UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

SOFIA SCARINCI NESTROVSKI

**O único lugar, afinal, onde podemos encontrar a felicidade:
O mundo e William Wordsworth**

VERSÃO CORRIGIDA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

**O único lugar, afinal, onde podemos encontrar a felicidade:
O mundo e William Wordsworth**

VERSÃO CORRIGIDA

De acordo

Fábio Rigatto de Souza Andrade, 15/12/2018

Sofia Scarinci Nestrovski
Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura
Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Fábio Rigatto de Souza Andrade

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N457u Netrovski, Sofia Scarinci
 O único lugar, afinal, onde podemos encontrar a
 felicidade: O mundo e William Wordsworth / Sofia
 Scarinci Netrovski ; orientador Fábio Rigatto de
 Souza Andrade. – São Paulo, 2018.
 119 f.

Dissertação (Mestrado)– Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. POESIA. 2. LITERATURA INGLESA. 3. ROMANTISMO.
4. BIOGRAFIAS. 5. AUTOBIOGRAFIAS. I. Andrade, Fábio
Rigatto de Souza, orient. II. Título.

NESTROVSKI, S. S. **O único lugar, afinal, onde podemos encontrar a felicidade: o mundo e William Wordsworth.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Mestre em Letras.

ERRATA

Agradecimentos

Onde se lê “Fapesp”, leia-se “Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão de bolsa de mestrado e apoio financeiro para a realização desta pesquisa. Processo 2016/12463-3”.

NESTROVSKI, S. S. **O único lugar, afinal, onde podemos encontrar a felicidade: o mundo e William Wordsworth.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Dr(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dr(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dr(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Sofia Scarinci Netrovski

Data da defesa: 26/10/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): Fábio de Souza Andrade

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 25/03/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, prof. Fábio de Souza
Andrade;
À Fapesp;
Ao CNPq;
À USP;
Às bibliotecas públicas de São Paulo;
Ao LibGen;
Ao Sci-Hub;
À Deborah Salles, pela diagramação, à Milena Varallo
pela padronização.

E também aos que me ensinaram, aos que me ajudaram,
aos que me fizeram companhia durante este processo:
Aldrey, Alexandra, Alice, Amanda, Analu, Arif, Arthur
Bernardo, Bia, Bia
Carlos, Carmen, Carol, Cláudia, Cristina
Dalali, Danilo, Deborah, Dora
Eugênio
Fábio, Felipe, Fernanda, Fred
Gil, Guilherme
Leda, Livia, Lucas, Lucia
Márcio, Marcos, Marcos Paulo, Maria Angela,
Maria Emília, Marina, Mario, Michel, Milena
Nina
Olga
Pedro
Raquel, Ricardo
Silvana
Victor
Yera
Ziqiang

“Not in Utopia, — subterranean fields,
Or some secreted island, heaven knows where! —
But in the very world which is the world
Of all of us, the place where in the end
We find our happiness, or not at all”
William Wordsworth
The prelude, 1850, XI, vv. 140-144.

Resumo

Esta pesquisa é uma introdução à obra do poeta inglês William Wordsworth (1770-1850). Ela se estrutura em seis capítulos, divididos em dois eixos paralelos. Os capítulos de número par são voltados exclusivamente a obras do poeta: o primeiro é sobre o livro *Baladas líricas* (1798), analisado em contraponto com o cenário da poesia inglesa da época. O segundo é sobre o poema conhecido como “Tintern Abbey”, e se volta mais detalhadamente à singularidade do autor, passando por questões teóricas sobre a representação do pensamento na poesia e a invenção do “eu” no poema. O último capítulo da série é sobre o livro *O prelúdio* (1805/1850), autobiografia do poeta; o capítulo é uma breve discussão sobre o que são livros. O segundo eixo — o dos capítulos de número ímpar —, compõe um ambiente para a leitura do poeta: são retratos de pessoas que participaram de seu círculo íntimo. O primeiro é sobre sua irmã, Dorothy Wordsworth, e os diários que escrevia; o segundo, sobre o poeta S.T. Coleridge, coautor das *Baladas líricas*; o último é sobre o utopista e viajante John “Walking” Stewart.

Palavras-chave: William Wordsworth; Romantismo; Poesia inglesa; Pensamento; Biografia.

Abstract

This dissertation is an introduction to the works of William Wordsworth (1770-1850). It is divided into six chapters, organized under two main lines. Chapters 2, 4 and 6 focus exclusively on William Wordsworth's poems: chapter 2 discussing the *Lyrical Ballads* (1798) in comparison to the different literatures of the period; chapter 4 focusing on “Tintern Abbey” and the poet's uniqueness, while at the same time researching the modes of thought that occur in poetry, and the invention of the poetic “I”. The last chapter of this triad focuses on the author's autobiography, *The prelude* (1805/1850); it is a short text, concerned with the notion of what books are. The second triad — chapters 1, 3 and 5 — creates an environment for the reading of the poems: three portraits of people who were part of the poet's circle of friends and influences. The first one is on the poet's sister, Dorothy Wordsworth, and on her diary-writing. The second one is on S.T. Coleridge, who co-wrote the *Lyrical Ballads*. The last one is on John “Walking” Stewart, an utopian as well as a literal fellow-traveler.

Keywords: William Wordsworth; Romanticism; English poetry; Thought; Biography.

Sumário

1	Introdução
15	Capítulo 1. A irmã: Dorothy Wordsworth
32	Capítulo 2. Parceria: <i>As baladas líricas</i>
50	Capítulo 3. O amigo: S.T. Coleridge
69	Capítulo 4. Companhia: “Tintern Abbey”
93	Capítulo 5. O utopista: John “Walking” Stewart
100	Capítulo 6. Conversas: O prelúdio
105	Referências bibliográficas
112	Anexo I Fala de abertura

Introdução

William Wordsworth escrevia poemas e se preocupava com uma questão de volume: as pessoas ao seu redor pareciam estar ficando surdas, todas falando cada vez mais alto.

Pois inúmeras causas, antes desconhecidas, estão agora unindo forças para embotar os poderes discriminatórios da mente, tornando-a inapta para qualquer esforço voluntário, de modo a reduzi-la a um estado de entorpecimento quase bestial. De todas as causas, as mais eficazes são os grandes eventos nacionais que ocorrem diariamente e o crescente acúmulo de homens nas cidades, onde a uniformidade de suas ocupações produz um anseio por incidentes extraordinários, incidentes que a velocidade da troca de informações gratifica de hora em hora.¹

Olhando agora, fica muito claro para nós que, se o problema das pessoas era o torpor provocado pelo avanço da urbanização, pelos trabalhos ingratos e a midiaticização da vida, o problema não foi remediado.² Wordsworth escrevia poemas como quem sussurra: fazia parte de seu projeto poético e político não se exaltar. Havia, como veremos, um ímpeto redentor nisso. Mas num sentido muito literalista o projeto de Wordsworth fracassou, e nós não fomos redimidos. Como, afinal, parece ter acontecido com tantos projetos de sua época — ele viveu a Revolução Francesa e nós hoje nos perguntamos se a democracia não estaria chegando ao fim. Mas essa leitura de Wordsworth é muito redutora e, no fundo, descabida diante da função e do poder dos poetas.

Na juventude, Wordsworth envolveu-se com o pensamento político da França e acreditou na Revolução:

[...] foi uma época em que a Europa celebrava:
A França estava no ápice de suas horas de ouro
E a natureza humana parecia nascer de novo
(*O prelúdio*, 1850, VI, vv. 352-354).

[...] 'twas a time when Europe was rejoiced,
France standing on the top of golden hours,
And human nature seeming born again.

1 “For a multitude of causes, unknown to former times, are now acting with a combined force to blunt the discriminating powers of the mind, and unfitting it for all voluntary exertion to reduce it to a state of almost savage torpor. The most effective of these causes are the great national events which are daily taking place, and the increasing accumulation of men in the cities, where the uniformity of their occupations produces a craving for extraordinary incident, which the rapid communication of intelligence hourly gratifies”, Wordsworth, prefácio à segunda edição das *Baladas líricas*, 1800. Todas as traduções contidas nesta dissertação são de minha autoria, exceto onde indicado. Porém, o foco deste mestrado não é a tradução: estas são apenas traduções literais, não literárias. Por indicação que recebi em minha qualificação, traduzi tudo o que citei apenas para mostrar de que maneira eu leio esses textos; e também para que o leitor não tenha que recorrer ao dicionário de inglês a toda hora. Propus a seguinte organização: os poemas ou trechos de poemas que têm mais de três linhas são todos citados em inglês e, ao lado, em português, no corpo do texto, para que o leitor possa facilmente comparar as versões; os trechos com menos de três linhas, ou trechos de prosa são citados em português, com o original em rodapé.

2 “If Wordsworth seems prophetic in his concern with the revolutionary mentality, and with our alienation from Nature, it is because he lived at the beginning of our epoch”, Hartman, G. *The unremarkable Wordsworth*, 1987, p. 4.

Quando terminou os estudos universitários, foi, de fato, viver na França para fazer parte daquele movimento: “Era uma bênção poder viver naquela alvorada/ mas viver e ser jovem era estar nos céus!”;³ acreditou, então, que aquela seria a concretização da utopia, a possibilidade de sermos felizes aqui, nesta vida, nesta terra: “neste mundo mesmo, o mundo que é de todos nós, o único lugar, afinal, onde podemos encontrar a felicidade”.⁴ Mas se decepçiona com os rumos que a política francesa toma e, quando Napoleão sobe ao poder, o momento histórico se transforma (em seus termos) numa “catástrofe”:

A catástrofe [...]: quando, enfim, para concluir
E selar todos os ganhos da França, um Papa
É convocado para coroar um Imperador —
Última vergonha: vemos um povo
Que outrora olhava aos céus
Na esperança de receber maná,
E agora aceita lições do cão
Que volta para comer o próprio vômito.
(*O prelúdio*, 1850, XI, vv. 357-365)

The catastrophe [...]: when, finally to close
And seal up all the gains of France, a Pope
Is summoned in, to crown an Emperor —
This last opprobrium, when we see a people,
That once looked up in faith, as if to Heaven
For manna, take a lesson from the dog
Returning to his vomit.

É mais ou menos na época dessa desilusão com a política francesa que Wordsworth de fato vira poeta. Ou, ao menos, vira poeta como veio a ser conhecido, porque alguns anos antes, em 1793, tinha publicado dois volumes de poesia, *An evening walk* e *Descriptive sketches*, mas ali Wordsworth parecia estar aprendendo a ser Wordsworth. No *Prelúdio* (1805), sua autobiografia em versos, narra ter vivido um período de bloqueio criativo ao acompanhar a mudança de rumo sofrida pela política revolucionária francesa; tem 26 anos de idade e enfrenta uma crise espiritual durante a qual é incapaz de escrever. É então, de volta à Inglaterra, longe da cidade e perto da natureza, perto também de sua irmã, Dorothy Wordsworth, e seu novo amigo Samuel Taylor Coleridge, que ele se vê fortalecido, novamente disposto para a criação.

Em parceria com Coleridge (e em parceria não declarada com a irmã — mais sobre isto no primeiro capítulo), escreve, em 1798, o livro *Baladas líricas* (tema do capítulo 2). “O credo [das *Baladas líricas*] é razoavelmente simples: trata-se da fé na regeneração do homem, nesta vida, e pelos métodos mais suaves”.⁵

3 “Bliss was it in that dawn to be alive,/ But to be young was very heaven!”, *O prelúdio*, 1850, XI, vv. 108-109.

4 “In the very world, which is the world/ Of all of us, the place where in the end/ We find our happiness, or not at all!”, *idem*, vv. 142-144. Num sentido parecido, o poeta Robert Southey comenta: “[...] few persons but those who have lived in it, can conceive or comprehend what the French Revolution was, nor what a visionary world seemed to open upon those who were just entering it. Old things seemed passing away, and nothing was dreamt of but the regeneration of the human race”, carta de Southey a Caroline Bowles, 13 de fevereiro de 1824.

5 “The creed [of the *Lyrical Ballads*] is fairly simple: faith in the regeneration of man, during this life, and by the mildest means”, Hartman, G. *Wordsworth's poetry, 1787-1815*, 1964, p. 152.

Em seguida às *Baladas líricas*, começa a escrever as primeiras versões de *O prelúdio*. Alguns primeiros trechos são escritos em 1799. Seis anos depois, em 1805, Wordsworth conclui a primeira versão completa, em 13 livros; mas passaria a vida reescrevendo a obra, e ela só seria publicada postumamente, em 1850, dividida em 14 livros (cf. capítulo 6). Transfere — não totalmente, nem diretamente, mas ainda com muito otimismo — transfere para a poesia lírica e íntima sua vontade de mudança radical no mundo.⁶ Agora seria *ela* sua agente política ideal. Ao contrário do que aprendemos a pensar sobre muito da poesia moderna e contemporânea, Wordsworth era um poeta com uma mensagem, sem constrangimento. De modo amplo, o que isso significa é que sua poesia é mais um meio do que um fim.

No entanto, hoje pode parecer difícil entender o teor político dessa poesia. Para começo de conversa, as passagens do *Prelúdio* que mencionam acontecimentos como a Revolução Francesa são, na maior parte, indiretas. É como se o poeta estivesse sempre olhando para o lado, evitando se voltar para o centro dos episódios. Mas isso também tem um sentido, como veremos.

Fazia parte do projeto do poeta disseminar uma mensagem da maneira mais acessível e clara possível — se quiséssemos parafrasear seus poemas, é provável que os deixássemos *menos* claros com o ato, porque na maioria das vezes, Wordsworth parece ter encontrado a forma exata onde cada palavra segue a outra em relação de necessidade (sinal de que, às vezes, é na poesia que se encontram as melhores formas para o pensamento). Em seu prefácio à segunda edição das *Baladas líricas* — texto que hoje virou quase um documento oficial do que foi a poesia romântica inglesa — Wordsworth dizia querer escrever como um “homem que fala aos homens”, isto é, na língua das pessoas “reais”.⁷

Mas para juntar essas duas informações, ou esses dois desejos — transmitir uma mensagem; falar na língua do “homem real” — ainda precisamos de um pouco de trabalho preliminar.⁸ Em boa parte, ao menos, devido ao fato de que tudo isso é difícil de perceber. Aliás, às vezes é difícil de perceber que realmente acontece *alguma coisa* em seus poemas. Eles conversam conosco sem fazer alarde, não querem nos impressionar.

Por isso, ainda que sua língua seja clara, nem sempre é fácil se aproximar de Wordsworth. Algo que se traduz nos dados da plataforma Capes, que mostram que há pouco interesse por Wordsworth nos cursos de Letras do país: esta é a quarta pesquisa de

6 “[...] poets like Wordsworth and Blake cannot give up one hope raised by the [French] Revolution — that a *terrestrial* paradise is possible — yet are eventually forced to give up a second hope — that it can be attained by direct political action”, Hartman, G. “Romanticism and ‘Anti-self-consciousness’”, em Bloom, H. (org.). *Romanticism and Consciousness*, 1970, p. 52, nota 8.

7 Wordsworth diz fazer em seus poemas a operação de “fitting to metrical arrangement a selection of the real language of men in a state of vivid sensation”; em seguida, “Taking up the subject, then, upon general grounds, let me ask, what is meant by the word Poet? What is a Poet? to whom does he address himself? and what language is to be expected from him? — He is a man speaking to men [...]”. “Prefácio”, *Baladas líricas*, segunda edição, 1800.

