEATH? and are there two?
Is DEATH that woman's mate?

Like vessel, like crew!

Her lips were red, *her* looks were free,
Her locks were yellow as gold:
Her skin was as white as leprosy,
The Night-mare LIFE-IN-DEATH was she,
Who thicks man's blood with cold.

Death and Life-in-Death have diced for the ship' s crew, and she (the latter) winneth the ancient Mariner.

The naked hulk alongside came,
And the twain were casting dice;
"The game is done! I've won! I've won!"
Quoth she, and whistles thrice.

No twilight within the courts of the Sun.

The Sun's rim dips; the stars rush out;
At one stride comes the dark;
With far-heard whisper, o'er the sea,
Off shot the spectre-bark.

At the rising of the Moon.

We listened and looked sideways up!
Fear at my heart, as at a cup,
My life-blood seemed to sip!
The stars were dim, and thick the night,
The steersman's face by his lamp gleamed
white;

From the sails the dew did drip –
Till clomb above the eastern bar
The hornéd Moon, with one bright star
Within the nether tip.

One after another,

One after one, by the star-dogged Moon,
Too quick for groan or sigh,
Each turned his face with a ghastly pang,
And cursed me with his eye.

His shipmates drop
down dead.

Four times fifty living men,
(And I heard nor sigh nor groan)
With heavy thump, a lifeless lump,
They dropped down one by one.

But Life-in-Death begins
her work on the ancient
Mariner.

The souls did from their bodies fly, --
They fled to bliss or woe!
And every soul, it passed me by,
Like the whizz of my cross-bow!"

PARTE IV

The Wedding-Guest feareth
that a Spirit is talking to him;

"I fear thee, ancient Mariner!
I fear thy skinny hand!

And thou art long, and lank, and brown,
As is the ribbed sea-sand.

I fear thee and thy glittering eye,
And thy skinny hand, so brown." –
Fear not, fear not, thou Wedding-Guest!
This body dropt not down.

But the ancient Mariner assureth him of his bodily life, and proceedeth to relate his horrible penance.

Alone, alone, all, all alone,
Alone on a wide wide sea!
And never a saint took pity on
My soul in agony.

He despiseth the creatures of the calm,

The many men, so beautiful!
And they all dead did lie:
And a thousand thousand slimy things
Lived on; and so did I.

And envieth that they should live, and so many lie dead.

I looked upon the rotting sea,
And drew my eyes away;
I looked upon the rotting deck,
And there the dead men lay.

I looked to heaven, and tried to pray;
But or ever a prayer had gusht,
A wicked whisper came, and made
My heart as dry as dust.

I closed my lids, and kept them close,
And the balls like pulses beat;
For the sky and the sea, and the sea and the sky

Lay like a load on my weary eye,
And the dead were at my feet.

But the curse liveth for him in the eye of the dead men.

The cold sweat melted from their limbs,
Nor rot nor reek did they:
The look with which they looked on me
Had never passed away.

An orphan's curse would drag to hell
A spirit from on high;
But oh! more horrible than that
Is the curse in a dead man's eye!
Seven days, seven nights, I saw that curse,
And yet I could not die.

In his loneliness and fixedness he yearneth towards the journeying Moon, and the stars that still sojourn, yet still move onward; and everywhere the blue sky belongs to them, and is their appointed rest, and their native country and their own natural homes, which they enter unannounced, as lords that are certainly expected and yet there is a silent joy at their arrival.

The moving Moon went up the sky,
And no where did abide:
Softly she was going up,
And a star or two beside –

Her beams bemocked the sultry main,
Like April hoar-frost spread;
But where the ship's huge shadow lay,
The charméd water burnt alway
A still and awful red.

By the light of the Moon he beholdeth God's

Beyond the shadow of the ship,
I watched the water-snakes:

creatures of the great calm.

They moved in tracks of shining white,
And when they reared, the elfish light
Fell off in hoary flakes.

Within the shadow of the ship
I watched their rich attire:
Blue, glossy green, and velvet black,
They coiled and swam; and every track
Was a flash of golden fire.

Their beauty and their happiness.

O happy living things! no tongue
Their beauty might declare:
A spring of love gushed from my heart,

He blesseth them in his heart.

And I blessed them unaware:
Sure my kind saint took pity on me,
And I blessed them unaware.

The spell begins to break.

The self-same moment I could pray;
And from my neck so free
The albatross fell off, and sank
Like lead into the sea.

Part V

Oh sleep! it is a gentle thing.
Beloved from pole to pole!
To Mary Queen the praise be given!
She sent the gentle sleep from Heaven,
That slid into my soul.

By grace of the holy

The silly buckets on the deck,

Mother, the ancient
Mariner is refreshed
with rain.

That had so long remained,
I dreamt that they were filled with dew;
And when I awoke, it rained.

My lips were wet, my throat was cold,
My garments all were dank;
Sure I had drunken in my dreams,
And still my body drank.

I moved, and could not feel my limbs:
I was so light – almost
I thought that I had died in sleep,
And was a blesséd ghost.

He heareth sounds and
seeth strange sights and
commotions in the sky
and the element.

And soon I heard a roaring wind:
It did not come anear;
But with its sound it shook the sails,
That were so thin and sere.

The upper air burst into life!
And a hundred fire-flags sheen,
To and fro they were hurried about!
And to and fro, and in and out,
The wan stars danced between.

And the coming wind did roar more loud,
And the sails did sigh like sedge;
And the rain poured down from one black cloud;
The Moon was at its edge.

The thick black cloud was cleft, and still
The Moon was at its side:
Like waters shot from some high crag,
The lightning fell with never a jag,
A river steep and wide.

The bodies of the ship's crew are inspirited, and the ship moves on;

The loud wind never reached the ship,
Yet now the ship moved on!
Beneath the lightning and the Moon
The dead men gave a groan.

They groaned, they stirred, they all uprose,
Nor spake, nor moved their eyes;
It had been strange, even in a dream,
To have seen those dead men rise.

The helmsman steered, the ship moved on;
Yet never a breeze up-blew;
The mariners all 'gan work the ropes,
Where they were wont to do;
They raised their limbs like lifeless tools –
We were a ghastly crew.

The body of my brother's son
Stood by me, knee to knee:
The body and I pulled at one rope,
But he said nought to me.

But not by the souls of the men, nor by daemons of earth or middle air, but

"I fear thee, ancient Mariner!"
Be calm, thou Wedding-Guest!
'Twas not those souls that fled in pain,

by a blessed troop of angelic spirits, sent down by the invocation of the guardian saint.

Which to their corses came again,
But a troop of spirits blest:

For when it dawned – they dropped their arms,
And clustered round the mast;
Sweet sounds rose slowly through their mouths,
And from their bodies passed.

Around, around, flew each sweet sound,
Then darted to the Sun;
Slowly the sounds came back again,
Now mixed, now one by one.

Sometimes a-dropping from the sky
I heard the sky-lark sing;
Sometimes all little birds that are,
How they seemed to fill the sea and air
With their sweet jargoning!

And now ’twas like all instruments,
Now like a lonely flute;
And now it is an angel’s song,
That makes the heavens be mute.

It ceased; yet still the sails made on
A pleasant noise till noon,
A noise like of a hidden brook
In the leafy month of June,
That to the sleeping woods all night
Singeth a quiet tune.

Till noon we quietly sailed on,
Yet never a breeze did breathe:
Slowly and smothly went the ship,
Moved onward from beneath.

The lonesome Spirit from the south pole carries on the ship as far as the Line, in obedience to the angelic troop, but still requireth vengeance.

Under the keel nine fathom deep,
From the land of mist and snow,
The spirit slid: and it was he
That made the ship to go.
The sails at noon left off their tune,
And the ship stood still also.

The Sun, right up above the mast,
Had fixed her to the ocean:
But in a minute she ’gan stir,
With a short uneasy motion –
Backwards and forwards half her length
With a short uneasy motion.

Then like a pawing horse let go,
She made a sudden bound:
It flung the blood into my head,
And I fell down in a swound.

The Polar Spirit’s fellow-daemons, the invisible inhabitants of the element, take part in his wrong; and two of them relate, one to the other, that penance long and

How long in that same fit I lay,
I have not to declare;
But ere my living life returned,
I heard and in my soul discerned
Two voices in the air.

‘Is it he?’ quoth one, ‘Is this the man?’

heavy for the ancient Mariner hath been accorded to the Polar Spirit, who returneth southward.

By him who died on cross,
With his cruel bow he laid full low
The harmless Albatross.

The spirit who bideth by himself
In the land of mist and snow,
He loved the bird that loved the man
Who shot him with his bow."

The other was a softer voice,
As soft as honey-dew:
Quoth he, 'The man hath penance done,
And penance more will do.'

PARTE VI

FIRST VOICE

'But tell me, tell me! speak again,
Thy soft response renewing –
What makes that ship drive on so fast?
What is the ocean doing?'

SECOND VOICE

"Still as a slave before his lord,
The ocean hath no blast;
His great bright eye most silently
Up to the Moon is cast –

If he may know which way to go;
For she guides him smooth or grim.
See, brother, see! how graciously

She looketh down on him."

FIRST VOICE

"But why drives on that ship so fast,
Without or wave or wind?"

The Mariner hath been cast into a trance; for the angelic power causeth the vessel to drive northward faster than human life could endure.

SECOND VOICE

"The air is cut away before,
And closes from behind.

Fly, brother, fly! more high, more high!
Or we shall be belated:
For slow and slow that ship will go,
When the Mariner's trance is abated."

The supernatural motion is retarded; the Mariner awakes, and his penance begins anew.

I woke, and we were sailing on
As in a gentle weather:
'Twas night, calm night, the moon was high;
The dead men stood together.

All stood together on the deck,
For a charnel-dungeon fitter:
All fixed on me their stony eyes,
That in the Moon did glitter.

The pang, the curse, with which they died,
Had never passed away:
I could not draw my eyes from theirs,
Nor turn them up to pray.

The curse is

And now this spell was snapt: once more

finally expiated.

I viewed the ocean green,
And looked far forth, yet little saw
Of what had else been seen –

Like one, that on a lonesome road
Doth walk in fear and dread,
And having once turned round walks on,
And turns no more his head;
Because he knows, a frightful fiend
Doth close behind him tread.

But soon there breathed a wind on me,
Nor sound nor motion made:
Its path was not upon the sea,
In ripple or in shade.

It raised my hair, it fanned my cheek
Like a meadow-gale of spring –
It mingled strangely with my fears,
Yet it felt like a welcoming.

Swiftly, swiftly flew the ship,
Yet she sailed softly too:
Sweetly, sweetly blew the breeze –
On me alone it blew.

And the ancient
Mariner beholdeth
his native country.

Oh! dream of joy! is this indeed
The light-house top I see?
Is this the hill? is this the kirk?
Is this mine own countree?

We drifted o'er the harbour-bar,
And I with sobs did pray –
O let me be awake, my God!
Or let me sleep alway.

The harbour-bay was clear as glass,
So smoothly it was strewn!
And on the bay the moonlight lay,
And the shadow of the Moon.

The rock shone bright, the kirk no less,
That stands above the rock:
The moonlight steeped in silentness
The steady weathercock.

And the bay was white with silent light,
Till rising from the same,
Full many shapes, that shadows were,
In crimson colours came.

The angelic spirits leave the dead bodies,

A little distance from the prow
Those crimson shadows were:
I turned my eyes upon the deck –
Oh, Christ! what saw I there!

And appear in their own forms of light.

Each corse lay flat, lifeless and flat,
And, by the holy rood!
A man all light, a seraph-man,
On every corse there stood.

This seraph-band, each waved his hand:

It was a heavenly sight!
They stood as signals to the land,
Each one a lovely light;

This seraph-band, each waved his hand,
No voice did they impart –
No voice; but oh! the silence sank
Like music on my heart.

But soon I heard the dash of oars,
I heard the Pilot's cheer;
My head was turned perforce away,
And I saw a boat appear.

The Pilot and the Pilot's boy,
I heard them coming fast:
Dear Lord in heaven! it was a joy
The dead men could not blast.

I saw a third – I heard his voice:
It is the Hermit good!
He singeth loud his godly hymns
That he makes in the wood.
He'll shrieve my soul, he'll wash away
The Albatross's blood.

PARTE VII

The Hermit of the Wood,

This Hermit good lives in that wood
Which slopes down to the sea.
How loudly his sweet voice he rears!

He loves to talk with marineres
That come from a far countree.

He kneels at morn, and noon, and eve –
He hath a cushion plump:
It is the moss that wholly hides
The rotted old oak-stump.

The skiff-boat neared: I heard them talk,
"Why, this is strange, I trow!
Where are those lights so many and fair,
That signal made but now?"

Approacheth the ship with wonder.

"Strange, by my faith!" the Hermit said –
"And they answered not our cheer!
The planks looked warped! and see those sails,
How thin they are and sere!
I never saw aught like to them,
Unless perchance it were

Brown skeletons of leaves that lag
My forest-brook along;
When the ivy-tod is heavy with snow,
And the owlet whoops to the wolf below,
That eats the she-wolf's young."

"Dear Lord! it hath a fiendish look –
(The Pilot made reply)
I am a-feared" – "Push on, push on!"
Said the Hermit cheerily.

The boat came closer to the ship,
But I nor spake nor stirred;
The boat came close beneath the ship,
And straight a sound was heard.

The ship sudenly sinketh.

Under the water it rumbled on,
Still louder and more dread:
It reached the ship, it split the bay;
The ship went down like lead.

The ancient Mariner is saved in the Pilot's boat.

Stunned by that loud and dreadful sound,
Which sky and ocean smote,
Like one that hath been seven days drowned
My body lay afloat;
But swift as dreams, myself I found
Within the Pilot's boat:

Upon the whirl, where sank the ship,
The boat spun round and round;
And all was still, save that the hill
Was telling of the sound.

I moved my lips – the Pilot shrieked
And fell down in a fit;
The holy Hermit raised his eyes,
And prayed where he did sit.

I took the oars: the Pilot's boy,
Who now doth crazy go,
Laughed loud and long, and all the while
His eyes went to and fro.

"Ha! ha!" quoth he, "full plain I see,
The Devil knows how to row."

And now, all in my own countree,
I stood on the firm land!
The Hermit stepped forth from the boat,
And scarcely he could stand.

The ancient Mariner earnestly entreateth the Hermit to shrieve him; and the penance of life falls on him.

"O shrieve me, shrieve me, holy man!"
The Hermit crossed his brow.
"Say quick," quoth he, "I bid thee say –
What manner of man art thou?"

Forthwith this frame of mine was wrenched
With a woful agony,
Which forced me to begin my tale;
And then it left me free.

And ever and anon throughout his future life an agony constraineth him to travel from land to land.

Since then, at an uncertain hour,
That agony returns:
And till my ghastly tale is told,
This heart within me burns.

I pass, like night, from land to land;
I have strange power of speech;
That moment that his face I see,
I know the man that must hear me:
To him my tale I teach.

What loud uproar bursts from that door!
The wedding-guests are there:

But in the garden-bower the bride
And bride-maids singing are:
And hark the little vesper bell,
Which biddeth me to prayer!

O Wedding-Guest! this soul hath been
Alone on a wide wide sea:
So lonely 'twas, that God himself
Scarce seeméd there to be.

O sweeter than the marriage-feast,
'Tis sweeter far to me,
To walk together to the kirk
With a goodly company! –

To walk together to the kirk,
And all together pray,
While each to his great Father bends,
Old men, and babes, and loving friends
And youths and maidens gay!

And to teach, by his own example, love and reverence to all things that God made and loveth.

Farewell, farewell! but this I tell
To thee, thou Wedding-Guest!
He prayeth well, who loveth well
Both man and bird and beast.

He prayeth best, who loveth best
All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all."

The Mariner, whose eye is bright,
Whose beard with age is hoar,
Is gone: and now the Wedding-Guest
Turned from the bridegroom’s door.