8 “His most rugged paradox is the mingling of simplicity with the self-consciousness of having a saving prophecy to deliver to everyone”, Bloom, H. *Genius*, p. 381.

pós-graduação a seu respeito no Brasil.⁹ Enquanto isso, poetas famosos pelo hermetismo mostram-se mais populares: o nome de Stéphane Mallarmé, por exemplo, consta em 109 teses e dissertações, de acordo com a mesma plataforma. E Wordsworth não é hermético; ele é sutil. Não seria uma dificuldade do texto que afastaria os leitores — pelo contrário, seus poemas às vezes parecem fáceis demais:

Meu coração se eleva num salto quando vejo Um arco-íris no céu; Assim foi quando nasci; Assim é, agora que cresci; Que assim seja quando eu crescer — Ou, senão, prefiro morrer! A criança é o pai do Homem; Eu posso desejar que meus dias sejam Costurados uns aos outros pela piedade natural. ("Meu coração se eleva" ou "O arco-íris", 1802)	My heart leaps up when I behold A rainbow in the sky: So it was when my life began; So is it now I am a man; So be it when I shall grow old, Or let me die! The Child is father of the Man; And I could wish my days to be Bound each to each by natural piety. ("My heart leaps up" ou "The rainbow")
--	---

Durante minha experiência como aluna de graduação em Letras, não tive aulas sobre seus poemas nos cursos do departamento de inglês desta universidade, mas seu prefácio à segunda edição das *Baladas líricas* apareceu mais de uma vez como exemplo fundante do Romantismo europeu. É inesperado que sua poesia seja esquecida: uma amiga inglesa me conta que, numa clínica para tratamento de Alzheimer onde trabalhou, as pessoas em estágio muito avançado da doença conseguiam com frequência se lembrar dos versos de abertura de "I wondered lonely as a cloud",¹⁰ embora não se lembrassem mais de quase nada. Para os ingleses, esses versos são como "Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá": todos decoravam Wordsworth na escola. É um dos grandes poetas nacionais — faz companhia a Shakespeare, Chaucer e Milton. E mesmo na crítica estrangeira mais recente, ele tem se mostrado pertinente e maleável; críticos e filósofos encontram nele maneiras de ouvir diversas questões atuais: da ecologia às práticas ocidentais do zen budismo, das formas sociais de alimentação ao uso de transgênicos na agricultura e à invenção de uma comunidade da escrita.¹¹

9 Por ordem cronológica, as outras pesquisas foram: Coutinho, M. J. *The experience of nature and the growth of the poet's mind in the autobiographical poem The prelude, by William Wordsworth*, Tese de doutorado, UFRGS, 2012; Paula, T. A. *Como os que invocam espíritos invoco: memória, luto e representação em Marcel Proust e William Wordsworth*, Dissertação de mestrado, UFOP, 2016; Kangussu, A. *A forja de uma fala: tradução do primeiro livro do Prelúdio*. Dissertação de mestrado, UFPR, 2018. Observação: no momento em que ingressei no mestrado, no final de 2015, apenas uma dessas pesquisas havia sido concluída. Não sei dizer se este é um sinal de que existe, na verdade, um pequeno interesse por Wordsworth que, neste momento, começa a crescer.

10 Poema de 1802, provavelmente seu mais famoso. No primeiro capítulo desta dissertação, comento brevemente a ocasião de sua composição. Para uma leitura crítica do poema, cf. Rancière, J. "Transportes da liberdade", em *Políticas da escrita*, 1995.

11 Refiro-me, respectivamente, a Bate, J. *Romantic ecology: Wordsworth and the environmental tradition*, 2013; Rudy, J. *Wordsworth and the zen mind: the poetry of self-emptying*, 1996; Hubbel, A. "How Wordsworth invented picnicking and saved the British culture", em *Romanticism*, vol. 12, 2006; François, A-L. "O happy living things: Frankenfoods and the bounds of Wordsworthian natural piety", em *Diacritics*, vol. 33, 2003. Rancière, J. "Transportes da liberdade (Wordsworth, Byron, Mandelstam)", em *Políticas da escrita*, 1995. Estes são apenas alguns exemplos; há outros, inclusive dentro destes mesmos temas mencionados.

Mesmo sendo um poeta tão flexível, quando comecei a ler seus poemas, algum tempo antes de iniciar este mestrado, nem ao menos conseguia entender do que tratavam. Tudo neles me parecia opaco, até mesmo desinteressante. Minha primeira relação com a escrita de Wordsworth foi como o que Keats chamou de “The feel of not to feel it”, “a sensação de não sentir”. Mas agora, é nessa aparente (e apenas aparente) inexpressividade de sua poesia que encontro algumas respostas. Olhando para trás, minhas primeiras leituras de Wordsworth me soam mais como o que Emily Dickinson chamou por “Untouched by Morning/ and untouched by noon”.¹² quem está acostumado às lâmpadas incandescentes, não é mesmo capaz de se impressionar com a luz do sol.

Isto é: para conseguir ler Wordsworth, foi preciso passar por um trabalho de refinamento, para que eu me sensibilizasse para coisas muito mais sutis do que estava acostumada. O crítico vitoriano Walter Pater afirma que os poemas de Wordsworth estimulam o leitor a “sempre olhar sob a superfície”, e é por isso que a leitura dele pode ser

[...] um excelente treino em direção àquilo que, na poesia, é arte. Para aqueles que, ao se depararem com seus textos na juventude, conseguem minimamente tolerar a leitura, ela gera o hábito de ler nas entrelinhas, gera a fé no efeito que a concentração e retidão da mente podem ter para uma boa apreciação da poesia; cria-se nos leitores uma expectativa por coisas desta ordem, uma expectativa proveniente de um bom disciplinamento dos humores e do intelecto. Wordsworth vem a nosso encontro com a promessa de ter muito a nos oferecer, e coisas muito singulares — desde que estejamos dispostos a segui-lo por um caminho difícil. Ele parece deter o segredo de um estado mental privilegiado e raro. Aqueles que receberam sua influência, que o seguiram nesse difícil caminho, são como pessoas que passaram por uma iniciação, uma *disciplina arcani*; ao se submeterem a ela, tornam-se qualificados a distinguir na arte, na fala, nos sentimentos e nos modos, aquilo que é orgânico, vivo e expressivo, daquilo que é convencional, derivado, inexpressivo.¹³

Ao longo desta pesquisa, aprendi muito sobre como ler poesia; neste texto, busquei oferecer ao leitor um apanhado de coisas que eu mesma gostaria de poder ter lido para me ajudar nesse caminho. Assim, esta dissertação é pensada para um leitor que não costuma ler poesia, e que não conhece necessariamente o repertório convocado aqui. De modo geral, este trabalho se propõe a ser um espaço de acolhida para quem quiser ler Wordsworth. Se minha intenção tiver se cumprido, ele servirá como guia para que o leitor possa tomar qualquer um de seus poemas e não se sentir deixado totalmente de fora do que lê; para que

12 Para uma leitura que compara estes versos à poesia de Wordsworth, cf. François, A-L., *Open secrets: the literature of uncounted experience*, 2007.

13 “An excellent sort of training towards the things of art in poetry. It begets in those, who, coming across him in youth, can bear him at all, a habit of reading between the lines, a faith in the effect of concentration and collectedness of mind in the right appreciation of poetry, an expectation of things, in this order, coming to one by means of a right discipline of the temper as well as of the intellect. He meets us with the promise that he has much, and something very peculiar, to give us, if we will follow a certain difficult way, and seems to have the secret of a special and privileged state of mind. And those who have undergone his influence, and followed this difficult way, are like people who have passed through some initiation, a *disciplina arcani*, by submitting to which they become able constantly to distinguish in art, speech, feeling, manners, that which is organic, animated, expressive, from that which is only conventional, derivative, inexpressive”, Pater, W. “Wordsworth”, em *Appreciations*, 1889, p. 126.

o leitor possa entrar num ambiente dentro do qual consegue se aproximar de Wordsworth com mais conforto. Quis falar, aqui, de algumas questões básicas. Aproveitando a deixa, já posso informar ao leitor que William Wordsworth se chamava, de fato, William Wordsworth, “Guilherme Valor-da-palavra”. É seu nome de nascença. E este é um de seus sonetos mais conhecidos:

Não há nada que a Terra possa mostrar de mais belo:
Pobre seria de alma aquele que ignorasse
Uma visão tão comovente em sua grandeza:
A cidade agora veste, como uma roupa,
A beleza da manhã: quietos, nus,
Navios, torres, cúpulas, teatros e templos repousam
Abertos aos campos e aos céus;
Luzindo e brilhando no ar sem fumaça.
O sol jamais nasceu tão belo
Ao amanhecer, nem sobre vale, rocha ou montanha;
Nunca antes vi, nunca senti uma tamanha calma!
O rio corre a seu bel-prazer,
Meu Deus, até as casas parecem dormir!
E repousa também aquele grande coração.
 (“Escrito sobre a ponte de Westminster,
3 de setembro, 1802”)

Earth has not anything to show more fair:
Dull would he be of soul who could pass by
A sight so touching in its majesty:
This City now doth, like a garment, wear
The beauty of the morning: silent, bare,
Ships, towers, domes, theatres, and temples lie
Open unto the fields, and to the sky;
All bright and glittering in the smokeless air.
Never did sun more beautifully steep
In his first splendour, valley, rock, or hill;
Ne’er saw I, never felt, a calm so deep!
The river glideth at his own sweet will:
Dear God! the very houses seem asleep;
And all that mighty heart is lying still!
 (“Composed upon Westminster Bridge,
September 3, 1802”)

A Ponte de Westminster fica na cidade de Londres; Wordsworth, porém, é conhecido por ser mais um poeta do campo do que da cidade. Ele estava de passagem pela capital, na companhia de sua irmã, Dorothy. Em seu diário, Dorothy escreve sobre a mesma cena: “o sol estava tão forte, brilhava com uma luz tão pura, era como a pureza de um dos grandes espetáculos da natureza”.¹⁴ Os termos que os dois convocam para descrever a cidade a deslocam: não são imagens urbanas que eles criam, são imagens do campo. O que William vê quando olha para Londres são navios, torres e teatros, mas que o fazem pensar imediatamente em montanhas, vales e o sol nascendo. O ar da cidade é *sem fumaça* — o ar de Londres durante a Revolução Industrial *sem fumaça*. O adjetivo inevitavelmente faz a fumaça aparecer: não é que o ar seja “puro”, mas sim “smoke-less”.

Escrevendo durante a Revolução Industrial, Wordsworth não ignora seus sinais: mas para que nós os notemos também, é preciso darmos um pequeno salto imaginativo. Isto é, precisamos ver a palavra “smokeless” duplamente: pelo que ela é, e pelo o que ela guarda. Via de regra, nós não percebemos o ar ao nosso redor: nós tiramos proveito dele, mas só podemos vê-lo em sua forma mais grosseira, isto é, quando está poluído. Esse “smokeless air” é como tantas outras existências que habitam seus poemas — existências sutis e necessárias e que, no entanto, somos incapazes de ver, ou que só reconhecemos quando se apresentam em suas formas mais violentas, exageradas ou poluídas.

14 “The sun shone so brightly, with such a pure light, that there was something like the purity of one of nature’s own grand spectacles”, em 30 de julho, 1802, Wordsworth, D. *The Grasmere and Alfoxden Journals*, p. 202.

A cidade de Wordsworth veste a beleza da manhã como se fosse uma roupa, “the City now doth, like a garment, wear/ The beauty of the morning”. Existe um nome pronto para quando os poetas fazem isso com as palavras: “prosopopeia”. Mas os nomes prontos podem nos impedir de perceber com mais precisão o que está acontecendo. Não precisamos pensar necessariamente que a cidade é transformada numa pessoa em seu poema; o gesto de Wordsworth não vai tão longe, não precisa ir tão longe. Sua cidade tem movimento, e isto já é o suficiente. Para entender isso, precisamos buscar essa ideia de movimento em um poema de alguns anos antes, “Lines composed a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour, July 13, 1798”, longo poema de adoração à natureza (e tema do quarto capítulo desta dissertação). Lá, ele escreve:

E sinto	And I have felt
Uma presença que me perturba com a alegria	A presence that disturbs me with the joy
Dos pensamentos elevados; a impressão sublime	Of elevated thoughts; a sense sublime
De haver algo muito mais intrínseco e profundo,	Of something far more deeply interfused,
Que vive misturado à luz dos sóis-poentes,	Whose dwelling is the light of setting suns,
Ao redondo oceano e ao ânimo do ar,	And the round ocean, and the living air,
E ao céu azul e à mente do homem:	And the blue sky, and in the mind of man,
Um movimento, um espírito, que impele	A motion and a spirit, that impels
Toda coisa pensante, todo objeto de todo pensamento,	All thinking things, all objects of all thought,
E gira dentro de todas as coisas.	And rolls through all things.
(“Tintern Abbey”, vv. 94-103)	

No universo de Wordsworth, há um mesmo movimento que corre por tudo — tudo é animado por uma mesma força. Entre a natureza e a mente do homem, há uma união íntima (daí também que “prosopopeia” não seja um bom termo em nenhum poema de Wordsworth: sujeito e mundo já são, afinal, tão parecidos). O que Wordsworth faz em seu soneto urbano, “Composed upon Westminster Bridge”, é perceber que a cidade pode, a seu modo, vir a fazer parte desse mesmo movimento que permeia a natureza, que permeia sua mente. E embora Wordsworth não deixe de ser, ao longo da vida, um “poeta da natureza”, neste soneto ele se dispõe a perceber que o importante não é a apenas ela. O importante é *tudo*: é tudo quando aprendemos a “distinguir na arte, na fala, nos sentimentos e nos modos, aquilo que é orgânico, vivo e expressivo, daquilo que é convencional, derivado, inexpressivo”. Quanto à natureza, é ela quem, para Wordsworth, pode muitas vezes nos ensinar essas distinções, e esta é uma qualidade rara, e própria dela.

Mas é rara também a qualidade do poeta que abre mão de seu papel fixo — de ser um adorador da natureza — para enxergar algo além. E isso é possível por causa da complexidade e coerência do pensamento de Wordsworth. Podemos começar por dizer que, em cada poema seu, há sempre uma operação dupla acontecendo: a de olhar para o horizonte e olhar para si mesmo olhando para o horizonte.

A questão maior para Wordsworth não é exatamente a paisagem: é o fato de que ela está lá e é possível olhar para ela. O crítico William Empson em *The structure of complex words* (1951) descreve Wordsworth como sendo mais um poeta da percepção do que da natureza. Seus poemas inventam um realismo minucioso, atento aos menores detalhes, e mais íntimos: tentam descrever o que acontece entre o ato de olhar e de compreender. Se quisermos, podemos chamar a isso de um “realismo da atenção”: Wordsworth cria um estilo no qual imita a atenção absoluta, ou o mais próximo que se pode ter disso. Descreve, desse modo, os movimentos pequeníssimos que acontecem a todo instante dentro de nós, os movimentos que nos colocam em relação com o mundo, e que criam os mundos da mente.¹⁵

Cito então, um trecho do *Prelúdio* no qual Wordsworth narra sua estadia em Londres (alguns anos antes de revisitar a cidade em “Composed upon Westminster Bridge”). Na passagem a seguir, é possível acompanhar alguns desses movimentos do olhar e da compreensão do olhar acontecendo:

15 “Freud, in an essay written sixty years ago on the relation of the poet to daydreaming, made the surmise that all aesthetic pleasure is forepleasure, an ‘incitement premium’ ou narcissistic fantasy. The deepest satisfactions of literature, in this view, come from a release of tensions in the psyche. That Freud had found, as almost always, either part of the truth or at least a way to it, is clear enough, even if a student of Blake or Wordsworth finds, as probably he must, this Freudian view to be partial, reductive, and a kind of mirror image of the imagination’s truth. *The deepest satisfactions of reading Blake or Wordsworth come from the realization of new ranges of tension in the mind*, but Blake and Wordsworth both believed, in different ways, that the pleasures of poetry were only forepleasures, in the sense that poems, finally, were scaffoldings for a more imaginative vision, and not ends in themselves. *I think that what Blake and Wordsworth do for their readers, or can do, is closely related to what Freud does or can do for his, which is to provide both a map of the mind and a profound faith that the map can be put to a saving use*. Not that the uses agree, or that the maps quite agree either, but the enterprise is a humanizing one in all three of these discoverers. The humanisms do not agree either; Blake’s is apocalyptic, Freud’s is naturalistic, and Wordsworth’s is — sometimes sublimely, sometimes uneasily — blended of elements that dominate the other two”, Bloom, H. “The internalization of the quest romance”, em *Romanticism and consciousness*, 1970, p. 8, grifos meus.

Quantas vezes naquelas ruas transbordantes
 Tenho avançado com a multidão e dito
 Para comigo mesmo: ‘O rosto de cada um
 Que passa por mim é como um mistério!’
 Assim olhei sem desviar o olhar, atormentado
 Por estes pensamentos: o quê, onde, quando, como?
 Até que tais formas perante os meus olhos se tornaram
 Um cortejo espectral, como o que desliza
 Sobre as montanhas em silêncio ou aparece nos sonhos;
 E um dia, sob tal impressão, para além
 Daquilo que esperava, perdido
 No meio deste cortejo que passava, fiquei de repente
 Emocionado ao ver (o que não é raro)
 Um mendigo cego, que, de rosto erguido,
 De pé, encostado numa parede, expondo
 No peito um papel que contava sua história,
 De onde vinha e quem era. Surpreendido,
 Esta imagem veio revolver o meu espírito
 Como se fosse levado pela força das águas; este papel
 Parecia ser o exemplo de tudo o que podemos
 Saber acerca de nós mesmos e do universo;
 E fixei o meu olhar na figura daquele homem imóvel,
 Com o seu rosto inalterável e os seus olhos apagados,
 Como se de um outro mundo eu fosse admoestado.

Embora seja o mundo exterior que nos ensina,
 O espírito emocionado constrói tais visões
 Sobretudo para si mesmo; há outras imagens
 Já conhecidas que chegam até nós
 Sem qualquer esforço — a paz
 Que vem com a noite; a profunda solenidade das horas
 Durante as quais a natureza descansa,
 Quando a grande maré da vida humana se imobiliza:
 As obrigações do dia por nascer e que hão de vir,
 As da véspera, fechadas, como num túmulo,
 A calma confundida dos céus e da terra,
 O luar e as estrelas, e as ruas vazias, e os raros
 Sons como nos desertos; nas horas tardias
 Das noites de Inverno, quando as chuvas doentias
 Caem violentas, com as pessoas ainda a passar,
 A saudação débil da voz de uma mulher
 Infeliz, ouvida, de vez em quando,
 Ao nosso lado, quando ninguém olha em redor,
 E nada se escuta. Mas a ordenação a que tudo isto
 Obedece é falsa, julgo eu; as coisas que são ou não,
 Conforme o que o espírito lhes responde ou o coração
 As sente de imediato, ou lentamente.
 (*O prelúdio*, 1805, VI, vv. 626-671
 tradução de Maria de Lourdes Guimarães, adaptada)¹⁶

How oft, amid those overflowing streets,
 Have I gone forward with the crowd, and said
 Unto myself, “The face of every one
 That passes by me is a mystery!”
 Thus have I looked, nor ceased to look, oppressed
 By thoughts of what and whither, when and how,
 Until the shapes before my eyes became
 A second-sight procession, such as glides
 Over still mountains, or appears in dreams;
 And once, far-travelled in such mood, beyond
 The reach of common indication, lost
 Amid the moving pageant, I was smitten
 Abruptly, with the view (a sight not rare)
 Of a blind Beggar, who, with upright face,
 Stood, propped against a wall, upon his chest
 Wearing a written paper, to explain
 His story, whence he came, and who he was.
 Caught by the spectacle my mind turned round
 As with the might of waters; and apt type
 This label seemed of the utmost we can know,
 Both of ourselves and of the universe;
 And, on the shape of that unmoving man,
 His steadfast face and sightless eyes, I gazed,
 As if admonished from another world.

Though reared upon the base of outward things,
 Structures like these the excited spirit mainly
 Builds for herself; scenes different there are,
 Full-formed, that take, with small internal help,
 Possession of the faculties, — the peace
 That comes with night; the deep solemnity
 Of nature’s intermediate hours of rest,
 When the great tide of human life stands still:
 The business of the day to come, unborn,
 Of that gone by, locked up, as in the grave;
 The blended calmness of the heavens and earth,
 Moonlight and stars, and empty streets, and sounds
 Unfrequent as in deserts; at late hours
 Of winter evenings, when unwholesome rains
 Are falling hard, with people yet astir,
 The feeble salutation from the voice
 Of some unhappy woman, now and then
 Heard as we pass, when no one looks about,
 Nothing is listened to. But these, I fear,
 Are falsely catalogued; things that are, are not,
 As the mind answers to them, or the heart
 Is prompt, or slow, to feel.

16 Wordsworth, W. *O prelúdio*, 2010. Tradução e prefácio de Maria de Lourdes Guimarães. *O prelúdio* existe em duas versões longas, uma de 1805 e outra de 1850 (há uma primeira, muito mais breve, de 1799). Ambas foram publicadas postumamente; há poucas mudanças de uma para outra, tirando algumas exceções, no mais das vezes, são apenas ajustes de vocabulário ou pontuação. Na maioria das ocorrências, citei trechos da versão de 1850, por ela ser mais fácil de encontrar, caso o leitor

Muito resumidamente, Wordsworth passa da cena da lembrança à descrição do que acontece dentro de nós quando aquela cena marcou nossa memória. Cito longamente o poema para dar a ver as variações de tom e de pensamento — é uma pequena amostragem dos movimentos que ocorrem mais espaçadamente dentro do *Prelúdio*. A atenção do poeta se concentra sobre o mistério maior de estarmos no mundo — mas ele não se deixa acachapar pelo mistério. Ele o descreve. Mais do que uma poesia dominada pelo sublime, o que vemos é um trabalho calmo, detido e constante de uma poesia lírica descritiva. Essa sua forma de atenção desacelera o tempo: os diferentes níveis e nuances que convivem no momento presente ganham contornos mais claros e, então, o tempo torna-se mais espaçoso. Isso será tratado com mais detalhes no quarto capítulo desta dissertação. Por enquanto, podemos notar que, quando Wordsworth olha para a cidade de Londres, adormecida ou acordada, em “Westminster Bridge” ou no *Prelúdio*, o que ele faz é expandir o tempo *dela*. Enxerga a cidade: enxerga suas tensões e suas suavidades, e as relações entre uma e outra, “smokeless air”. Para ele, o momento presente não é composto apenas pela história que o trouxe até aqui — o que igualmente o compõe são as coisas que nem ao menos chegaram a ocorrer. São também os fracassos, desperdícios, as não realizações e distrações que encaminham a história, são os sons que ninguém ouviu que tecem a rede para que os fatos históricos possam vir a ser. Wordsworth transcreve em seus poemas o “registro e o não-registro dos eventos que não chegaram a ocorrer”.¹⁷

Quando Wordsworth se propôs a escrever de uma maneira que não fosse violenta, que não produzisse estímulos exagerados e grosseiros, o que ele encontrou foi isto. Começou a narrar o que havia de menor; fenômenos quase inexistentes e que, no entanto, estão disponíveis a todos — todos percebemos.

O que, afinal, se passa dentro de nós no instante em que uma percepção se transforma numa ideia? A possibilidade de traduzirmos sensações em sentimentos, percepções em impressões, é das nossas maiores sutilezas, é das nossas maiores grandezas também. Wordsworth descobriu que colocar perguntas para esses gestos mínimos é uma forma de responder à crise generalizada de um “entorpecimento quase bestial”, é resistir às “forças” que “embotam os poderes discriminatórios da mente”, como havia descrito em

queira seguir lendo o livro por conta própria. Em alguns momentos, porém, citei trechos da versão de 1805, e isso pelos seguintes motivos: ou porque a versão se adequa melhor ao texto que a acompanha, ou porque me pareceu mais bem-resolvida como poesia. Neste caso específico citado acima, a versão de 1805 foi escolhida — na edição de 1850, o mesmo trecho é consideravelmente diferente, transformado num discurso muito mais abstrato, com outra conclusão.

17 Em seu livro que compara Wordsworth, Simone Weil e Madame de Lafayette, a pesquisadora Anne-Lise François comenta: “[they share] a talent for the imaginative exercise of considering the present — the status quo in all its surface visibility and exposure to the naked eye — not simply as the fruit of history but as the (non)record of events that failed to transpire”, *Open secrets: the literature of uncounted experience*, 2007, p. 40. A frase, apesar de fazer parte de um capítulo dedicado a “Composed upon Westminster Bridge”, refere-se a Lafayette e Weil; acredito, porém, que pode igualmente caber para falar sobre este poema.

seu prefácio às *Baladas líricas*, no trecho já citado. Assim, Wordsworth é um poeta que fala numa língua clara sobre coisas quase impossíveis, coisas que, a princípio, eram quase imperceptíveis.

[...] Encerrando-te dentro de ti mesmo,
Permita que eu te veja afundar nesse estado
De pensamento mais ameno; Demora-te até que teu olhar
Fique calmo como as águas de onde os ventos partiram
Não se sabe para onde.
("Ode a Lycoris II", 1817)

[...] shutting up thyself within thyself,
There let me see thee sink into a mood
Of gentler thought, protracted till thine eye
Be calm as water when the winds are gone,
And no one can tell whither.
("Ode to Lycoris II")

Hoje, de mais de uma maneira, há quem tente perceber fenômenos quase imperceptíveis: há mais pessoas interessadas em ouvir aqueles que falam no volume mais baixo. A busca não se esgota — se expande. É agora, por exemplo, em meio a árvores e outras criaturas do mundo vegetal que pesquisadores da área da biologia começam a observar que todas as formas de vida se comunicam. Peter Wohlleben, em *A vida secreta das árvores* (2015), nos conta como funciona essa *Wood wide web*: rede de conversas entre árvores, arbustos, gramas, fungos e tantos outros micro-organismos da terra. As plantas conseguem emitir e receber sinais por suas raízes, oferecendo apoio a plantas doentes, avisando sobre predadores ou pedindo ajuda. Das formas mínimas de vida, chega-se às maiores: essas conversas subterrâneas quase surdas sustentam possibilidades imensas. Florestas inteiras dependem delas para existir. Não temos, a princípio, ouvidos para captar o que dizem. Mas temos ideias, e ideias nos permitem expandir nossos repertórios de percepção. Podemos "ouvir" através de máquinas, podemos "ouvir" através de cálculos, de experimentos, de observação informada. (No *Sonic pavillion*, instalação de 2009 de Doug Aitken em Inhotim, o som que a terra faz é microfonado a mais de duzentos metros de profundidade, e reverbera em alto-falantes pela sala.)

Ler a autobiografia de Wordsworth é como escutar as conversas das árvores. Na floresta como no livro, correm sinais subterrâneos: só os percebemos quando diminuimos o volume dos ruídos ao redor. *O prelúdio* não é um livro de confissões, é um livro de observação e investigação. Sua maior pergunta é: o que faz uma pessoa ser uma pessoa? E o quê, a partir disso, ela pode ser?¹⁸ A resposta que Wordsworth traça é essencialmente democrática: ele a encontra no mínimo denominador comum da humanidade, em seu traço inalienável. Toda pessoa percebe, toda pessoa pensa. E percebemos e pensamos de maneira humana — o que isso quer dizer é o que Wordsworth tenta observar e relatar.

18 "Wordsworth turned to poetry after the revolution to remind himself that he was still a human being", Sharrock, R., "Wordsworth's revolt against literature", em *Essays in criticism*, vol. 3, n. 4, outubro 1953, p. 396.

Em 1803, ao saber que Toussaint Louverture, líder da independência haitiana, havia sido preso, Wordsworth escreve o seguinte soneto:

Toussaint, o mais infeliz dos infelizes!
O som do arado do camponês assobiando te alcança?
Ou deitas agora em teu leito,
No fundo do mais surdo calabouço?
Ó, triste capitão! Onde e quando
Encontrarás paciência? Mas não desanimes:
Sustenta sob as correntes uma feição alegre.
Embora tenhas caído, para nunca mais voltar,
Viva, e reconforta-te. Deixaste atrás de ti
Poderes que continuam teu trabalho; o ar, a terra, os céus;
Não há um só sopro deste vento comum
Que jamais te esquecerá; tens grandes aliados;
Teus amigos são os regozijos, as aflições,
E o amor, e a mente indomável do homem.
("Para Toussaint Louverture", 1803)

Toussaint, the most unhappy man of men!
Whether the whistling rustic tend his plough
Within thy hearing, or thy head be now
Pillowed in some deep dungeon's earless den;
O miserable Chieftain! where and when
Wilt thou find patience? Yet die not; do thou
Wear rather in thy bonds a cheerful brow:
Though fallen thyself, never to rise again,
Live, and take comfort. Thou hast left behind
Powers that will work for thee; air, earth, and skies;
There's not a breathing of the common wind
That will forget thee; thou hast great allies;
Thy friends are exultations, agonies,
And love, and man's unconquerable mind.
("To Toussaint Louverture")

Wordsworth não menciona os atos heroicos de Toussaint, não comenta a revolução haitiana. É curioso — o poema foi escrito para ser publicado no jornal (*The Morning Post*, 2 de fevereiro, 1803). Em vez de falar das notícias, Wordsworth escreve um poema político sobre o poder indomável da mente; e fala, por assim dizer, do som que a árvore faz quando cai na floresta e ninguém pode ouvi-la — e no poder que tem esse som, nos efeitos que ele promove.