He went like one that hath been stunned,
And is of sense forlorn:
A sadder and a wiser man,
He rose the morrow morn.
[1797-1816]

A Balada do Velho Marinheiro

Facile credo, plures esse Naturas invisibiles quam visibiles in rerum universitate. Sed horum omnium familiam quis nobis enarrabit? Et gradus et cognationes et discrimina et singulorum munera? Quid agunt? quae loca habitant? Harum rerum notitiam semper ambivit ingenium humanum, nunquam attigit. Juvat, interea, non diffiteor, quandoque in animo, tanquam in Tabula, majoris et melioris mundi imaginem contemplari: ne mens assuefacta hodiernae vitae minutiis se contrahat nimis, et tota subsidat in pusillas cogitationes. Sed veritati interea invigilandum est, modusque servandus, ut certa ab incertis, diem a nocte, distinguamus. – T. Burnet, *Archaeol. Phil.*, p.68.

[Acredito facilmente que haja no universo mais Naturezas invisíveis do que visíveis; mas, quem nos explicará a família de todos esses seres, ou as classes e relações e traços distintivos e funções de cada um? O que fazem? Que lugares habitam? A mente humana sempre buscou o conhecimento dessas coisas, mas nunca o obteve. Entrementes, não nego que seja útil às vezes para contemplar na mente, como num tablete, a imagem de um mundo maior e melhor, a fim de que o intelecto, habituado às coisas insignificantes da vida cotidiana, não se limite a pensamentos corriqueiros e não se afunde de todo neles; mas, ao mesmo tempo, devemos estar alertas para a verdade e conservar certo sentido de proporção, de modo que possamos distinguir as coisas certas das incertas, o dia da noite.]

ARGUMENTO

Como um navio, tendo cruzado o Equador, foi impelido por tempestades à Terra Fria, rumo ao Pólo Sul; e como de lá fez seu trajeto para a Latitude tropical do Grande Oceano Pacífico; e das coisas estranhas que sucederam; e de que maneira o Antigo Marinheiro voltou para seu próprio País.

A BALADA DO VELHO MARINHEIRO

Em sete partes

PRIMEIRA PARTE

Um velho Marinheiro encontra três galantes convidados a uma festa nupcial e aborda um deles.

Eis um antigo Marinheiro
E ele pára um de três:
"—Barba alva e longa, olhar em fogo,
Por que é que me deténs?

O Noivo abriu as portas: sou
Parente; entre os convivas
Se comemora, a festa é agora;
Escuta o som dos 'vivas'."

Ele o prende com a mão raquítica:
"O barco!", disse. – "Tonto
De barbas brancas! Sai, me solta!"
A mão soltou, de pronto.

O Conviva às Núpcias se vê enfeitiçado pelos olhos do velho homem do mar, e obrigado a ouvir sua história.

Ele o prende com o olhar brilhante;
O outro estacou, e atenta
Como um menino de três anos;
O Nauta se contenta.

O Conviva sentou nas pedras;
Só resta-lhe escutar;
E assim seguiu o ancião, o Nauta
Com seu brilhante olhar.

"— Saudou-se o barco; o porto ao largo
E de ânimo jovial,
Passamos sob a igreja, o monte
E a torre do fanal.

O Marinheiro conta de que modo
o navio velejou rumo ao sul com
vento favorável e bom tempo,
até que alcançou o Equador.

O sol erguera-se a bombordo,
Do mar assim surgiu –
Ardeu de todo, e a estibordo
No mar por fim sumiu.

Mais alto sempre, até meio-dia
Postar-se sobre o mastro” --
E o outro deita a mão no peito;
Ouviu um fagote alto.

O Conviva às Núpcias ouve
a música nupcial; mas o
Marinheiro continua sua história.

A Noiva andou salão adentro;
Qual rubra rosa ela é;
Meneando a fronte, vêm à frente
Alegres menestréis.

O outro, eis que deita a mão no peito,
Mas resta-lhe escutar:
E assim seguiu o ancião, o Nauta
Com seu brilhante olhar.

O navio é impelido por uma
Tempestade rumo ao
Pólo Sul.

-- Soprou o Vento-da-Tormenta,
E era possante, atroz;
Golpeou-nos, asa imensa, ao sul,
E veio atrás de nós.

Proa imersa e mastros de viés --
Quem fuja a berros, murros cruéis,
A sombra do inimigo aos pés,
E abaixe-se – veloz
A nau vogava, forte o ar troava,
Sempre ao sul íamos nós.

Chegaram juntas névoa, neve
E a aragem ficou álgida;
Flutuavam, altas, como o mastro,
Geleiras esmeralda.

A terra do gelo e de
sons medonhos, onde
não se podia ver nenhum ser
vivo.

Brancos penhascos com borrascas
Deitavam luz sinistra;
Gente e animais não vimos mais:
Só mesmo gelo à vista.

Gelo de um lado, gelo de outro,
Gelo num amplo raio:
Ringiu, chorou, rugiu, rachou --
Os ruídos num desmaio!

Até que uma grande ave Marinha,
chamada Albatroz, veio através
da névoa e foi recebida com
grande alegria e hospitalidade.

E um Albatroz passou por nós,
Surgiu da cerração;
Por Deus nós todos o saudamos
Como à alma de um cristão.

Provou do que jamais provara,
Revoou, revoou; com estrondo,
Partiu-se o gelo, e através dele
O Leme guiou a todos.

E eis que o Albatroz se mostra
uma ave de bom agouro e segue
o navio enquanto ele voltava para o norte
em meio à neblina e ao gelo flutuante.

Bom vento sul soprou da popa;
Nos seguia o Albatroz;
Dia a dia, por fome ou por folia,
Nos acorria à voz.

Em névoa, nuvem, mastro, ovém,
Nove vésperas, a ave;
E a noite inteira, o alvo nevoeiro

Luzia com a lua alva. --

Inospitaleiramente, o Velho
Marinheiro mata a ave
Piedosa e de bom agouro.

-- Deus te proteja, Marinheiro,
De teu demônio atroz!
Que angústia é esta? – Com a balestra
Abati o Albatroz!

SEGUNDA PARTE

O sol erguera-se a estibordo:
Do mar assim surgiu;
Envolto em névoas, a bombordo
No mar por fim sumiu.

Soprava ainda um sul da popa,
Mas a ave cara a nós,
Dia a dia, por fome ou por folia,
Não acorria à voz.

Os companheiros de bordo
do velho Marinheiro protestam
contra ele, que matou a
ave de boa sorte.

E eu fiz algo infernal**,** que traz
Desgraça e que horroriza;
Todos gritavam, “mataste a ave
Que fez bulir a brisa.
Ah, miserável! Matar a ave
Que faz bulir a brisa!”

Mas quando a bruma
clareou, acharam justo o
seu ato e assim se tornaram
cúmplices no crime.

Fronte de Deus, sol áureo ergueu-se,
Nem turvo, nem sangüíneo:
E eles gritavam, “mataste a ave
Que traz névoa e neblina.
Foi bom”, bradavam, “matar a ave
Que traz névoa e neblina”.

A brisa bonançosa continua;

O ar fresco arfava, a escuma escoava,

o navio entra no Oceano
Pacífico e veleja para o norte,
até que chega ao Equador.

O navio foi imobilizado
de súbito por uma calmaria.

E o albatroz começa
a ser vingado.

A fenda fluida a se esfiar –
Nós, os primeiros a irromper na
Mudez daquele mar.

Cedeu o vento, velas cederam;
Só mais e mais pesar;
Falavam para dissipar a
Mudez daquele mar.

Num céu de cobre incandescente,
Meio-dia, o sol, cor púrpura,
Postou-se a prumo sobre o mastro,
E não maior que a lua.

Dia trás de dia, dia trás de dia,
Estáticos, sem ar,
Moção, quedamos, como um quadro
Dum barco sobre o mar.

Água, água por todo lado,
E as pranchas a encolher;
Água, água por todo lado
Sem nada que beber!

O fundo apodreceu: ó Deus!
Ver tudo o que nós vimos!
Seres viscosos pateavam
No mar de visco e limo.

À roda, à roda, em viravolta,
Fogos mortais dançavam,
De noite; e a água, óleo de bruxa,
Ardia azul, verde, alva.

Um Espírito os seguira; um dos invisíveis habitantes deste planeta, nem almas que se foram nem anjos; relativamente aos o erudito judeu Josephus e o constantinopolitano platônico Miguel Psellus. São muito numerosos e não há nenhum clima nem elemento sem um ou mais.

Em sonhos, viram qual Espírito
Espezinhava-os: veio
Do abismo, a nove braças, país
Da neve e do nevoeiro.