Esta dissertação tem uma estrutura dupla: os três capítulos de número par são centrados especificamente em obras de Wordsworth. O capítulo de número 2 é sobre o livro *As baladas líricas* e o contexto literário em que surgiu, e quais suas semelhanças com as publicações da época, e qual sua originalidade. O capítulo 4 é sobre o poema "Lines composed a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour. July 13, 1798", ou, sinteticamente, "Tintern Abbey". Nele, a questão é o pensamento na poesia, ou a poesia *como* pensamento. O último capítulo, de número 6, é sobre *O prelúdio*, e o que são os livros, e o que significa dizer "eu" dentro de um deles. Já os capítulos de número ímpar são retratos de pessoas que viveram com o poeta, pessoas cujas ideias e frases permeiam seus textos. O capítulo 1 é sobre Dorothy Wordsworth, a irmã de William, cujos diários serviram de matéria-bruta para muitos poemas de Wordsworth. O capítulo 3 é sobre Samuel Taylor Coleridge, um dos grandes poetas do período, e uma das grandes personalidades "Românticas"; foi coautor das *Baladas líricas*. O quinto capítulo, o mais breve da série, é sobre John "Walking" Stewart, um utopista ou excêntrico, figura importante e esquecida, que nos ajuda a entender o que foi esse período na história, e de onde vêm algumas das imagens dos poemas de Wordsworth. Acompanhar sua vida e suas criações é como olhar para o Romantismo pelas bordas: elas se mostram a nós como se fossem uma espécie de rebarba das grandes ideias revolucionárias da época.

A decisão de escrever esses retratos aconteceu por alguns motivos. Para começo de conversa, é para que se evite um engano: as palavras que compõem os poemas de Wordsworth são simples, mas não são exatamente as mesmas que as nossas. Quando Wordsworth diz “mente”, quando diz “natureza”, “amizade”, “vida”, “coisa”, os sentidos que esses termos têm traçam outros desenhos, acompanham outros movimentos do que quando saem das nossas bocas. Além disso, esses retratos foram escritos porque nem sempre é pela aproximação teórica ou crítica que se pode dar conta de descrever o ambiente no qual esses poemas existem; nem sempre é por caminhos abstratos que se pode perceber que cada palavra é uma experiência. Este trabalho é uma introdução à leitura de Wordsworth: a comparação dele com outras figuras próximas é uma maneira de familiarizar o leitor com algo do repertório comum da época, para que, então, sua singularidade venha à luz.

No final, os capítulos pares e ímpares se cruzam: é pela compreensão das amizades, das experiências partilhadas e de uma língua inventada em comum que se pode entender a voz desse sujeito que escreve uma autobiografia. Aliás, é do encontro entre pessoas, entre vozes diferentes, que é possível escrever “eu”. Esses fios cruzados costuram a dupla estrutura desta dissertação.

Este trabalho abarca apenas a juventude de Wordsworth e seus companheiros, com eventuais menções ao amadurecimento. Não entramos aqui nos percursos por onde seguiram mais tarde, com a guinada política tanto de Wordsworth como de Coleridge: após a decepção com a Revolução Francesa, com a subida de Napoleão Bonaparte ao poder, com o avanço da Revolução Industrial na Inglaterra, ambos se transformam, com a idade, em *tories*. Mas isso seria outra discussão. Além do quê, a esta altura de suas vidas, nenhum dos dois é mais um grande poeta.

Mas voltando: são retratados aqui no momento em que, como coloca John Milton, “The world was all before them”¹⁹: jovens, otimistas, esperançosos, no meio de grandes revoluções que, por bem ou por mal, transformariam a Europa que eles conheciam. São localizados nesses breves anos da virada do século 18 para o 19 — apenas aceno, muito brevemente, ao que viveram após o novo século ter seguido seu curso. Wordsworth viveu mais do que qualquer outro poeta romântico, com exceção de Blake: morreu aos 80 anos, em 1850 (os habitantes de sua casa foram todos impressionantemente longevos: Dorothy viveu até os 85; Mary, sua esposa, chegou aos 90). Viveu para ver a rainha Victoria herdar o trono, viveu para ver os vitorianos herdando e combatendo a poesia que ele e outros de sua geração haviam criado; viveu para tornar-se poeta laureado da mesma rainha Victoria; viveu para ver movimentos utópicos tão otimistas quanto impraticáveis; viveu para ver o colonialismo do Império inglês. Viveu, enfim, para contradizer a si mesmo.

19 “O mundo inteiro estava diante deles”, *Paradise lost*, XII, v. 646.

Para muitos de seus leitores, Wordsworth é tido sobretudo como o poeta da juventude. O filme *Splendor in the grass* (de Elia Kazan, 1961) retira seu título de um verso do poeta, e trata das experiências de uma moça (interpretada por Natalie Wood) que de repente não é mais jovem. Ela se dá conta do que perdeu e do que restou quando lê, em meio às lágrimas, um trecho do poema “Intimations of immortality: an ode” (1807):

Que importa que o brilho que já foi tão forte
Tenha se apagado para sempre para mim?
Embora nada possa trazer de volta a hora
De esplendor na relva, de glória na flor,
Nós não nos entristecemos — ao contrário,
A força vem do que ficou para trás,
Na simpatia primordial
Que sempre existirá, pois um dia já existiu.
Nos pensamentos tranquilizantes que surgem
Do sofrimento humano;
Na fê que olha além da morte,
Nos anos que trazem à mente a filosofia.
(vv. 174-185)

What though the radiance which was once so bright
Be now for ever taken from my sight,
Though nothing can bring back the hour
Of splendour in the grass, of glory in the flower;
We will grieve not, rather find
Strength in what remains behind;
In the primal sympathy
Which having been must ever be;
In the soothing thoughts that spring
Out of human suffering;
In the faith that looks through death,
In years that bring the philosophic mind.

Estes capítulos, como dizia, tratam dos anos de juventude de Wordsworth e seus companheiros. Mas a juventude, em si, não aparece como tema. Talvez o leitor sinta falta disso. Uma vez ouvi um ditado árabe que dizia que os infiéis são aqueles que estão de tal forma imersos em Deus que nem ao menos conseguem vê-lo. Sou ainda mais nova do que Wordsworth era ao começar as *Baladas líricas*. Não consigo ver a juventude. Para o leitor que, no entanto, quiser ir atrás desse tema na sua poesia, posso recomendar, talvez, que comece pelo “Ode on intimations of immortality” ou lendo a primeira (e mais breve) versão de *O prelúdio*, de 1799. Os críticos que melhor se dedicaram a esta leitura de seus poemas foram, acredito, Cleanth Brooks (em *The well wrought urn*, 1947) e Harold Bloom (em mais de um texto, mas o primeiro capítulo da *Angústia da influência*, de 1973, seria um bom ponto de partida).

Apesar deste trabalho ser mais sobre poesia do que sobre teoria de poesia, houve um teórico em especial cujos textos estiveram presentes durante todo este processo de reflexão e escrita — Angus Fletcher. Embora ele não tenha publicado nenhum livro especificamente sobre Wordsworth, e embora a escrita desta dissertação não se pareça com nada que ele já escreveu, a busca maior por trás dessas leituras foi inspirada por ele: a busca por pensar sobre como as pessoas pensam, e por traçar essa questão a partir de poemas. Encontrei um objeto enigmático e passei algum tempo concentrada diante dele — foi isto este mestrado. E este tema, e este esforço, são *fletcherianos* — é ele quem melhor explora o gesto fascinante que permite que, na poesia, uma palavra possa ser uma coisa, e que uma coisa possa ser uma experiência metafísica.

Capítulo 1.

A irmã: Dorothy Wordsworth

Dorothy Wordsworth nasceu em 1771 no dia de Natal.²⁰ Tinha três irmãos, nenhuma irmã e foi até o fim da vida *Miss Wordsworth*, nunca aceitou o *Mrs.* e a troca de sobrenome que um casamento traria. Já adulta, quando foi morar com o irmão William, diferenciava-se da esposa dele assim: era Miss Wordsworth, não Mrs. Wordsworth. Viveu muitos anos longe dos irmãos — perdeu o pai e a mãe ainda na infância e foi enviada para viver em sucessivas casas de parentes mais ou menos distantes, enquanto os dois irmãos mais novos, William e Richard, foram juntos para um internato. Aos 21 anos, em 1793, Dorothy escreve para uma amiga:

Estou *sozinha*, por que você não está sentada aqui comigo? E meu querido William, por que ele não está aqui também? Quase consigo imaginar que vejo vocês perto de mim. Escolhi um barranco onde há espaço de sobra para cada um descansar. Ouço *você* apontar para um lugar onde, se pudéssemos erguer uma pequena casinha para chamar de *nossa*, seríamos as pessoas mais felizes do mundo. Vejo meu irmão inflamado com a ideia de guiar sua irmã para um retiro onde a Imaginação, sempre pronta para nos atender, se apressa em nos ajudar com suas pinturas; nossa sala de estar, em um segundo, está mobiliada; o jardim magicamente se adorna; as rosas e madressilvas brotam às nossas ordens, o bosque atrás da casa imediatamente se ergue, fornecendo um abrigo para o inverno e uma sombra para o meio-dia no verão.

I am *alone*, why are not you seated with me? and my dear William why is not he here also? I could almost fancy that I see you both near me. I have chosen a bank where I have room to spare for a resting-place for each of you. I hear *you* point out a spot where, if we could erect a little cottage and call it *our own* we should be the happiest of human beings. I see my Brother fired with the idea of leading his sister to such a retreat as Fancy ever ready at our call hastens to assist us in painting; our parlour is in a moment furnished; our garden is adorned by magic; the roses and honeysuckles spring at our command, the wood behind the house lifts at once its head and furnishes us with a winter's shelter and a summer noonday shade.²¹

20 Crédito da imagem de abertura, Perry, A. *Some portraits of the Lake Poets and their homes*, 1920, p. 13.

O começo da vida de Dorothy parece ter uma estrutura de conto-de-fadas. Única mulher entre três filhos homens, seu dia de nascimento, 25 de dezembro, seria quase um presságio, destinada desde a infância para a solidão ou a excepcionalidade, como uma personagem de ficção. É lugar-comum nos relatos da época mencionar seu olhar e seus olhos. “Wild” é como William os descreve.²² Aos 22 anos, isto é, um ano após a escrita da carta citada acima, estava reunida com seu irmão William — aquele a quem chamaria, dali em diante, de “My Beloved”. Foram morar juntos por cerca de dois anos na Racedown Lodge, uma casa alugada em Dorset, costa sudoeste da Inglaterra. A esta altura, William já havia se formado em Cambridge, vivido em Londres e na França da Revolução. Lá, teve uma filha com Annette Valon, uma francesa, e abandonou a ambas para voltar à Inglaterra.²³ Tinha vivido quase tudo o que viria a narrar no *Prelúdio*, sua autobiografia.

No ano seguinte, 1797, os dois ficaram amigos de outro poeta: Samuel Taylor Coleridge. Mudaram de casa e cidade para que pudessem ser vizinhos dele. Os três viviam com meios materiais modestos, mas faziam suas refeições à sombra das árvores, conversavam com viajantes, pedintes, viúvas e com os soldados veteranos de uma guerra que consideravam injusta. Dorothy tomou sol a ponto de ficar bronzeada “feito uma cigana”²⁴ — como aconteceu com tantas mulheres dessa época e de outras, os sinais visíveis de sua liberdade eram também símbolo de sua marginalização.

Começou a escrever um diário, nem exatamente íntimo, nem público: anotava nele suas recordações de cada dia para que seu irmão e Coleridge pudessem consultá-las e, em seguida, escreverem poemas vindos daquelas memórias que os três partilharam, mas que ela soube cristalizar. Uma escrita ambígua. O quanto existe nela de vaidade — por se saber fonte de nutrição para dois poetas — e o quanto de humildade — pelo mesmo motivo —, ou de tantos outros nomes que poderíamos imaginar, permanece apenas como tal, nomes imaginados. Não há qualquer indício de que a própria Dorothy tinha em vista a publicação desse texto. Este que hoje é publicado como *Alfoxden Journal* foi a criação de um repertório de memórias e experiências partilhadas, ao qual os dois poetas poderiam recorrer: matéria-prima para seus poemas. Lendo as entradas cotidianas de Dorothy, eles poderiam acessar as próprias lembranças daquilo que viveram juntos; a partir do olhar *dela* sobre as coisas, revisitavam os dias passados e os retraduziam em poemas seus. Em abril de 1802, Dorothy escreve:

21 Citado por Pamela Woof na introdução a Wordsworth, D. *The Grasmere and Alfoxden Journal*, 2002, p. xi. Os textos escritos por Dorothy serão citados, neste capítulo, seguindo a lógica de citação que foi estabelecida para os poemas ao longo desta dissertação.

22 “the shooting lights/ Of thy wild eyes”, em “Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey”.

23 Voltou a vê-las apenas uma vez, em 1802, por causa do tratado de Paz de Amiens, entre Inglaterra e França. Dorothy foi junto. Nunca mais viu a filha e a ex-companheira, mas de 1815 em diante, quando ele próprio passa a ter meios de subsistência mais estáveis, passa a pagar-lhes uma pensão de 30 libras por ano, até em 1835 lhes dar uma soma mais substancial.

24 “‘Her face was of Egyptian brown;’ rarely, in a woman of English birth, had I seen a more determinate gipsy tan. Her eyes were not soft, as Mrs. Wordsworth’s, nor were they fierce or bold; but they were wild and startling, and hurried in their motion”, Quincey, T. de. *Recollections of the Lakes and the Lake Poets*, 1819, p. 134.

Nunca vi narcisos tão lindos eles cresciam em volta das pedras e do musgo das pedras, alguns apoiavam a cabeça nelas como se elas fossem travesseiros e eles estivessem muito cansados, os outros se balançavam, se atiravam, dançando como se estivessem de fato rindo com o vento que soprava sobre eles, vindo por sobre o lago, eles pareciam tão alegres, só observando, sempre mudando.

E William,

Eu vagava solitário como uma nuvem
Que sobrevoa vales e montanhas
Quando de repente vi uma massa,
Uma multidão de narcisos dourados;
Ao redor do lago, sob as árvores,
Tremendo e dançando ao vento.

Constantes como as estrelas que brilham
E cintilam na Via-Láctea,
Eles se expandiam por um caminho infinito
À beira da enseada:
Dez mil vi de uma só vez,
Agitando suas cabeças em dança vívida.
("Eu vagava solitário como uma nuvem, 1807)"²⁶

I never saw daffodils so beautiful they grew
among the mossy stones about and about them,
some rested their heads upon these stones as on
a pillow for weariness and the rest tossed and
reeled and danced and seemed as if they verily
laughed with the wind that blew upon them over
the lake, they looked so gay ever glancing ever
changing.²⁵

I wandered lonely as a cloud
That floats on high o'er vales and hills,
When all at once I saw a crowd,
A host, of golden daffodils;
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze.

Continuous as the stars that shine
And twinkle on the milky way,
They stretched in never-ending line
Along the margin of a bay:
Ten thousand saw I at a glance,
Tossing their heads in sprightly dance.
("I wandered lonely as a cloud")

Mas também Dorothy lê os poemas dos dois para cultivar um vocabulário para suas percepções: a qual deles pertence a palavra "melt" ("derreter"/"dissolver"), e seu significado de dissolução e transcendência? Aqui está Dorothy:

Deitamos de lado sobre a relva, e contemplamos
a paisagem até ela se dissolver em um encanto
mais que natural;
("Alfoxden Journal", 26 de fevereiro, 1798)

We lay sidelong upon the turf, and gazed on the
landscape till it melted into more than natural
loveliness.

Deitamos na Relva inclinada. Terra & Céu tão
lindos que derreteram nossos próprios corações.
("Grasmere Journal", 20 de junho, 1802)

We lay upon the sloping Turf. Earth & Sky were
so lovely that they melted our very hearts.

25 A entrada completa desse dia está copiada e traduzida no final deste capítulo.

26 Esta tradução (com algumas modificações), consta na segunda edição do livro Rancière, J. *Políticas da escrita*, 2017 [1995], pp. 117-118 para o qual fiz a preparação do texto.

E William,

Ao meio-dia, quando, à beira da floresta
Ele deitou-se sob os altos ramos,
O suave céu azul jamais se dissolveu
Para dentro de seu coração; jamais ele sentiu
A feitiçaria do suave céu azul!
(“Peter Bell”, *Baladas líricas*, 1798).

At noon, when, by the forest’s edge
He lay beneath the branches high,
The soft blue sky did never melt
Into his heart; he never felt
The witchery of the soft blue sky!

Outro exemplo: na mesma entrada de seu diário, Dorothy pensa que falta à composição da paisagem a presença de um barquinho nas águas; e é Coleridge quem a acompanha na contemplação, Coleridge que, um ano antes, havia escrito um poema sobre o desejo por um barco, um poema sobre solidão e o desejo por amigos. A continuação do diário:

... em um encanto mais que natural. O
mar bastante uniforme, de um pálido azul
acinzentado, apenas uma baía ao longe, azul e
brilhante como um céu; quisera houvesse apenas
um barco navegando mar acima, seria a perfeita
imagem do prazer.
(“Alfoxden Journal”, 26 de fevereiro, 1798)

... into more than natural loveliness. The sea very
uniform, of a pale greyish blue, only one distant
bay, bright and blue as a sky; had there been a
vessel sailing up it, a perfect image of delight.

E Coleridge,

Agora, meus amigos surgem
Sob o imenso Céu — e veem novamente
A extensão de muitas torres, magnífica,
De campos montanhosos e prados, e o mar,
E um gracioso barco, talvez, cujas velas iluminam
O plano de azul límpido entre duas Ilhas
De sombras púrpuras!
(“A sombra desse limoeiro, minha prisão”, 1797)

Now, my friends emerge
Beneath the wide wide Heaven—and view again
The many-steepled tract magnificent
Of hilly fields and meadows, and the sea,
With some fair bark, perhaps, whose sails light up
The slip of smooth clear blue betwixt two Isles
Of purple shadow!
(“This lime-tree bower my prison”)

“Éramos três pessoas — mas um só Deus”,²⁷ é como Coleridge depois descreveria a relação com William e Dorothy, frase que os manuais escolares de literatura e as buscas de internet corrompem para “três pessoas e uma só alma”,²⁸ um erro que é quase um acerto. William e Coleridge estavam às voltas com a escrita das *Baladas líricas*, aquele que seria o livro fundador de uma nova sensibilidade na poesia inglesa — algo que eles ainda não sabiam, mas que suas ambições provavelmente já intuía. E Dorothy era parte daquilo: integrante necessária de um movimento criativo, visionário.²⁹ Não tivera que optar por nenhum dos

27 “Tho’ we were three persons, it was but one God”. Carta para William Godwin, 19 de novembro, 1801.

28 “Three persons and one soul”. Sobre a travessia da frase, cf. Aldrich, R. I. “The Wordsworths and Coleridge: ‘Three Persons,’ but Not ‘One Soul’”, em *Studies in Romanticism*, 1962, pp. 61-63.

29 Cf. Quincey, T. de. *Op. cit.*, p. 158: “[...] her good angel threw open to her a life of nobler prospects, in the opportunity which then arose, and which she did not hesitate to seize, of becoming the companion, through a life of delightful wanderings — of what, to her more elevated friends, seemed nothing short of vagrancy — the companion and the confidential friend, and with a view to the enlargement of her own intellect, the pupil, of a brother, the most original and most meditative man of his own age”.

dois caminhos que se mostravam às mulheres de sua idade e classe social: nem, por um lado, os estratagemas da busca por um bom casamento quando não se é especialmente bonita ou rica; nem, por outro, a independência, isto é, a transformação de cada gesto pessoal em luta. Em 14 de abril de 1798, lê-se em seu diário: “Mary Wollstonecraft’s life, etc., came”,³⁰ e nada mais é dito sobre a mulher revolucionária que escreveu *A vindication of the rights of women* e fez da própria vida uma demonstração de suas ideias. Dorothy não nos conta o que pensa sobre os direitos das mulheres. Mas ela encontra uma saída própria para sua condição, onde existiria tanta liberdade quanto acolhimento. É uma felicidade calma que pontua as entradas de seu diário nesses dias. Saíam de cena agora as preocupações corriqueiras que tão frequentemente nos aterram dentro de seus limites — e que nos fazem acreditar que são aqueles os limites de nossas existências, como se viver não fosse mais do que passar de um pequeno incômodo a outro. Dorothy encontrou o horizonte que se faz disponível àqueles que conseguem escapar dos limites estreitos que existem em torno do centro de si mesmos. Então, “quase como uma recompensa”, diz Virginia Woolf, a natureza lhe deu “uma satisfação extraordinária”: Dorothy aprendeu se fazer invisível a si mesma, para tornar-se instrumento de uma ampla percepção.³¹ A primeira entrada de seu diário começa *sem ela*:

As sendas verdes que descem pelos lados dos montes são canais para os regatos — o trigo novo é rajado por linhas prateadas de água correndo entre os sulcos — as ovelhas reunidas nas escarpas — depois dos dias úmidos escuros o campo parece mais populoso ele se povoa nos raios de sol. O jardim, mímica da primavera, está alegre de flores. [...]

(“Alfoxden Journal”, 20 de janeiro, 1798)

The green paths down the hill sides are channels for streams — the young wheat is streaked by silver lines of water running between the ridges — the sheep are gathered together on the slopes — after the wet dark days the country seems more populous it peoples itself in the sunbeams. The garden, mimic of spring, is gay with flowers. [...]

As coisas são; os verbos se conjugam a partir da natureza, não da autora. Dorothy encontra o lugar a partir de onde consegue esquecer de si e então se alçar a um ponto de vista infinitamente mais amplo — ou ao menos é o que parece, porque suas frases soam como se estivessem sempre no modo do presente gnômico, o presente atemporal. Até mesmo as estações do ano parecem querer fazer parte da construção dessa estabilidade maior; afinal, só são sinal de mudança quando calculadas a partir da curta duração da vida humana. O parâmetro temporal de Dorothy é a eternidade. E as ações que se desdobram no tempo das coisas miúdas existem para proporcionar alegria; é por isso que se deve narrá-las:

30 “Chegou A vida de Mary Wollstonecraft etc.”

31 “But if one subdued oneself, and resigned one’s private agitations, then, as if in reward, Nature would bestow an exquisite satisfaction”, Woolf, V. “Dorothy Wordsworth”, *The common reader*, 1932.

[...] As anêmonas-hepáticas roxas espriam-se ao sol, e os aglomerados de gotas-de-neve oferecem suas cabeças brancas — primeiro eretas, as nervuras verdes, e então como um botão de rosa quando finalmente abertas, cabisbaixas, mas aos poucos alongando seus caules esguios. Os bosques inclinados invariavelmente marrons, revelando a luz por trás das finas redes dos galhos superiores. No cume mais alto daquele monte redondo coberto de carvalhos plantados, as hastes das árvores se destacam da luz como as colunas de uma ruína.

(“Alfoxden Journal”, 20 de janeiro, 1798)

[...] The purple-starred hepatica spreads itself in the sun, and the clustering snow-drops put forth their white heads, at first upright, ribbed with green, and like a rosebud when completely opened, hanging their heads downwards, but slowly lengthening their slender stems. The slanting woods of an unvarying brown, showing the light through the thin net-work of their upper boughs. Upon the highest ridge of that round hill covered with planted oaks, the shafts of the trees show in the light like the columns of a ruin.

É no final, na última frase, que a existência humana se faz sentir — os carvalhos *plantados* abrem caminho para que as árvores se pareçam com uma construção humana, *colunas de uma ruína* — mais do que humanas, elas são corrompidas, decadentes. Ainda assim, a presença humana é apenas mais um elemento sugerido pelo ambiente, o homem não está, de fato, lá. O clima que a imagem traz à cena é de repente escuro e estranho, como o ambiente de algum poema das *Baladas líricas*.³² Vem logo em seguida à descrição da flor nascendo: a vida que ela traz convoca seu oposto. Mas é apenas para que uma coerência maior, onde não há nem ideia de vida nem de morte, seja atingida. Tudo é estável agora, a luz brilha por entre galhos *invariáveis*: “Os bosques inclinados invariavelmente marrons, revelando a luz por trás das finas redes dos galhos superiores”. As coisas estão quase sempre estáveis nos diários de Dorothy; sua palavra preferida era provavelmente “stillness” (“o estar parado”, “quietude”), está por toda parte em seus textos:

Uma quietude profunda lá onde a floresta é mais densa, nada a perturba exceto os eventuais flocos de neve que caem dos ramos do azevinho; nenhum outro som a não ser a água e as delicadas notas do pintarroxo, que cantava, intermitente, nas margens ao sul da floresta. Lá o musgo muito verde estava exposto nas raízes das árvores, pequenos passarinhos estavam em cima dele. A aparência da floresta, como um todo, era encantadora; e cada árvore, individualmente, era bela. Os galhos dos azevinhos dobrados pelo fardo branco, e ainda assim exibindo suas frutinhas bem vermelhas e suas folhas verdes lustrosas. Os galhos nus dos carvalhos grossos de neve.

(“Alfoxden Journal”, 17 de fevereiro, 1798)

A deep stillness in the thickest part of the wood, undisturbed except by the occasional dropping of the snow from the holly boughs; no other sound but that of the water, and the slender notes of the redbreast, which sang at intervals on the outskirts of the southern side of the wood. There the bright green moss was bare at the roots of the trees, and the little birds were upon it. The whole appearance of the wood was enchanting; and each tree, taken singly, was beautiful. The branches of the hollies pendent with their white burden, but still showing their bright red berries, and their glossy green leaves. The bare branches of the oaks thickened by snow.

32 “*Lyrical Ballads* is an uncomfortably dark book”, Logan, W. *Guilty knowledge, guilty pleasure*, 2014, p. 231.

Quando o escritor Thomas de Quincey se convidou para passar uma temporada junto aos Wordsworth e Coleridge, desenvolveu um carinho especial por Dorothy, a mulher “mais selvagem — no sentido de mais natural” que já conhecera.³³

Seu jeito era caloroso, até mesmo excessivo; sua sensibilidade parecia profunda, inata; e algum fogo sutil de um intelecto apaixonado aparentemente ardia dentro dela: os instintos irresistíveis de seu temperamento a levavam a assumir uma expressão notável, para então, logo em seguida, repreender-se em função do decoro que uma mulher jovem e virginal deve manter. Esse fogo trazia a todo seu comportamento e a seu modo de conversar um quê de vergonha, de um conflito interior quase perturbador de assistir. Cada uma de suas falas sofria pela falta de clareza e estabilidade provocadas pela agitação de sua sensibilidade excessivamente simples. Às vezes, agia contra seus próprios sentimentos, ou ficava perplexa diante deles, o que a fazia gaguejar.³⁴

Como foi possível para uma mulher como Dorothy substituir o “fogo sutil” que havia no centro de si mesma pela invisibilidade necessária para escrever?³⁵ Simone Weil, outra autora de diários, uma vez se preocupou com uma questão parecida: “Ver uma paisagem tal como ela é quando não estou lá... Mas quando estou em qualquer lugar, perturbo o silêncio do céu e da terra com a minha respiração e com as batidas de meu coração”.³⁶ E Dorothy,

Mais tarde William se deitou e eu me deitei na vala sob a cerca — ele com os olhos fechados e escutando as cachoeiras e os Pássaros. William me ouvia respirando e me mexendo aqui e ali, mas nós dois estávamos parados e não nos víamos. Ele pensou que seria doce deitar assim no túmulo, escutar os sons pacíficos da terra e simplesmente saber que os amigos estão por perto.
 (“Grasmere Journal”, 29 de abril, 1802)

Afterwards William lay, & I lay in the trench under the fence — he with his eyes shut & listening to the waterfalls & the Birds. William heard me breathing, and rustling now and then, but we both lay still and unseen by one another. He thought that it would be sweet thus to lie in the grave, to hear the peaceful sounds of the earth, and just to know that our dear friends were near.

33 “She was the very wildest (in the sense of the most natural) person I have every known”, Quincey, T. de. *idem*, p. 204.

34 “Her manner was warm, and even ardent; her sensibility seemed constitutionally deep; and some subtle fire of impassioned intellect apparently burned within her, which—being alternately pushed forward into a conspicuous expression by the irresistible instincts of her temperament, and then immediately checked in obedience to the decorum of her sex and age and her maidenly condition—gave to her whole demeanour, and to her conversation, an air of embarrassment, and even of self-conflict, that was almost distressing to witness. Even her very utterance and enunciation often suffered in point of clearness and steadiness, from the agitation of her excessive organic sensibility. At times the self-counteraction and self-baffling of her feelings caused her even to stammer”, *ibidem*, p. 135.

35 Reproduzo a questão levantada por Anne Carson sobre mulheres escritoras. Seu ensaio, “Decreation”, se concentra sobre as figuras de Safo, Simone Weil e Marguerite Yourcenar. Serviu de inspiração para as ideias colocadas neste trecho. (Cf. Carson, A. “Decreation: an essay”, em *Decreation*, 2005.).

36 “Voir un paysage tel qu’il est quand je n’y suis pas... Quand je suis quelque part, je souille le silence du ciel et de la terre par ma respiration et le battement de mon cœur”, Weil, S. *La pesanteur et la grâce*, 1947, p. 43.

Simone Weil, diferentemente de Dorothy, pertence à categoria de escritoras (como Emily Dickinson e a condessa Anne Finch) que precisam atravessar o mundo com o próprio pensamento, até o ponto onde quase tudo é paradoxal. É aí que passa a ser possível alcançar a transcendência: após a exaustão mental. A técnica de transcendência de Dorothy é outra, que se apresenta quase como se não fosse uma técnica: ela transcende pelo erro, ou algo muito parecido com o erro. Em uma entrada de seu diário de Grasmere, diz: “Cottages with groups of trees on the side of the hills we passed a pair of twin children 2 years old”³⁷ — e quase nos convencemos de que o sujeito ao que o pronome “we” se refere é “cottages with groups of trees”, um lapso que, na verdade, segue a estrutura da alegria de Dorothy. Aqui, como em tantos outros lugares, o processo que ocorre é o de confundir a si mesma com o mundo de fora; é o “melting”; o sair de si. Mas neste caso em especial, não passa de um engano, é a pontuação distraída de uma escritora agitada. É nessa mesma linha de um feliz descuido que no trecho citado logo antes, Dorothy consegue dizer, sem volteios, que “William escutou”, “William ouviu” e, finalmente, “William pensou”, em vez de “William me contou que pensou”, “me contou que ouviu”, ou coisa que o valha. Poderíamos pensar que Dorothy sintetiza esse movimento quando escreve, em 20 de junho de 1802, “Fez meu coração me parecer uma visão”.³⁸ Mas sintetizar é um processo controlado demais, pertenceria mais a uma mente dialética como a de Simone Weil. Dorothy é “incapaz de sentir culpa”, diria Coleridge — daí que pouco lhe importa se as batidas de seu coração atrapalham a paisagem, porque seu coração está na paisagem também, dentro e fora dela, quase como uma visão.