A língua estava seca à raiz
Com a sede, que era tanta;
Sumia a voz, como se houvesse
Fuligem na garganta.

Os companheiros de bordo, em sua dolorosa aflição, tinham vontade de lançar toda a culpa sobre o velho Marinheiro: como sinal dessa vontade, eles penduraram a ave marinha morta no pescoço dele.

Ah, infeliz! que olhares maus
Tive eu, de velho e moço!
Não uma cruz, mas o Albatroz
Puseram-me ao pescoço.

TERCEIRA PARTE

O velho Marinheiro avista ao longe um sinal no elemento.

Veio o tempo de fastio. Garganta
Resseca, olhos vidrados.
Fastio! Quanto fastio enchia
Seus olhos, tão vidrados,
Quando vi no alto, olhando o poente,
Algo indeterminado.

No início, semelhava um ponto,
Depois, nevoeiro; e ali
Andou, andou, tomando forma
Estável, como vi.

Ponto, nevoeiro, forma! e veio,

Vi-o, esquivo, como se ante
Um espírito da água -- a arfar,
Bordear e por d´avante.

Ao aproximar-se mais lhe parece
que se trata de um navio; e
a duras penas ele liberta
sua fala dos grilhões
da sede.

Sedento, beiços pretos, secos,
Não ria ou gemia -- a sede
Nos pôs a todos mudos, langues;
Mordi-me o braço, suguei sangue,
Gritei, “Um barco! Vede!”.

Sedentos, beiços pretos, secos,
Pasmaram-se. E eu: “Mercê de
Deus!” – se riram, com um esgar,
De uma só vez sorvendo o ar
E como que com sede.

Um lampejo de
júbilo.

E a seguir o horror. Pois
como pode ser um navio
que avança sem vento
nem maré?

“Vede!” gritei, “Já não bordeia!
Vem para o nosso bem!
Sem brisa, nem maré, direto
A nós, quilha alta, vem!”

A oeste a onda era uma chama:
O dia findava. Só um
Pouco acima da onda a oeste,
Largo, luzente, o sol
Pousara – e aquela forma estranha
Pôs-se entre nós e o sol.

Parece-lhe apenas o esqueleto
de um navio.

E logo ele se estriou de barras,
(Que a Mãe do Céu acorra!) --
A fronte, em fogo e larga, a olhar
Pra nós de uma masmorra.

“Ai!” (pensei, o peito bateu forte),

"Veloz, se abeira, abeira!
São *velas* dele o lume ao sol
Tal qual trêmula teia?

E suas balizas são vistas como
grades sobre a fronte do Sol poente.
A Mulher-Espectro e seu
companheiro, Morte, e mais ninguém
a bordo do navio-esqueleto.

São as *balizas* dele – grades
Por que o Sol veio olhar?
E a Mulher?, é a tripulação?
E aquele, MORTE? Há dois, então?
MORTE e ela formam par?

Boca vermelha, olhar fatal,
Cabelo ouro-amarelo,
Tez branco-lepra – o Sonho Mau
Da VIDA-EM-MORTE era ela, mal
Que engrossa o sangue e gela.

Essa nave, essa tripulação!
Morte e Vida-em-morte disputam nos
dados a tripulação do navio, e ela
(a última) ganha o velho
Marinheiro.
Não há crepúsculo nas
cortes do Sol.

A carcassa acostou; jogavam
Dado os dois. E ela: "O jogo
Termina aqui. Venci! Venci!",
Três silvos solta logo.

Mergulha a orla do sol; saem astros;
De um passo, desce o breu;
Eco longínquo, o barco-espectro
No mar desvaneceu.

Ao nascer da Lua,

Ouvimos, revirando os olhos;
Como de taça, o horror, aos goles,
Me hauria vital vigor!
Astros opacos, densa noite;
Lívido, o Leme à luz do archote;
Rocio nas velas – suor,
'Té a Lua cornífera se alçar a
Leste, com uma estrela clara

Na ponta inferior.

um após outro,

Cada um (a Lua com a escolta do astro),
Sem ai, sem suspirar,
Volveu-me o rosto com horror
E maldição no olhar.

seus companheiros de bordo
tombam mortos.

Quatro vezes cinqüenta vivos
(Sem ai, suspiro algum)
Num baque enorme, massa informe,
Tombaram, um por um.

Mas Vida-em-morte
começa a ocupar-se
do velho Marinheiro.

Sem corpo, cada alma buscou
Fortuna ou infortúnio;
Passou por mim, zunindo -- assim
Como a balestra zune.

QUARTA PARTE

O conviva às núpcias receia
que um Espírito esteja
lhe falando;

"Me assustas, velho Marinheiro;
Me assustam as mãos fracas!
És alto, esbelto, a tez, curtida
Como o areal com marcas.

"Me assusta esse olho em brasa; as mãos,
Fracas, que o sol tisnou."
"Não temas, não temas, Conviva:
Tal corpo não tombou.

mas o velho Marinheiro
o certifica de sua vida
corporal, e continua o relato

"Tão só, tão só, ai, ai, tão só
Num vasto, vasto mar!
E nunca um santo teve dó

da sua horrível penitência.

Ele despreza as criaturas
da calmaria

e inveja que elas vivam,
que tantos jazam mortos.

Mas a maldição vive para
ele nos olhos dos mortos.

Desta alma a agoniar.

"Os muitos homens -- tão formosos!
-- Cada um, ali, morreu;
Mil, mil seres viscosos ainda
Viviam – tal como eu.

Mirei o mar com as águas podres,
Depois olhei à volta;
Mirei o convés podre, e nele
Nossa equipagem, morta.

Olhei pro céu, tentei rezar;
Não jorrou prece – só
Cicios iníquos, que secaram
Meu peito como pó.

Cerrei os olhos -- um pulsar
De veias --, fiquei assim;
Céu, mar, mar, céu me eram um fardo
A mim, com meu olhar cansado
E mortos junto a mim.

Vertiam suor frio do corpo -- sem
Fedor, nem decomposto;
O olhar que me lançaram nunca
Passara do seu rosto.

Praga de um órfão põe um alto
Espírito a perder;
Mas, Oh!, pior do que aquela é o olho
De um morto a maldizer! --
Eu o vi, sete dias e noites,
Mas sem poder morrer.

Em sua solidão e imobilidade, anseia
pela Lua a viajar, e pelas estrelas que
continuam fixas, e ainda assim avançam;
e em toda parte o céu azul lhes pertence,
e é seu repouso designado, e seu país natal e seus próprios lares naturais, onde entram sem ser anunciadas, como soberanas que são certamente esperadas e, no entanto, há uma alegria silenciosa em sua chegada.

A lua pervagante alçou-se,
Sem pouso, no céu vasto;
Suave ela se alçou – levava
Ao lado um ou dois astros.

Seus raios se riam do oceano quente -
Geada que abril distenda;
À sombra ampla do barco, o mar
Embruxado estava a queimar,
Cor rubra, estanque, horrenda.

À luz da lua, ele avista as
criaturas de Deus que vivem
na grande calmaria.

Mais além da sombra do barco,
Vi cobras-d´água; ariscas,
Em raias de alvura fosfórica
Se erguiam, e a luz fantasmagórica
Tombava em brancas faíscas.

No interior da sombra do barco,
Vi as vestes – azuladas,
Negro-veludo, verde-gaias,
A colear, nadar – e as raias,
Luz de chamas douradas.

A beleza e a
felicidade delas.

Ele as abençoa
em seu coração.

Ditosos seres! Sua beleza
Não há como aclamar!
Fonte de amor jorrou-me da alma:
Bendisse-os sem notar.
Meu anjo teve dó de mim:
Bendisse-os sem notar.

O feitiço começa a
quebrar-se.

Pude rezar no mesmo instante:
E a ave, a se soltar
De mim, tombou tal como chumbo
E mergulhou no mar.

QUINTA PARTE

Oh, o sono! Amado de um pólo a outro!
Coisa que nos acalma!
Graças a Maria em seu trono!
Enviou do céu o doce sono
Que insinuou-se em minha alma.

Por graça da santa Mãe,
o velho Marinheiro é
aliviado pela chuva.

Baldes bisonhos, no convés
Há muito tempo, eu
Sonhei, repletos de rocio,
E ao acordar, choveu.

Roupa encharcada, lábios úmidos,
Tinha a garganta fria;
Sim, eu bebera nos meus sonhos
E o corpo ainda bebia.

Mexi-me, e não senti meus membros;
Tão leve, em suspensão,
Quase pensei: morri dormindo;
Esta alma teve a bênção.

Ouve sons e tem estranhas
visões, vendo comoções
no céu e no elemento.

E em pouco ouvi rugir o vento;
Não se achegou, mas fez que as
Velas vibrassem a seu som,
Esgarçadas e secas.

No alto, o ar rompeu em vida! -- Cem

Flâmulas-flamas vívidas
Iam, vinham, a passar depressa;
Iam, vinham, dentro, fora, e entre essas,
Bailando, estrelas lívidas.

Rugiu forte o vento vindo, e uivo
De juncos veio das velas;
Da nuvem turva jorrou chuva,
A Lua junto dela.

Rasgou-se a nuvem turva e espessa
Ainda com a Lua ao lado:
Qual jato d´água da alta fraga,
O raio caiu, sem ziguezague --
Um rio amplo e escarpado.

Os corpos da tripulação do navio são inspirados e o navio se move;

Nunca o ar rugindo vinha ao barco --
E o barco era tangido!
E sob o raio e a Lua, o bando
Então soltou um gemido.

Gemeu, buliu, se ergueu, sem voz,
Sem voltear a vista;
Até num sonho, a imagem deles
De pé fora sinistra.

Guiava o Piloto, ia-se o barco;
Brisa não veio perto;
Cada um pôs-se a lidar com as cordas,
Afeito ao posto certo,
Os membros, ferramentas mortas,
De guarnição de espectros.

Eu tinha o corpo de um sobrinho

Perto, joelho com joelho;
Puxávamos da mesma corda,
Mas nada ouvia dele.

mas não pelas almas
dos homens, nem pelos demônios
da terra ou do ar intermediário,
mas por uma tropa abençoada de
espíritos angélicos, enviada pela
invocação do santo guardião.

-- Me assustas, Marinheiro! – Ó tu,
Não fiques tão aflito:
As almas a tornar aos corpos
Não eram deles; eram tropas
De espíritos benditos.

Pois, de manhã, soltando os braços
E em torno ao mastro, em bando,
Da boca saíram-lhes sons suaves
Dos corpos se afastando.

À volta, à volta, cada nota
Voava, a alçar-se ao sol;
Lentas elas voltavam – ora
Sons vários, ora um só.

Não raro ouvia, caindo do alto,
Canto de cotovia;
Não raro, as aves todas que há
Como enchiam o mar e o ar
De suave algaravia!

Ora era qual orquestra, ora
Qual flauta solitária;
Ora, silenciando os céus,
Um anjo entoava uma ária.

Cessou; até meio-dia as velas
Com som suave – som de
Arroio oculto, em junho, noite

Adentro e em meio à fronde,
A entoar um canto calmo ao bosque
Que dorme e que o esconde.

Foi viagem branda até meio-dia,
Sem brisa bafejante;
Lenta e leve ia a nave – o fundo
É que a impelia adiante.

O Espírito solitário do Pólo Sul leva o navio até o Equador, em obediência à Tropa angélica, mas ainda clama por vingança.

E sob a quilha, a nove braças,
No País da névoa e neve,
Seguia o espírito – por ele
É que a nave ia leve.
Meio-dia, contudo, as velas mudas,
A nave se deteve:

O Sol, a prumo sobre o mastro,
Cravou-a no mar; minutos
Depois, ela buliu
Com impulso tenso, abrupto;
A ir, vir, num raio de meio casco,
Com impulso tenso, abrupto.

Como um corcel que escarva, solto,
Deu um salto de repente;
O sangue me subiu à fronte
E caí inconsciente.

Os demônios companheiros do Espírito Polar, habitantes invisíveis do elemento, participam do seu agravo; e dois deles relatam, um ao outro, que longa e pesada penitência para o velho

O tempo que fiquei assim
Não posso precisar;
À vida vígil não voltara
Quando me soaram na alma, claras,
Duas vozes pelo ar.

Marinheiro foi imposta pelo
Espírito Polar, que retorna ao Sul.

"É ele?", disse uma, "É esse o homem?
Por quem morreu por nós!
Com o arco, e cruel, ele abateu
O tão manso Albatroz.

O espírito só, que no país
Da névoa e neve resta,
Este amou a ave que amou o homem
Que a abateu com sua besta".

A outra era uma voz mais suave,
Suave como o maná:
Disse ela: "Esse homem cumpriu pena,
Mais pena cumprirá".

SEXTA PARTE

Primeira voz

"Diz, diz, fala de novo!, e a suave
Resposta me renova!
Que faz o oceano? Como a nave
Tão rápida se move?"

Segunda voz

"Servo em silêncio ante o amo, o oceano,
Sem sopro, não estua;
Seu olho imenso, tão silente,
Está voltado à Lua –

É pra saber o que fazer;
Brando ou bravio, ela é seu guia;
Ó vê, irmão, vê a graça com que
Abaixa o olhar e espia."

Primeira voz
Como, sem vaga ou vento, a nave
Avança mais e mais?

O Marinheiro foi lançado num transe; pois o poder angélico faz a embarcação dirigir-se para o norte mais rápido do que a vida humana poderia suportar.

Segunda voz
O ar se fende à frente dela
E fecha-se por trás.

Voa alto, irmão!, mais alto, ou não
Se chega; irá, sem falta,
Vogar, vogar, mais devagar,
Findo o torpor do nauta."

O movimento sobrenatural é retardado; o Marinheiro acorda, e sua penitência recomeça.

Findou; como com tempo bom,
Seguíamos em viagem:
Na noite, calma, com a Lua alta,
Se reuniu a equipagem.

Reuniu-se no convés -- lugar
Melhor seria o ossário;
Cravou em mim o olhar de pedra,
À Lua luzindo claro.

"A angústia, a praga antes da morte
Nunca passara; o olhar
Eu não podia desviar do seu,

Tampouco o erguer e orar.

A maldição é finalmente expiada.

Desfez-se o encanto; uma vez mais
Vi o verde mar; dali,
Olhei ao longe, mas vi pouco
Das coisas que antes vi --

Como quem vai com medo e horror
Num caminho deserto,
E após virar pra trás avança,
Só olhando a frente, certo
De que algum demônio medonho
O segue bem de perto.

Soprou um vento sobre mim,
Sem bulir, sem barulho:
Sequer deixava rastro na água,
Quer sombra, quer marulho.

E me abanou o cabelo, as faces,
Como o ar da primavera –
Mesclou-se estranhamente ao medo,
Mas de boas-vindas me era.

Lesto, lesto singrava o barco,
E ia suave assim:
Leve, leve soprava a brisa –
Soprava só em mim.

E o velho Marinheiro avista a sua terra natal.

Sonho feliz! Isso que vejo
É a torre do fanal?,

E aquilo, o monte?, e lá, a igreja?
É o meu país natal?

Cruzamos a barra do porto --
Convulso, orei nessa hora;
Oh, que eu acorde, Deus!, ou durma
Eternidade afora.

A baía do porto era um cristal,
Tão estirada e nua;
O luar jazia na baía,
E o reflexo da Lua.

Luzia o rochedo, e assim, a igreja
Que encima esse rochedo:
O luar banhava de brandura
O cata-vento, quedo.

Luz muda enchia de branco a baía;
Vieram da luz, por fim,
Formas sem conta – sombras eram,
E com cores carmim.

Os espíritos angélicos deixam os corpos mortos.

E aparecem nas suas próprias formas de luz.

Cada sombra carmim ao pé
Da proa foi-se postar;
Olhei para o convés – Ó Cristo!
Em que deitei o olhar!

Cada um jazia, morto jazia,
E em cada um -- pela cruz! --
Pousara um homem-serafim,

Um homem todo luz.

Cada um do bando ia acenando --
Visão do céu! -- Lanternas,
À terra davam seus sinais,
Todos luzinhas ternas.

Cada um do bando ia acenando;
Sua voz não soava,
Não soava -- e o silêncio era
Qual música suave.

E em pouco ouvi, num baque, os
[remos,
E o Piloto, a gritar;
Volteou-me a fronte, à força, e vi
Um bote em meio ao mar.