Dorothy, William e Coleridge passaram um ano, ou melhor, onze meses, nessa vida. E nesses onze meses puderam acreditar que aquilo que viviam eram apenas os primeiros passos dados no sentido de uma crescente inspiração para a poesia e para as experiências, e que estavam depositando raízes para um crescimento futuro, este sim, incomensurável. Mas a verdade, que mais tarde iriam perceber, é que os frutos criados ali dependiam exclusivamente desse encontro entre os três, naquele lugar, naquele tempo. Passado poucos anos, William perderia, em boa parte, a espontaneidade para a poesia; Coleridge reduziria os anos seguintes aos hábitos do viciado em ópio; Dorothy, de 1829 em diante, seria tomada por uma doença dos nervos que a deixaria, até o fim da vida, inapta para a convivência em sociedade. Também se entregaria ao consumo cotidiano e debilitante de láudano, o ópio de farmácia.

Muito antes disso, no entanto, em 1798, quase no mesmo dia em que as *Baladas líricas* foram publicadas, os três deixaram suas casas e viajaram juntos para a Alemanha. Coleridge convencera William e Dorothy de que o centro da vida intelectual estava lá, e que deveriam se aproximar dele se quisessem dar continuidade ao projeto poético. Enquanto

37 “Casinhas com árvores agrupadas ao lado das montanhas nós passamos por um par de gêmeos de 2 anos de idade”, 16 de abril, 1802.

38 “It made my heart feel like a vision to me.”

Coleridge se aprofundava nos estudos de filosofia, William e Dorothy se desentendiam. Sentiam saudade de casa e, ao que parece, William cansava-se da irmã.

De todo modo, quando voltaram de viagem, Dorothy e William continuaram morando juntos, desta vez em Grasmere, norte da Inglaterra. Lá ela escreveu seu segundo diário. Nesta nova casa passaram a assentar o firmamento de uma existência muito mais acomodada (desta vez, a casa não era alugada). Com o tempo, a vida em Grasmere transformaria a estadia em Alfoxden numa lembrança melancólica do momento em que acreditaram que seria possível viver à altura dos próprios potenciais, ou do que tomavam por tal. Agora, Dorothy plantava e colhia repolhos e ervilhas, limpava a casa, fazia pães, copiava os poemas do irmão e dedicava dias inteiros a lavar roupas: ao longo dos sete meses registrados em seu diário no ano de 1800, ao menos 24 dias foram totalmente ocupados pela tarefa.³⁹ Noite sim, noite não, deitava-se cedo por causa de dores de cabeça. A ligação profunda entre os três se traduzia, agora, numa irmandade de dores: William sentia fortes dores de estômago quando revisava seus poemas. Coleridge, de longe, escrevia para relatar problemas intestinais.

Se antes os textos de Dorothy tinham um interessante esvaziamento interior, agora o movimento parece ser mais o da contenção de si — termos que podem soar como o mesmo, mas apenas um deles aponta para a liberdade. As entradas de seu diário vão ficando gradativamente mais frustrantes:

Passei a manhã engomando roupas íntimas. Nevou um bom tanto e fez um frio terrível. Após o jantar o tempo ficou bom, mas tive que correr até o pé da White Moss para conseguir me esquentar um mínimo. Encontrei uma carta de C — ele estava muito melhor — isso me satisfez bastante mas sua carta não era uma *resposta* à de William, que era o que eu esperava. Uma carta de Annette. Tomei chá quando cheguei em casa e então me concentrei para ler alemão. Escrevi parte de uma carta a Coleridge, retirei-me tarde e dormi mal.

(“Grasmere Journal”, 15 de fevereiro, 1802)

I was starching small linen all the morning. It snowed a good deal & was terribly cold. After dinner it was fair, but I was obliged to run all the way to the foot of the White Moss to get the least bit of warmth into me. I found a letter from C — he was much better — this was very satisfactory but his letter was not an *answer* to William's which I expected. A letter from Annette. I got tea when I reached home & then set on to reading German. I wrote part of a letter to Coleridge, went late to bed & slept badly.

39 O cálculo é feito por Alain Liu: “[...] laundering occupied a frightening amount of time. In 1800, when we have a fairly sustained record for seven months from spring to winter (May 14 to December 22, excluding about a month in June and July and two weeks in September), and when old Molly Fisher from across the road helped Dorothy less than in later years, washing occurred at a frequency varying from about twice per month in the summer to once per month and even less in the winter. This does not seem excessive until we realize that washing merely initiated a whole sequence of laundering spread out over several days: spreading, bleaching, drying, starching, ironing and mending. Altogether, washing and its sequelia in 1800 occupied at least twenty-four days out of the recorded seven months (more if we assume that some laundry chores were unrecorded.) A guess would be that a full year involved some forty days of laundering”, Liu, A. “On the autobiographical present: Dorothy Wordsworth's, ‘Grasmere Journals’”, em *Criticism*, p. 123.

Sua existência a esta altura, segundo seus diários, torna-se cada vez mais um esforço de diminuição das próprias emoções; de repente, suas caminhadas dão-se menos pelo interesse contemplativo e mais pela necessidade de gastar energia o bastante para conseguir dormir: “Fui e sentei-me com W e caminhei para frente e para trás no Pomar até a hora do jantar — ele me leu seu poema. Assei Bifes”.⁴⁰ Em 1802, William se casa com Mary Hutchinson — amiga de Dorothy — e Dorothy pressente que perderá, enfim, seu lugar. Na noite anterior ao casamento, dorme com a aliança de William no dedo; quando acorda, não tem forças para ir à cerimônia:

Mantive-me tão quieta quando pude, mas quando vi os dois homens correndo pelo caminho até em casa, vindo me dizer que [o casamento] havia acontecido, não consegui mais suportar e me joguei na cama onde permaneci deitada e não sei como consegui me lançar à frente, mais rápido que minhas forças aguentavam até que encontrei *my beloved* William e caí sobre seu peito. (“Grasmere Journal”, 4 de outubro, 1802)

I kept myself as quiet as I could, but when I saw the two men running up the walk, coming to tell me [the wedding] was over, I could stand it no longer & threw myself on the bed where I lay & I moved I knew not how straight forward, faster than my strength could carry me till I met my beloved William & fell upon his bosom.

É logo após o casamento que seu diário termina, bruscamente. Dorothy segue vivendo com o irmão, mas agora sua presença é uma redundância: consegue fazer-se necessária quando se dedica a realizar as tarefas do lar e copiar os poemas de William, e pouco mais. Ainda se apresentam, aqui e ali, momentos de descoberta e satisfação; os três velhos amigos, Dorothy, William e Coleridge, encontram-se novamente em 1803 para uma viagem de seis semanas pela Escócia. Dorothy escreveu um pequeno volume que nomeou de *Recollections of a tour made in Scotland*, e o fez circular por um grupo agora um pouco mais amplo de amigos — mas assim como antes, não se interessou em torná-lo verdadeiramente público. Nele há ainda momentos cativantes de inspiração da autora, e de prazer nas formas do mundo:

40 “I went & sate with W & walked backwards & forwards in the Orchard till dinner time — he read me his poem. I broiled Beefsteaks”, 17 de março, 1802.

Nos embebedamos de café, rindo como crianças da estranha atmosfera em que nos encontrávamos: a fumaça vinha em lufadas, então se espalhava pelas paredes e sobre nossas cabeças na chaminé, onde as galinhas estavam empoleiradas como nuvenzinhas no céu. Nossos olhos ardiam e mesmo assim ríamos infinitamente; mas encontramos um prazer mais calmo observando o quão belos eram os caibros e as vigas em meio às nuvens de fumaça. Receberam o verniz e as camadas de muitos invernos acumulados, até que, nos pontos onde a luz da lareira os iluminava, pareciam polidas como pedras pretas num dia de sol, dentro de uma banha de gelo. Depois de jantarmos, permanecemos sentados uma meia hora, e acho que nunca senti tão profundamente a benção de ter um fogo quente e de ser bem acolhida. O dono da casa repetia de tempos em tempos que deveríamos sempre narrar essa noite quando voltássemos às nossas casas, e intercalava elogios ao seu próprio lago, que ele, mais de uma vez arriscou-se em dizer que era *bonnier*, isto é, mais bonito que *Loch Lomond*.

[...] Fui me deitar um pouco antes da família. A porta que nos separava estava fechada. Do lado deles, o fogo brilhava, mas eu não o via. Mas a luz que emanava dele subia pelas vigas e caibros envernizados, que se entrecruzavam num padrão quase tão intrincado e fantástico como os que eu já vi nos galhos inferiores de uma grande faia, quando a profundidade da sombra por trás deles os faz minguar. É o efeito mais lindo que se pode imaginar. Era como uma caverna ou templo subterrâneos devem ser, com um teto úmido pingando e o luar entrando por algum jeito possível e, contudo, as cores se pareciam mais com pedras preciosas derretidas.
(Sábado, 27 de agosto, 1803)

Mas é difícil ler este livro sem pensar na forma como Dorothy agora passava seus dias, no tédio e cansaço da domesticidade. De seu diário de Grasmere queremos poder encontrar algo a mais, algo que revele o que ela de fato estava sentindo ou pensando enquanto sovava a massa dos pães que serviriam de jantar para um irmão muito atarefado com as próprias ideias. O que Dorothy pensa quando descobre que não é a “Imaginação” que estaria sempre “de prontidão” para organizar a casa, como muitos anos atrás havia fantasiado na carta para sua amiga, mas que na verdade, é ela mesma

We caroused our cups of coffee, laughing like children at the strange atmosphere in which we were: the smoke came in gusts, and spread along the walls and above our heads in the chimney, where the hens were roosting like light clouds in the sky. We laughed and laughed again, in spite of the smarting of our eyes, yet had a quieter pleasure in observing the beauty of the beams and rafters gleaming between the clouds of smoke. They had been crusted over and varnished by many winters, till, where the firelight fell upon them, they were as glossy as black rocks on a sunny day cased in ice. When we had eaten our supper we sate about half an hour, and I think I had never felt so deeply the blessing of a hospitable welcome and a warm fire. The man of the house repeated from time to time that we should often tell of this night when we got to our homes, and interposed praises of this, his own lake, which he had more than once, when we were returning in the boat, ventured to say, was ‘*bonnier* than *Loch Lomond*’.

[...] I went to bed sometime before the family. The door was shut between us, and they had a bright fire, which I could not see; but the light it sent up among the varnished rafters and beams, which crossed each other in almost as intricate and fantastic a manner as I have seen the under-boughs of a large beech-tree withered by the depth of the shade above, produced the most beautiful effect that can be conceived. It was like what I suppose an underground cave or temple to be, with a dripping or moist roof, and the moonlight entering in upon it by some means or other, and yet the colours were more like melted gems.

que precisa constantemente servir às exigências do lar? Dorothy não se entrega a seus leitores; e é com algum esforço que precisamos resistir à tentação de interpretar certas passagens como se fossem referências codificadas ao modo como ela via a própria vida, pois ler seus diários assim não passa de um desejo *nosso*:

A aquilágia estava crescendo sobre as Pedras, aqui e ali uma planta solitária — protegida e sombreada pelos tufos de grama e pelas Arcos das árvores é uma criatura graciosa e esguia, uma mulher buscando retiro e crescendo mais livre e mais graciosa lá onde está mais sozinha.

(“Grasmere journal”, 1 de junho, 1802)

The Columbine was growing upon the Rocks, here & there a solitary plant — sheltered & shaded by the tufts & Bowers of trees it is a graceful slender creature, a female seeking retirement & growing freest & most graceful where it is most alone.⁴¹

Até completar 26 anos, Dorothy esperou sozinha para que sua vida enfim começasse, no encontro com William e Coleridge; e passa os 26 anos finais — de 1829 a 1855 — numa espécie de vida fora da vida, tomada por uma doença sem nome. Reclusa no sótão da casa do irmão, não recebia mais as visitas de amigos e repelia os enfermeiros que tentavam ajudá-la. O que podemos ver de sua vida, com esses poucos recursos elípticos, é uma estrutura capturada pela literatura. Sua trajetória, no fim das contas, é arquetípica das personagens femininas da literatura de sua época: o começo de conto-de-fadas, seguido pela invenção da própria liberdade na juventude; depois, ela aprende a suprimir a si mesma a fim de servir ao outro, e se transforma, finalmente, na mulher louca da casa, esquecida no sótão. Torna-se, como tantas se tornaram, uma *madwoman in the attic*:⁴² as Brancas de Neve que vivem o bastante (diz a teoria) sempre acabam por virar Madrastras Más.

Mas Dorothy é também capturada como autora, com seus textos sendo lidos apenas pelo interesse em encontrar a medida em que serviram ao gênio poético de seu irmão — “ela escrevia, mas foi a escrita do irmão que verdadeiramente se tornou a obra de sua vida”.⁴³ Para ajudá-la a escapar dessas formas fixas, acredito que não há outra maneira senão apresentá-la de fato como autora: para isto, trago aqui uma mínima antologia de sua escrita. Dentro dessa antologia, não será necessário pensar em seu irmão — ou melhor, não será necessário pensar nele como escritor, mas como um de seus personagens, aquele que teria sido seu preferido, se o título já não tivesse sido dado ao mundo ao redor.

41 Se lido como revelação de sua visão de si mesma, o trecho faz par com poema “I saw in Louisiana a live-oak growing” de Whitman: “I saw in Louisiana a live-oak growing,/ All alone stood it and the moss hung down from the branches,/ Without any companion it grew there uttering joyous leaves of dark green,/ And its look, rude, unbending, lusty, made me think of myself”.

42 A estrutura é delineada por Gubar, S. e Gilbert, S. *The madwoman in the attic*, 1979, onde discutem Brancas de Neve, Madrastras Más, e outras mulheres da literatura; no caso de Dorothy, a repetição também é notada por Elizabeth Hardwick em seu ensaio sobre ela, cf. Hardwick, E. “Dorothy Wordsworth”, em *Seduction and betrayal*, 1974.

43 “She wrote, but it was her brother’s writing that truly became her lifelong work”, Hardwick, E. *op. cit.*, p. 289.

22 de janeiro, 1798. Caminhei pelo bosque até Holford. A hera se enrola nos carvalhos como uma serpente eriçada. O dia frio — um abrigo caloroso nos azevinhos, que arcam com suas frutas com capricho. Pergunta: as flores masculinas e as femininas vêm em árvores diferentes?

Walked through the wood to Holford. The ivy twisting round the oaks like bristled serpents. The day cold — a warm shelter in the hollies, capriciously bearing berries. Query: Are the male and female flowers on separate trees?

3 de fevereiro, 1798. Uma manhã branda, as janelas abertas no café da manhã, os pintarroxos cantando no jardim. Caminhei com Coleridge pelas montanhas. O mar de início encoberto pela névoa; a névoa depois deslizou, imensa e maciça ao longo da praia; as ilhas e um só ponto de terra visíveis atrás. O campo distante (roxo no ar azul e limpo), coberto por nuvens preguiçosas, era como uma nuvem mais escura, das que são frequentemente vistas muito ao longe como se não se movessem, enquanto as nuvens mais próximas as ultrapassam rapidamente, levadas por ventos baixos. Nunca vi tamanha união de terra, céu e mar. As nuvens sob nossos pés se espalhavam até a água e as nuvens do céu quase se juntavam. Recolhi gravetos no bosque; tudo repousa perfeitamente. Os pintarroxos cantaram sobre os galhos sem folhas. De um grande número de ovelhas no prado, apenas uma em pé. Voltei para o jantar às cinco horas. O luar estável e quente como uma noite de verão às nove horas.