Ouvi o Piloto e um Ajudante
Acorrerem nessa hora:
Ó Deus do Céu! Era alegria
Que nem um morto gora.

E vi um terceiro – um Eremita
Piedoso –, ouvi-lhe a voz:
Canta alto os seus hinos sagrados
Em meio ao bosque a sós --
Vai-me absolver, vai-me lavar
Do sangue do Albatroz!

SÉTIMA PARTE

O Eremita do Bosque

É ele, a sós, que habita o bosque
Abaixo, rumo às águas.
Como sua terna voz soa alta!,
lhe apraz falar com todo nauta
Das mais longínqüas plagas.

Manhãs, tardes, noites se ajoelha –
Traz um coxim consigo --
O musgo, a recobrir o cepo
Do roble podre e antigo.

Chegou-se o esquife: ouvi-os falar,
"Ora, que estranho! E as tais
Luzes de há pouco, várias, belas,
A nos fazer sinais?

aproxima-se do navio com assombro.

"-- É estranho, à fé! --", disse o Eremita,
"— À nossa voz caladas!
Pranchas vergaram, creio; e as velas,
Que secas e esgarçadas!
Jamais vi nada igual -- exceto,
Talvez, ossadas pardas

De folhas me cobrindo o arroio
No bosque, quando, sobre a
Moita de hera, pesa a escarcha,
O mocho pia ao lobo, embaixo,
Comendo a cria da loba.

"— Meu Deus! é coisa endemoniada!
Isso me causa medo! --
Fez o Piloto – Adiante, adiante! --
Disse o Eremita, ledo.

Chegou-se o bote junto ao barco --
Sem voz, não me mexi;
Chegou-se o bote sob o barco,
E ouviu-se um som ali.

O navio de súbito se afunda.

Sob a água ouviu-se, ainda mais alto
E medonho, o retumbo:
Cortou a baía, veio ao barco,
Que afundou como chumbo.

O velho Marinheiro é salvo no bote do Piloto.

Tonto com o som, que alto, medonho,
Pungiu céu e mar revolto,
Pus-me a boiar, como se põe um
Corpo há sete dias morto --
E vi-me, veloz como em sonho,
No bote do Piloto.

No remoinhar do barco a pique,
Rodopiou o bote; em todo o
Silêncio à volta, só a encosta
Repercutia o estrondo.

Abri a boca – com um ai, o Piloto
Desmaiou. O homem santo,
Eis que ele ergueu o olhar ao céu
E orou, sentado a um canto.

Tomei dos remos: o Ajudante,
Já num delírio extremo,
Ria alto e muito, o tempo todo
Revirando o olho; “o Demo”,
Rá, Rá, bem vejo: que manejo
Ele possui do remo!”.

Já em meu país, deixei-me estar
Em terra firme -- até
Ver o Eremita sair do bote,
Mal se sustendo em pé.

O velho Marinheiro suplica sinceramente ao Eremita que o absolva; e a penitência da vida recai sobre ele.

“Me absolve, absolve, ó homem santo!”;
Benzeu-se, e ouvi a seus pés,

“Me diz, me diz”, ele falou,
Que espécie de homem és?”

Num ai, torceu a esta carcassa
Angústia a mais terrível,
Que me fez dar o meu relato,
Depois, deixou-me livre.

E para todo o sempre em sua vida futura, uma agonia o obriga a viajar de terra em terra;

Desde esse dia, em hora incerta,
Volta essa angústia extrema;
E se não conto a história horrível
O coração me queima.

Cruzo, qual noite, o mundo; estranho
Poder me anima a fala;

Ao ver um rosto, sei nessa hora
Que é alguém que deve ouvir a história;
A esse homem vou ensiná-la.

Que ruído forte vem da porta!
Os convivas lá estão:
A noiva e as damas de honra cantam
Sob o caramanchão:
E ouve o pequeno sino do ângelus
Que me chama à oração!

Conviva! Esta alma esteve só
Num vasto, vasto mar:
Tão só, que o próprio Deus ali
Nem parecia estar.

Mais alegria do que as bodas,
Me dá mais alegria
Ir caminhando para a igreja
Em boa companhia!

Ir caminhando para a igreja,
Rezar e ter comigo,
Curvados a seu grande Pai,
Os velhos e os casais joviais,
As crianças e os amigos!

E a ensinar, por seu próprio exemplo, o amor e a reverência a todas as coisas que Deus fez e ama.

Adeus, adeus, Conviva!, e ao meu
Alerta considera:
Só reza bem quem ama bem
Seja homem, ave ou fera.

Pois reza bem quem ama bem
O mínimo e o grandioso;
O Deus bendito, ele nos ama,
Fez e ama cada coisa.”

O Marinheiro, olhar que brilha,
Barba prateada, agora
Se foi; e eis que o Conviva às Núpcias
Voltou da porta em fora.

Seguiu além, igual a alguém
Entregue à letargia:
E ele acordou mais sábio e mais
Soturno no outro dia.

APÊNDICE 2

KUBLA KHAN

In Xanadu did “Kubla Khan”
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.
So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round:
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many and incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.

But oh! that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! as holy and enchanted
As e’er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething.
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momently was forced:
Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher’s flail:
And ’mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momently the sacred river.
Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,

Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean:
And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war!
The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves;
Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves.
It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice!

A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw:
It was an Abyssinian maid,
And on her dulcimer she played,
Singing of Mount Abora.
Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight 'twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

Prefácio de Coleridge a “Kubla Khan”

KUBLA KHAN

Ou visão num sonho. Fragmento.

O fragmento que se segue ora é publicado a pedido de um poeta de grande e merecida reputação, e, no que tange às opiniões do próprio autor, mais como uma curiosidade psicológica do que com base em quaisquer supostos méritos poéticos.

No verão do ano de 1797, o autor, que se achava então enfermo, recolheu-se a uma casa de fazenda entre Porlock e Linton, na fronteira de Somerset com Devonshire, na região de Exmoor. Em consequência de uma ligeira indisposição, foi-lhe prescrito um anódino, cujo efeito o fez adormecer em sua cadeira no momento em que ele estava lendo a seguinte oração, ou palavras do mesmo teor, na *Purchas Pilgrimage*: “Aqui o Cã Cubilai ordenou que se construísse um palácio, e para ele um soberbo jardim. Assim, dez milhas de tarra feraz foram encerradas por uma muralha”. O autor continuou por cerca de três horas em sono profundo, pelo menos no que concerne às sensações exteiores, período durante o qual ele tem a mais vívida certeza de que não poderia ter composto menos do que duzentos ou trezentos versos; se é que se pode na verdade chamar de composição aquilo em que todas as imagens se ergueram diante dele como *coisas*, com uma produção paralela de expressões correspondentes, sem nenhuma sensação nem consciência de esforço. Ao despertar, pareceu-lhe ter uma distinta recordação do todo, e, tomando da pena, da tinta e do papel, escreveu rápida e avidamente os versos que aqui se acham preservados. Nesse momento, infelizmente foi chamado para fora por uma pessoa de Porlock para tratar de um negócio, a qual o deteve por mais de uma hora; ao voltar para o seu quarto, decobriu, para sua não pequena surpresa e mortificação, que, apesar de ainda reter certa recordação vaga e obscura do conteúdo geral da visão, no entando, à exceção de uns oito ou dez versos e imagens dispersas, tudo o mais se desvanecera, como os reflexos na superfície de um regato em que se lançasse uma pedra, porém, ai!, sem poder se recuperar posteriormente como ele!

Então todo o encanto
Se rompe... todo o mundo de ilusão tão belo
Passa, mil círculos se espalham
E cada um deforma o anterior. Espera um pouco,
Pobre jovem, que mal ousas erguer o olhar...
Breve o arroio recobrará sua placidez,
Voltarão as visões! Ei-lo que permanece,
E os fragmentos obscuros de ternas formas
Retornam trêmulos, se unem, e ora uma vez mais
O lago vira espelho.

(De Coleridge, *The Picture*; ou, *The lover's resolution*, ll. 91-100)

No entanto, em virtude das recordações que ainda sobrevivem em sua mente, o autor por vezes tem-se proposto terminar por si mesmo o que, para assim dizer, lhe fora dado originariamente. Σαμέρον αδιον άσω: mas o amanhã ainda está por vir.

KUBLA KHAN

Em Xanadu, o Kubla Khan
Palácio de esplendor construiu,
Onde Alph, o rio sagrado, mana
Por entre grutas sobre-humanas
        E rumo a um mar sombrio.

Cinco milhas mais cinco de fecundas terras
Cercaram-se de torres e muralhas férreas;
E ali jardins com a luz de rios sinuosos, fontes,
A floração arbórea a se embeber de olor,
E aqui florestas tão antigas quanto montes
Cingindo manchas fúlgidas pelo verdor.

Mas Ah!, que báratro romântico, inclinado
Na encosta, de través no cedro frondejante!
Lugar inóspito! Tão mágico e sagrado
Como o que fosse, no minguante, visitado
Por mulher a clamar por seu demônio-amante!
Do báratro, num torvelinho a fervilhar,
Como se a terra, em haustos, estivesse a arfar,
Por vezes, um forte manancial era expulso;
E em seu súbito, semi-intermitente impulso,
Saltavam, como gelo em ricochete, as lascas,
Ou como, a golpes de mangual, os grãos das cascas;
Com as pedras a dançar, subitamente e a fio,
Por vezes irrompia em jorro o santo rio.

Cinco milhas meandrando com moção insana
O santo rio correu por vale e bosque e horto,
Chegou a grutas de medida sobre-humana
E se afundou com fragor de águas num mar morto.
Nesse fragor, o Kubla ouviu de longes terras
As vozes ancestrais anunciando guerras!

Passeava a sombra do palácio
Em meio às ondas revolutas;
Nelas se ouvia um só compasso
Do som das fontes e das grutas;
Era um milagre de lavor preciso:
Palácio ao sol com grutas de granizo!

Uma donzela com uma cítara
Numa visão eu vi outrora:
Uma donzela da Abissínia
Tangendo cítara tão fina
E celebrando o Monte Abora.
Me fosse dado reviver
A melodia e o canto agora,
Sucumbiria a tal prazer,
Que à longa música sonora
Eu ergueria no ar o monumento --
O Palácio ao sol! as grutas de granizo!
E ouvindo, iriam ver nesse momento,
E ouvindo, proclamar “Atento! Atento!
O olho que brilha, a cabeleira ao vento!
Faz-lhe à volta três círculos no piso,
E cerra os olhos com temor sagrado,
Pois ele de maná foi saciado

E bebeu do leite do Paraíso”.

Apêndice 3: “A pessoa de Porlock”, de Jeremy Reed[153]

The Person from Porlock

At first, there was no cause for suspicion,
the gentleman rooted in solitude,
had taken possession of a small farm,
and rarely showed. We’d seen him walk the lane,
encumbered by a trunk on arrival,
a scholar, so we heard, and indisposed,
given over to verse and reverie:
attentive about his despatch of mail,
perhaps distracted, but not sinister.

Then one night, woken by the discomfort
of a nagging tooth swabbed in laudanum,
I noticed that his light still burned; the shriek
of an owl scruffing a vole in the brake,
made me shiver at this man’s blue candle
and protracted lucubrations. Women
on swearing fealty to the devil
had been turned into hares: confecting charms
was still a distillation of our parish

superstition. My wife wore a toadstone
to ward off ills that bedevil the noon,
and creep sinuously down the gnarled lane

[153] Jeremy reed nasceu em Jersey, channel Islands. Em 1982, recebeu o eric Gregory Award, e sua coletânea *By the fisheries* (1984) ganhou o somerset Maugham Award em 1985. Foi

in the shape of a black cat, or magpie.
I raked the whitened embers of the fire,
and huddled there, despite the summer air's
chartreuse and apple-green. A yellow moth
beat at the pane; and dawn was in the sky,
when she I'd left came down, and found me there;

but I disclosed nothing. Later that day,
I saw him scrutinizing the hedgerows,
where blue speedwell and the wild raspberry,
red dead-nettle, and the mauve dwarf-mallow
could be found by the contemplative eye.
His pallor sacred me, and he seemed to look
backwards into his head, as though the sky
had made a compact circuit in his skull.
I hailed him, but he never once looked round,

only walked on in abstraction, and seemed
to utter words as na incantation,
and then retraced resolute steps back home,
and didn't show again that day. I sat
down on a stone and watched a goldfinch preen
the blazing pansy colours of its breast,
and found myself without the laudanum
do dull the viper in my tooth, so thought
to call upon that wayward, racked, person,

and ask the use of a strong anodyne.
I sat for hours in cold trepidation,

---

considerado por David Gascoyne como "o poeta mais notável de sua geração" e sua obra poética foi exaltada pelo poeta Seamus Heaney e pelo crítico Terry Eagleton.

fearing to knock, and he, as though possessed,
scratched lines across a page, and when the pain
was greater than my own superstition,
I rapped loudly. He still appeared to dream,
and looked unseeingly right through my head,
as though the page was on the other side.
I said, there's something wrong, and grabbed his arm.

[No início, não havia razão para suspeita,
O cavalheiro com raiz na solidão
Tomara posse de uma granja, e raras vezes
Aparecia. O vimos vindo pela senda
Em sua chegada, carregando a custo uma arca,
Um erudito, nos disseram, e sem ânimo,
Entregue inteiramente a versos e quimeras:
Zeloso quanto ao envio de sua correspondência,
Provavelmente distraído, embora não estranho.

Em dada noite, ao acordar com o mal-estar
de um dente doente com embrocação de láudano,
notei que sua candeia ainda ardia; o grito
dum mocho que agarrava um arganaz na moita
me fez tremer ante o candeeiro azul desse homem
e deu curso a elucubrações. Mulheres, ao
jurar sua fidelidade ao demo, haviam
virado lebres: confecionar amuletos
ainda era uma destilação de nossa

superstição paroquial. Minha mulher usava
pedra-de-sapo pra espantar males que empestam
o meio-dia, e rastejam sinuosos na senda

tortuosa, em forma de algum gato preto, ou pega.
Remexi a brasa esbranquiçada na lareira,
E recolhi-me ali, mesmo o ar estando verde-
Maçã e *chartreuse*; uma mariposa amarela
Bateu na vidraça; e a manhã estava no céu,
Quando ela, que eu deixara, desceu e me viu;

Mas nada revelei. Mais tarde aquele dia
Eu o vi, examinando as cercas vivas, onde
O olhar contemplativo era capaz de achar
Verônicas azuis e a framboesa do mato,
Urtigas-mortas vermelhas e a malva-anã.
Sua palidez assustou-me, e ele parecia
Olhar para trás da sua cabeça, como
Se o espaço houvesse feito um círculo compacto
No cérebro. Eu o cumprimentei, mas nem olhou

Pro lado, só seguiu abstraído, e pareceu
Pronunciar palavras como a um sortilégio;
Voltou pra casa sobre os mesmos passos firmes,
E não se viu mais nesse dia. Sentei-me numa
Pedra e pus-me a olhar um pintassilgo aprumando a
Coloração flamante e feminil do peito,
E vi-me sem o láudano, pra entorpecer
A víbora em meu dente; pensei em chamar
Esse homem voluntarioso, atormentado,

E lhe pedir pra usar um anódino forte.
Fiquei sentado horas e com tremores frios,
Com medo de bater, e ele, como um possesso,
Garatujava versos numa folha. Quando

A dor me foi maior do que a superstição,
Bati breve e alto. Ele ainda parecia sonhar
E de um jeito impróprio me olhava através
Da cabeça, como se a ver a folha do outro lado.
Eu disse, há algo errado, e o peguei pelo braço.]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. A Divina comédia. Lisboa: Bertrand,1995. [trad.: Vasco Graça Moura]

ABRAMS, Meyer Howard. *English romantic poets*: modern essays in criticism. Oxford: Oxford University, 1982.

_____. *O Espelho e a lâmpada*: teoria romantic e tradição crítica. São Paulo: Unesp, 2010.

_____. *The Mirror and the lamp*. Oxford: Oxford University, 1971.

_____. Strutcture and style in the greater romantic lyric". In:_____. *The Correspondent breeze*. New York: Norton, 1984. p.76-108.