A mild morning, the windows open at breakfast, the redbreasts singing in the garden. Walked with Coleridge over the hills. The sea at first obscured by vapour; that vapour afterwards slid in one mighty mass along the sea-shore; the islands and one point of land clear beyond it. The distant country (which was purple in the clear blue air), overhung by straggling clouds that sailed over it, appeared like the darker clouds, which are often seen at a great distance apparently motionless, while the nearer ones pass quickly over them, driven by the lower winds. I never saw such a union of earth, sky, and sea. The clouds beneath our feet spread themselves to the water, and the clouds of the sky almost joined them. Gathered sticks in the wood; a perfect stillness. The redbreasts sang upon the leafless boughs. Of a great number of sheep in the field, only one standing. Returned to dinner at five o'clock. The moonlight still and warm as a summer's night at nine o'clock.

22 de fevereiro, 1798. Coleridge veio de manhã para o almoço. W[illiam] e eu caminhamos depois do almoço até o bosque; a lua e dois planetas; cortante e gelado. Encontrei um afiador de navalha vestindo uma jaqueta de soldado, a mochila nas costas e um menino para arrastar sua roda. O mar muito preto, seu rumor muito alto enquanto caminhávamos pela floresta, alto como se perturbado, e o vento estava mudo.

Coleridge came in the morning to dinner. Wm and I walked after dinner to Woodlands; the moon and two planets; sharp and frosty. Met a razor-grinder with a soldier's jacket on, a knapsack upon his back, and a boy to drag his wheel. The sea very black, and making a loud noise as we came through the wood, loud as if disturbed, and the wind was silent.

26 de fevereiro, 1798. Coleridge veio pela manhã, e Mr e Mrs Cruikshank; caminhei com Coleridge quase até Stowey após o almoço. Uma tarde cristalina. Deitamos lado a lado sobre a relva e contemplamos a paisagem até ela se dissolver numa beleza mais que natural. O mar muito uniforme, de um azul acinzentado e pálido, apenas uma baía ao longe, azul e luminosa como um céu; faltando apenas um barco para ser a imagem de um prazer perfeito. Caminhamos até o topo da colina para ver um forte. Nos sentamos novamente para sermos nutridos pela vista; uma cena magnífica, *curiosamente* espalhada para inspeção minuciosa em cada uma de suas partes, mas tão extensa que a própria mente teme calcular seus limites. Uma paisagem no inverno exibe cada casinha, cada fazenda, e as formas das árvores longínquas, que no verão não têm traços distintivos. Ao voltar, Júpiter e Vênus diante de nós. Enquanto o crepúsculo ainda superava a luz da lua, fomos lembrados de seu brilho sobre nossas cabeças pelas tênues sombras que traçava de nós à nossa frente. Nós a tínhamos visto no alto da colina, dissolvendo-se no céu azul. Poole veio visitar em nossa ausência.

Coleridge came in the morning, and Mr and Mrs Cruikshank; walked with Coleridge nearly to Stowey after dinner. A very clear afternoon. We lay sidelong upon the turf, and gazed on the landscape till it melted into more than natural loveliness. The sea very uniform, of a pale greyish blue, only one distant bay, bright and blue as a sky; had there been a vessel sailing up it, a perfect image of delight. Walked to the top of a high hill to see a fortification. Again sat down to feed upon the prospect; a magnificent scene, *curiously* spread out for even minute inspection, though so extensive that the mind is afraid to calculate its bounds. A winter prospect shows every cottage, every farm, and the forms of distant trees such as in summer have no distinguishing mark. On our return, Jupiter and Venus before us. While the twilight still overpowered the light of the moon, we were reminded that she was shining bright above our heads, by our faint shadows going before us. We had seen her on the tops of the hills, melting into the blue sky. Poole called while we were absent.

1 de março, 1798. Acordamos cedo. Uma neblina densa cobria toda a paisagem, mas as formas das árvores mais próximas e a cúpula da floresta vistas vagamente, dilatadas. Desfez-se entre dez e onze. A forma da névoa, movendo-se lentamente, maravilhosamente bela; passando pelas ovelhas, parecia quase ter mais vida que aquelas criaturas tranquilas. Os pássaros ocultos cantando dentro da bruma.

We rose early. A thick fog obscured the distant prospect entirely, but the shapes of the near trees and the dome of the wood dimly seen and dilated. It cleared away between ten and eleven. The shapes of the mist, slowly moving along, exquisitely beautiful; passing over the sheep they almost seemed to have more of life than those quiet creatures. The unseen birds singing in the mist.

10 de março, 1798. Coleridge, W[illia]m e eu caminhamos à noite até o alto da colina. Passamos a manhã toda perambulando pelo parque e pelos jardins, as crianças brincando, o velho homem no topo da colina apanhando mato; grupos interessantes de criaturas humanas, as mais novas pulando e dançando ao sol, as mais velhas em silêncio, sorvendo a vida e a alma do sol e do ar.

Coleridge, Wm, and I walked in the evening to the top of the hill. We all passed the morning in sauntering about the park and gardens, the children playing about, the old man at the top of the hill gathering furze; interesting groups of human creatures, the young frisking and dancing in the sun, the elder quietly drinking in the life and soul of the sun and air.

15 abril, 1798. Parti após o café da manhã para Crookham, e voltei para almoçar às três da tarde. Uma bela manhã nublada. Caminhei pelas terras do proprietário. Cachoeiras pitorescas aqui e ali, onde a Natureza, com muito sucesso, se empenhou em tornar belo tudo o que a arte deformara — ruínas, conventos, etc., etc. Apesar disso tudo, o pequeno vale romântico e belo, mas cheio de árvores plantadas desnaturalizadas. Felizmente, não podemos moldar imensas montanhas, nem cavar vales de acordo com nosso desejo.

Set forward after breakfast to Crookham, and returned to dinner at three o'clock. A fine cloudy morning. Walked about the squire's grounds. Quaint waterfalls about, where Nature was very successfully striving to make beautiful what art had deformed — ruins, hermitages, &c., &c. In spite of all these things, the dell romantic and beautiful, though everywhere planted with unnaturalised trees. Happily we cannot shape the huge hills, or carve out the valleys according to our fancy.

27 de abril, 1798. Coleridge tomou café da manhã e bebeu chá, passeou no bosque pela manhã, fui com ele à noite pelo bosque, depois caminhamos nas montanhas: a lua, o mar e o céu de mil cores.

Coleridge breakfasted and drank tea, strolled in the wood in the morning, went with him in the evening through the wood, afterwards walked on the hills: the moon, a many-coloured sea and sky.

Grasmere

30 novembro, 1800. W[illiam] e S[amuel] só levantaram às 10 horas. W muito doente e sentindo-se muito mal. S e eu tomamos chá na casa dos Lloyd e voltamos imediatamente para casa, uma noite muito agradável à luz da lua — A luz do luar como arenques na água.

W & S did not rise till 10 clock. W very sick & very ill. S & I drank tea at Lloyds & came home immediately after, a very fine moonlight night—The moonshine like herrings in the water.

15 de abril, 1802. Fazia uma manhã ameaçadora, enevoadas, mas agradável. Saímos de Eusemere depois do jantar. Mrs Clarkson seguiu conosco uma parte do caminho, mas voltou. O vento estava furioso e pensamos que deveríamos ter voltado. Primeiro descansamos no grande estaleiro, depois sob um arbusto de tojo em frente à casa de Mr. Clarkson. Vimos o arado em ação no campo. O vento arrancou nosso fôlego e o Lago estava agitado. Havia um Barco, sozinho, boiando no meio da Baía abaixo de Water Millock. Descansamos novamente na alameda Water Millock Lane. Os espinheiros são pretos e verdes, as bétulas, aqui e ali, são esverdeadas mas tem um quê de roxo em seus Galhos. Fomos até o campo para evitar umas vacas — pessoas trabalhando, algumas poucas primulas à beira da estrada, as flores de trevos,

It was a threatening misty morning—but mild. We set off after dinner from Eusemere. Mrs Clarkson went a short way with us but turned back. The wind was furious and we thought we must have returned. We first rested in the large Boat-house, then under a furze Bush opposite Mr Clarkson's. Saw the plough going in the field. The wind seized our breath the Lake was rough. There was a Boat by itself floating in the middle of the Bay below Water Millock. We rested again in the Water Millock Lane. The hawthorns are black and green, the birches here and there greenish but there is yet more of purple to be seen on the Twigs. We got over into a field to avoid some cows—people working, a few primroses by the roadside, woodsorrel flower, the anemone, scentless violets, strawberries, and that starry yellow

a anêmona, violetas sem aroma, morangos, e aquela flor amarela em formato de estrela que Mrs. C. chama de *pile wort* [celidônia]. Quando estávamos no bosque além do parque Gowbarrow, vimos alguns narcisos perto d'água. Imaginamos que o lago havia carregado as sementes até a margem e que foi desse modo que a pequena colônia brotou. Mas quando seguimos, descobrimos mais e mais narcisos e finalmente, debaixo dos últimos galhos das árvores, vimos que havia um grande cinturão deles acompanhando a beira do lago, mais ou menos na largura de uma estrada de terra. Nunca vi narcisos tão lindos eles cresciam em volta das pedras e do musgo das pedras, alguns apoiavam a cabeça nelas como se elas fossem travesseiros e eles estivessem muito cansados, os outros se balançavam, se atiravam, dançando como se estivessem de fato rindo com o vento que soprava sobre eles, vindo por sobre o lago, eles pareciam tão alegres, só observando, sempre mudando. Esse vento vinha por sobre o lago e soprava diretamente neles. Aqui e ali havia um pequeno núcleo de narcisos desgarrados dos outros, um pouco mais ao alto, mais alguns, mas muito poucos, para que não perturbassem a simplicidade e unidade da vida daquela avenida tão ocupada. Descansamos e depois descansamos de novo. Nas Baías, ainda a tempestade, e escutávamos as ondas de cada lugar, e do meio da água, como o mar. A chuva veio — estávamos molhados quando chegamos à casa dos Luff, mas mesmo assim batemos à porta. Por sorte, tudo estava melancólico e desanimado, então enfrentamos a tempestade — *é certo* que teríamos nos molhado se tivéssemos esperado — vestimos roupas secas na casa de Dobson. Fui muito bem tratada por uma moça, a proprietária parecia amargurada, mas é seu jeito. Serviu-nos um jantar razoável. Presunto e batatas excelentes. Pagamos 7 xelins ao partir. William estava sentado ao lado de um bom fogo quando descí. Ele logo se encaminhou à Biblioteca empilhada num canto da janela. Apanhou um volume do *Speaker* de Enfield, outra coletânea e um volume solto de peças de Congreve. Tomamos um copo de rum quente com água. Nos divertimos, sentimos falta de Mary. Chovia e ventava quando fomos dormir. *Nota bene*: veados no parque Gowbarrow, como esqueletos.

flower which Mrs C. calls pile wort. When we were in the woods beyond Gowbarrow park we saw a few daffodils close to the water side. We fancied that the lake had floated the seeds ashore and that the little colony had so sprung up. But as we went along there were more and yet more and at last under the boughs of the trees, we saw that there was a long belt of them along the shore, about the breadth of a country turnpike road. I never saw daffodils so beautiful they grew among the mossy stones about and about them, some rested their heads upon these stones as on a pillow for weariness and the rest tossed and reeled and danced and seemed as if they verily laughed with the wind that blew upon them over the lake, they looked so gay ever glancing ever changing. This wind blew directly over the lake to them. There was here and there a little knot and a few stragglers a few yards higher up but they were so few as not to disturb the simplicity and unity and life of that one busy highway. We rested again and again. The Bays were stormy, and we heard the waves at different distances and in the middle of the water like the sea. Rain came on—we were wet when we reached Luffs but we called in. Luckily all was cheerless and gloomy so we faced the storm—we *must* have been wet if we had waited—put on dry clothes at Dobson's. I was very kindly treated by a young woman, the Landlady looked sour but it is her way. She gave us a goodish supper. Excellent ham and potatoes. We paid 7/ when we came away. William was sitting by a bright fire when I came downstairs. He soon made his way to the Library piled up in a corner of the window. He brought out a volume of Enfield's *Speaker*, another miscellany, and an odd volume of Congreve's plays. We had a glass of warm rum and water. We enjoyed ourselves and wished for Mary. It rained and blew when we went to bed. N.B. Deer in Gowbarrow park like skeletons.

16 de abril, 1802. Casinhas com árvores agrupadas ao lado das montanhas nós passamos por um par de gêmeos de 2 anos de idade — e sentamos na próxima ponte que cruzamos um só arco, descansamos novamente sobre a Relva e olhamos para a mesma Ponte — observamos arcos na água provocados por grandes pedras que a separavam em duas correntes — uma Ovelha veio mergulhando pelo rio, tropeçou na margem e passou perto de nós, ela tinha se assustado com um insignificante Cachorrinho do outro lado, seu pêlo derramou uma chuva cintilante debaixo de sua barriga — flores de primula à beira da estrada, celidônias que brilhavam ao Sol como estrelas de ouro, violetas, morangos, afastados e quase enterrados sob a grama.

Cottages with groups of trees on the side of the hills we passed a pair of twin children 2 yeas old — & sate on the next bridge which we crossed a single arch, we rested again upon the Turf & looked at the same Bridge — we observed arches in the water occasioned by the large stones sending it down in two streams — a Sheep came plunging through the river, stumbled up the Bank & passed close to us, it had been frightened by an insignificant little Dog on the other side, its fleece dropped a glittering shower under its belly — primroses by the roadside, pile wort that shone like stars of gold in the Sun, violets, strawberries, retired & half buried among the grass.

Capítulo 2.

Parceria: *As baladas líricas*

Voltemos para o ano de 1798, em Alfoxden, no dia 28 de maio, uma segunda-feira. Coleridge e Wordsworth estão escrevendo uma carta ao editor John Cottle sobre o livro que haviam recém-escreto juntos, *Lyrical ballads and a few other poems*:

Cottle, meu querido Cottle, eu queria ter te escrito um Ensaio sobre a Metafísica da Tipografia; mas não tenho tempo. — Toma estas deixas sem as razões abstrusas com as quais eu intencionava agradecer-te — 18 linhas por página, as linhas bem coladas umas às outras, certamente *mais coladas* que as de Joan — (Com certeza muito mais! W. Wordsworth), *com a mesma tinta e margens amplas*. É isto a *beleza* — sob teus cuidados imediatos pode, por que não, quase alcançar o sublime?⁴⁴

A primavera daquele ano acabava de completar uma semana, o que talvez não seja de se ignorar — o projeto tinha mesmo um quê de fim de inverno. As *Baladas líricas* eram “a efervescência de um espírito loucamente animado”.⁴⁵ Na prática, eram 23 poemas (19 de Wordsworth, 4 de Coleridge) escritos individualmente e compilados em conjunto, a partir de critérios estéticos e políticos. Wordsworth e Coleridge estavam otimistas. Acreditavam que, com esse livro, poderiam entregar as próprias vozes a um movimento artístico ainda sem forma estável, nem nome próprio, que começava a se anunciar e que serviria — nisso eles tinham fé — a uma total renovação da poesia. Um movimento que emitia seus primeiros sinais para os que estivessem atentos: aparecia aqui e ali nos poemas que chegavam da Alemanha, nos livros franceses ou em algo que os próprios ingleses e inglesas começavam a publicar nas revistas de poesia. Os dois poetas não tinham mais interesse pela poesia canonizada de seus antecessores: não queriam nem a esperteza ágil e altamente formalizada de um Alexander Pope (1688-1744), nem os sentimentos frios — de tão exagerados e gastos — de um Thomas Gray (1716-1771). Buscavam algo novo. Novo e antigo, já que negavam a geração desses poetas para se filiarem aos escritos de uma época ainda mais antiga, as baladas tradicionais, populares e folclóricas. Trocavam os pais pelos avós, e olhavam para o futuro.