ALVAREZ, Alfred. *Noite:* a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *A Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A Terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *A Terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BALD, Robert Cecil. Coleridge and the Ancient Mariner: addenda to the road to Xanadu. In: DAVIS, Herbert; DE VANE, W. C.; BALD, R. C. (Org.) *Ninetenth century studies*. Ithaca, N. Y.: Cornell University, 1940, p.60-86.

BARTH, J. Robert. *The Symbolic imagination:* Coleridge and the romantic tradition. New York: Fordham University, 2001.

BEER, John. *Coleridge's poetic intelligence*. Londres: Palgrave Macmillan, 1977.

_____. *Coleridge the visionary*. Londres: Chatto and Windus, 1959.

BENJAMIN, Walter. *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BERES, David. A Dream, a vision, and a poem: a psychoanlalytic study of the origins of the rime of the ancient mariner. *International Journal Psychoanalysis*, n. 32, p. 45-86, 1951.

BLOOM, Harold. *The Visionary company*: a reading of English romantic poetry. Garden City, N. Y.: Cornell University, 1961.

_____. *The Visionary company*: a reading of English romantic poetry. Ed. rev. and enlarge. Ithaca: N. Y: Cornell University, 1971.

BODKIN, Maud. A Study of "The Ancient Mariner" and of the rebirth archetype. In: _____. *Archetypal patterns in poetry*. Oxford: Oxford University, 1934.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.75-77.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOSTETTER, Edward Everett. *The Romantic ventriloquists*: Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley, Byron. Seattle: University of Washington, 1963.

BOWRA, Cecil Maurice. *The Romantic imagination*. London: Oxford University, 1950.

BRETT, R. L. *Reason and imagination*. London: Oxford University, 1960.

BROOKS, Cleanth. Irony and "ironic" poetry. *College English*, London, v. 9, n.5, p.231-237, 1948.

_____. The Poem as organism. *English Institute Annual*. New York, London, 1940.

BURKE, Kenneth. *The Philosophy of literary form*: studies in symbolic action. Berkeley: University of California, 1973.

COLERIDGE, Henry Nelson. Prefácio. In: COLERIDGE, Samuel Taylor. *Specimens of the table talk of the late Samuel Taylor Coleridge*. New York: Harper & Brothers, 1835. p. 5-32

COLERIDGE, Samuel Taylor. *A Balada do Velho Marinheiro*. São Paulo: Ateliê, 2005. [trad. e notas: Alípio Correia de Franca Neto]

_____. *Biographia literaria*. London, New York: Everyman's, 1949.

_____. The Political thought of Coleridge. In: BLUNDEN, Edmund; GRIGGS, Leslie [Conde] (Org.). *Coleridge, studies by several hands on the hundredth anniversary of his death*. London: Constable, 1934.

COOTE, Stephen. *The Penguin short history of English literature*. London: Penguin Books, 1993.

COFFIN, Tristam. Coleridge's use of the ballad stanza in "The Rime of the Ancient Mariner". *Modern Language Quarterly*, London, v. 12, n. 4, p. 437-445, 1951.

CURRAN, Stewart. *British romanticism*. Cambridge: Cambridge University, 1993.

DE QUINCEY, Thomas. *Confissões de um comedor de ópio*. Rio Grande do Sul: L&PM, 2002.

_____. *Reminiscences of the English lake poets*. London: Everyman's, 1923.

DOBRANSZKY, Enid Abreu. *Defesas da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

EAGLETON, *Terry. The Ideology of aesthetic. Malden, MA: Blackwell, 2000.*

EMPSON, William. The Ancient Mariner. *Critical Quarterly*, n. 6, p .298-319, 1964.

_____. The Ancient Mariner: an answer to [Robert Penn] Warren. *Kenyon Review*, v. 15, n. 1, p.155-177, 1993.

FERGUSON, Frances. Coleridge and the deluded reader". In: HALMI, Nicholas; MAGNUSON, Paul; MODIANO, Raimonda (Ed.). *Coleridge's Poetry and Prose*. New York: W. W. Norton, 2002. p.696-709.

FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneio*. Rio de Janeiro: Imago,1969.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GARDNER, Martin (Org.). *The Annotated Ancient Mariner*. Reimpr. New York: Prometheus Books, 2003.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *A Estética romântica*: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1992.

GRIGGS, Leslie [Conde] (Org.). *Collected letters*, v. 4. Oxford: Oxford University, 1956.

GUINSBURG, Jacó. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HALMI, Nicholas. *Coleridge's poetry and prose*. New York: W. W. Norton, 2002.

HAYTER, Althea. *Opium and the romantic imagination*. London: Faber, 1968.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 1999.

HILL, John Spencer. *The Romantic imagination*. London: MacMillan, 1983.

HOBBES, Thomas. *Leviatã*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (col. Os Pensadores)

HOBSBAWM, Eric J. *A Era das revoluções*: Europa 1789-1848. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz eTerra, 2001.

HOLMES, Richard. *Coleridge*: darker reflections. New York: Random House, 1999.

_____. *Coleridge*: early visions. New York: Random House, 1990.

JONES, Alun R.; TYDEMAN, William. *The Ancient Mariner and other poems*. London: MacMillan, 1973.

JUNG, Carl Gustav. *Psychologie et alchimie*. Paris: Buchet/Chastel, 1949.

KAMES, Lorde. *Elements of criticism*, v. 1. Disponível em : http://oll.libertyfund.org/?option=com_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=1430&chapter=66298&layout=html&Itemid=2 . Acesso em : 12 fev. 2009.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

KEACH, William. Romanticism and language. In: CURRAN, Stuart. (Org.). *British romanticism*. Cambridge: Cambridge University, 1996. p.112.

KEACH, William. *The Complete poems*. London: Penguin Books, 1997.

LUKÁCS, George. *A Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s.d.

KERMODE, Frank. *Romantic image*. London: Routledge, 2002.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LOWES, John Livingstone. *The Road to Xanadu*. Boston: Houghton Mifflin, 1927.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1990.

MCKUSICK, James C. *Coleridge's philosophy of language*. New Haven: Yale University, 1986.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

NUNES, Benedito (Org.). *Poesia completa e traduzida: Mário Faustino*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

PAGLIA, Camille. The Daemon as lesbian vampire: Coleridge. In: _____. (Ed.). *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale university, 1990. p . 317-346.

PRAZ, Mario. *A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas, SP: Unicamp, 1996.

READ, Herbert. *Coleridge as critic*. London: Faber and Faber, 1949.

RICHARDS, Ivor Armstrong. A. *On Imagination*. New York: W. W. Norton, 1963.

_____. (Ed.). *The Portable Coleridge*. London: Penguin Books, 1978.

ROSENFELD, Anatol. *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: Herder, 1965.

SCHILLER, Friedrich. *Educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich von (Org.). *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki.

SCHNEIDER, Elizabeth. *Coleridge, opium and Kubla Khan*. New York: Octagon Books, 1970.

SHAKESPEARE, William. *A Midsummer-night's dream*. London: Collins, 1978. (Complete Works)

SHAWCROSS, John. (Ed.) *Shelley's literary and philosophical criticism*. London: Houghton Mifflin, 1909.

SIDNEY, Philip [Sir]; SHELLEY, Percy Bysshe. *Defesas da poesia.* São Paulo: Iluminuras, 2002. [Estudo, tradução e notas: Enid Abreu Dobranszky]

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972. [Trad. Celeste Aída Galeão]

SUZUKI, Márcio. *O Gênio romântico*: crítica e história da filosofia em Friedrich Schelegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

THOMPSON, E. P. *The Romantics*. New York: The New, 1997.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Obras escolhidas de F. Von Schelling*. São Paulo: Abril, 1980.

VIZIOLI, Paulo. *Poemas de S. T. Coleridge*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

WHALLEY, George. The Mariner and the albatross. In: JONES, Alun R.; TYDEMAN, William (Org.). *The Ancient Mariner and other poems*. London: MacMillan, 1973. p. 160-183.

WARREN, Robert Penn. *New and selected essays*. New York: Random House, 1989.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, 1963.

_____. *História da crítica moderna*. São Paulo: Herder, 1967. [trad. Lívio Xavier]

_____. *Immanuel Kant in England*, 1793-1838. Princeton, N. J.: Princeton University, 1931.