Os pedidos bastante específicos que eles fazem ao editor John Cottle revelam a importância que atribuíam ao livro, por mais que suas ideias fossem, em alguns casos, impraticáveis. As 18 linhas por página, por exemplo, já estavam fora de questão quando davam a um poema um título como “Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, On Revisiting the Banks of the Wye during a Tour. July 13, 1798”. Erros de cálculo à

44 “Cottle, my dear Cottle, I meant to have written you an Essay on the Metaphysics of Typography; but I have not time. — Take a few hints without the abstruse reasons for them which I mean to favor you — 18 lines a page, the lines closely printed, certainly, *more closely* than those of the Joan — (Oh by all means closer! W. Wordsworth) *equal ink and wide margins*. That is *beauty* — it may even under your immediate care mingle the sublime?”, carta de Coleridge a John Cottle, 28 de maio, 1798.

45 “They [*Lyrical ballads*] are the effervescence of the wildest high spirits”, Raleigh, W. Wordsworth, p. 70.

parte, o essencial era que as *Baladas líricas* seriam publicadas em um estilo novo, sem os adornos que faziam moda na época — as flores do editor, os cabeçalhos, letras góticas ou a capitular maior que o resto do texto. Pediam apenas uma mesma fonte serifada de início ao fim e margens confortáveis em cada página. Queriam que a aparência fosse simples, mas não simplória, por isso pedem que a impressão seja feita com a tinta de maior qualidade (como a usada em *Joan of Arc* de Robert Southey). Em 1798, Wordsworth e Coleridge tinham menos de trinta anos de idade e viviam um momento de inabalável alegria; alegria que abriu o caminho para que eles se encantassem consigo mesmos e se auto-ironizassem num mesmo passo, falando com humor e carinho sobre um estapafúrdio “sublime tipográfico”, quando *de fato* estão buscando o sublime nos menores gestos da vida cotidiana. Esses acessos de bom humor — como o desejo por refinamento de Wordsworth, que repete, com ênfase, que as linhas devem ser tão próximas quanto possível — faz, dos dois, personagens facilmente gostáveis a essa altura da vida.

Na Inglaterra do final do século 18, o mercado de livros virou mercado de luxo: os tomos vinham em formatos grandes, amplamente ilustrados e feitos com métodos caros de impressão. O ano de 1780 viu um recorde de preço para um livro: 40 *guineas* (cerca de 3 mil libras em valores atuais) por exemplar de *Arabian antiquities of Spain*, de James Murphy, livro que, diga-se de passagem, ninguém mais lê. De início, os livros preferidos para esses formatos eram os relatos de viagens para terras exóticas, poemas épicos e textos que remetessem a um passado longínquo (ou fantasioso); mas quando *As baladas líricas* estavam prontas para publicação, a moda já havia contaminado todo tipo de publicação, inclusive os pequenos fôlios de autores novatos. Um comentador daquele ano de 1798 contou haver então um verdadeiro “furor por tipografias esplêndidas”.⁴⁶ Outro, em 1794, lamentou que “a ciência agora raramente se exhibe sem o janotismo encarecedor de douraduras e letras douradas, gravuras desnecessárias, estampa quente, e uma amplidão de margem tão extravagante quanto a cauda do vestido de uma mulher da corte”.⁴⁷

Wordsworth e Coleridge escolheram como editor John Cottle, um proprietário de uma pequena casa de publicações, que imprimia livros que custavam entre 3 e 8 shillings (cerca de 10 e 25 libras hoje). Em seu catálogo havia, além de poesia, livros de discussão científica ou religiosa e panfletos políticos que debatiam as ideias revolucionárias vindas da França. Ao contrário da moda dos livros luxuosos, suas edições eram publicadas no pequeno formato *octavo* (15,3 cm por 22,8 cm), que logo passou a ser chamado de *pocket book* — andar com livros no bolso era uma atitude adequada à melancolia estética desse

46 “A general rage for splendid typography”, Rivers, D. *Literary memoirs of living authors of Great Britain*, 1798, vol. 1, p. 44.

47 “Science now seldom makes her appearance without the expensive foppery of gilding, lettering, and unnecessary engravings, hot pressing, and an extent of margin as extravagant as a court lady’s train”, publicado em *Gentleman’s Magazine*, janeiro 1794, 44, *apud* “The Lyrical ballads and book production”, Boehm, A. D., *ELH*, vol. 63, n. 2, verão, 1996, pp. 453-487.

leitor ideal⁴⁸ (como se vestir à la Werther, outra moda que veio pouco tempo antes naquela estação). Nos livros de Cottle, o espaço da quarta-capa ou da última folha era aproveitado para anunciar os próximos lançamentos da casa. Quatorze livros foram anunciados nas *Baladas líricas*; onze deles sugeriam associações políticas.⁴⁹ Desde o início, o livro era planejado para ser recebido por um público específico ou, ao menos, por um olhar específico.

Mas não é só na forma de publicação que eles demarcavam um território; escolheram também rigorosamente os temas e estilo que os poemas deveriam ter: Coleridge seria encarregado exclusivamente dos poemas “fantásticos” e Wordsworth, dos “naturais”. Num só livro, estavam assentando os termos que até hoje ficaram associados com o nome “Romantismo”. Não que soubessem disso àquela altura. Coleridge relata:

Foi combinado que meus esforços deveriam se voltar a figuras e personagens sobrenaturais ou, no mínimo, romanescos, de modo a transferir, desde a natureza interior, um interesse humano e uma verossimilhança suficientes para criar nessas sombras da imaginação aquela suspensão voluntária da descrença, que constitui, durante tais momentos, a fé poética. O Sr. Wordsworth, por sua vez, deveria assumir o objetivo de proporcionar o encantamento da novidade às coisas cotidianas, e assim provocar um estado de excitação análogo ao do sobrenatural, fazendo a atenção da mente despertar da letargia do hábito, direcionando-a à beleza e às maravilhas do mundo diante de nós. São tesouros infinitos, mas que, por causa do véu de familiaridade e das preocupações egoístas, temos olhos e não vemos, ouvidos que não ouvem, e corações tão incapazes de sentir como de compreender.⁵⁰

48 Foi nesta época, também, que os ingleses começaram com a moda do piquenique: era um modo de deixar marcada a própria relação íntima com a terra, criar uma sociedade fraterna imaginária com os homens locais e ao mesmo tempo, pôr em prática um sonho de nostalgia pastoral. A esse respeito, cf. “How Wordsworth invented picnicking and saved British Culture”, Hubbell, A. *Romanticism*, vol. 12, n. 1, 2006, pp. 44-51.

49 “Here we find him issuing a medical lecture by Thomas Beddoes, whose reputation for revolutionary political views was firmly established in the eyes of the public; three works by John Prior Estlin and David Jardine, Unitarians who could be identified with enlightened social and political principles by readers of the day; and seven works by Coleridge, Southey, and Cottle himself. This catalogue would encourage readers to consider *Lyrical Ballads* in the same light they viewed these other publications, or vice versa”, Alan D. Boehm, *op. cit.*, p. 472.

50 “It was agreed that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind’s attention from the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and wonders of the world before us: an inexhaustible treasure, but for which, in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude, we have eyes, yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand”, Coleridge, *Biographia literaria*, 1817, p. 168.

Com esse panorama em mente — a escolha do editor, a simplicidade da diagramação, e o catálogo de lançamentos anunciados no final — começamos a cercar o que é, e o que foi este livro. Trata-se de poesia republicana.⁵¹ Ou pelo menos, este é o aspecto que primeiro saltava aos olhos para seus contemporâneos. Para nossos olhos — para nosso olhar do futuro —, o livro se apresenta como inauguração de um estilo, inauguração de um momento, de um movimento: o Romantismo na Inglaterra. No século 19, o ensaísta William Hazlitt o chamava de “tabula rasa” da literatura inglesa,⁵² e a ideia passou a ser uma espécie de lugar-comum das considerações sobre ele: “O volume [de poemas] foi certamente um enigma, pois marcou uma mudança total em relação a tudo o que vinha antes”,⁵³ “completamente novo”,⁵⁴ “Este pequeno livro foi para a revolução poética aquilo que a tomada da Bastilha foi para a história: um choque, um desafio, um manifesto. E ainda mais: foi a profecia das conquistas poéticas de toda uma era”,⁵⁵ “este pequeno volume [...] veio a se tornar uma divisa na história da literatura inglesa”.⁵⁶ É o campo semântico do “novo”, e “revolucionário” que ronda esse livro. Tentaremos ver por quê.

-
- 51 Wordsworth, até então, havia publicado apenas dois livros de poemas que passaram despercebidos, mas Coleridge despontava como figura política, tendo recentemente sido satirizado na revista *Anti-jacobin*, publicação famosa por parodiar os sonhadores da democracia; levaria algum tempo para que comesçassem a satirizar William Wordsworth, que ainda era desconhecido o bastante para ser considerado inofensivo, pelo menos pelos parodiadores. Isso porque para o Estado, Wordsworth chegou a ser tratado como perigoso — o que nos lembra que escrever poesia lírica num país em guerra pode bem ser uma atividade sediciosa. Uma anedota: quando Wordsworth e sua irmã Dorothy mudaram-se para Alfoxden, vivendo na companhia próxima de Coleridge e seus convidados, espalhou-se um rumor na região dizendo que eles seriam franceses infiltrados. De fato, William tinha passado uma temporada na França após terminar os estudos em Cambridge; e as habituais caminhadas empreendidas por ele e sua irmã os deixaram bronzeados demais para a opinião pública. Além disso, sempre andavam anotando coisas em seus cadernos e queriam saber sobre as vidas das pessoas que moravam lá; não tinham criados e lavavam roupa aos domingos, dia de descanso. Foi o suficiente para que um vizinho os denunciasse a um agente de espionagem do governo, James Walsh, que logo se prestou a ir conhecer de perto os Wordsworth e também Coleridge. Descobriu não serem franceses, mas “gente tão perigosa quanto qualquer francês”, o que desencadeou um episódio que Coleridge depois chamaria por “Spy Nozy affair”: o agente Walsh, que escutou os poetas conversando sobre Espinosa, imaginou se tratar de um espião, *Spinosa* traduzido para *Spy Nozy* em seus ouvidos. Passado um tempo, o oficial viu que não havia perigo real vindo do casarão de Alfoxden. De todo modo, o proprietário da casa achou por bem não renovar o contrato com a família Wordsworth. Cf. Barker, J. *Wordsworth: a life*, 2000, cap. 7, “A set of violent democrats”.
- 52 “[Wordsworth’s] popular, inartificial style gets rid (at a blow) of all the trappings of verse, of all the high places of poetry: ‘the cloud-capt towers, the solemn temples, the gorgeous palaces,’ are swept to the ground, and ‘like the baseless fabric of a vision, leave not a wreck behind.’ All the traditions of learning, all the superstitions of age, are obliterated and effaced. We begin *de novo* on a *tabula rasa* of poetry”, Hazlitt, W. *The spirit of the age*, 1825, p. 124.
- 53 “The volume undoubtedly was a puzzle, for it marked a complete change from anything that had appeared before”, Smith, E. *An estimate of William Wordsworth by his contemporaries 1793-1822*, 1932, p. 43. (Citado em Mayo, R. “The contemporaneity of the *Lyrical Ballads*”, p. 486).
- 54 “[...] Completely new [...]”, Drabble, M. *Wordsworth*, 1966, p. 21.
- 55 “This little book was to the poetic revolution what the taking of the Bastille was to the historic movement: shock, challenge, manifesto. It was far more than this: it was the prophecy of the poetic achievement of an epoch”, Scudder, V. D. “Wordsworth and the new democracy”, em *The life of the spirit in the modern English poets* 1895, p. 86.
- 56 “This small volume [...] was to become a landmark in the history of English literature”, Martin Scofield, “Introduction”, in: *Lyrical Ballads and other poems*, Wordsworth editions, 2003, p. xi.

Por economia, este texto será centrado em um poema das *Baladas líricas*, embora trechos de outros apareçam também. Escolhi “The last of the flock”, que não é um dos mais lembrados, comentados, nem gostados de dentro das *Baladas líricas*. Mas tendo menos brilho como poema, não ofusca a visão de quem lê — este texto inicial é apenas a descrição de um contexto onde sua poesia nasce.

Quando as *Baladas líricas* foram escritas, a Inglaterra estava em guerra contra a França e temia diariamente uma invasão francesa. O clima, porém, era ambíguo para muitos ingleses: espalhados pelo país, grupos de pessoas se reuniam em torno das ideias vindas da França, ou associadas à França, e discutiam a democracia, o pensamento iluminista, os direitos do homem. Mas as discussões estavam longe de chegar no rei; a Inglaterra estava longe de virar a França. Uma outra Revolução ganhava corpo entre os ingleses — a Revolução Industrial. Na esteira dessa Revolução inglesa, a vida rural minguava, e suas histórias e tradições, idem. Do meio do século 18 até as primeiras décadas do século 19, “por meio de quase quatro mil Atos, mais de seis milhões de acres de terra foram desapropriados por, em boa parte, proprietários politicamente dominantes: foi cerca de um quarto de toda a área cultivada”.⁵⁷ E, muito embora a Revolução Industrial estivesse alterando de modo definitivo o país, a estrutura de governo permanecia intocada. Enquanto tudo acontecia, Wordsworth parava para escrever sobre um pastor e suas ovelhas:

Por muitas terras já estive
Porém poucas vezes vi
Um homem são, um homem adulto,
Chorar sozinho pelas vias públicas.
Mas foi um desses que conheci
Em terra inglesa, indo pela estrada,
Pela ampla estrada ele vinha,
Seu rosto molhado de lágrimas.
Forte parecia, embora triste,
E em seus braços, trazia uma ovelha.
 (“A última do rebanho”, vv. 1-10)

In distant countries I have been,
And yet I have not often seen
A healthy man, a man full grown,
Weep in the public roads alone.
But such a one on English ground
And in the broad highway, I met;
Along the broad highway he came,
His cheeks with tears were wet.
Sturdy he seemed, though he was sad,
And in his arms a lamb he had.
 (“The last of the flock”)

Aquela década final do século 18 marcou Wordsworth por sentimentos antagônicos: por um lado, a fé que tinha em suas próprias capacidades, nas capacidades dos homens de modo geral, e no que poderia vir a ser o sonho de uma sociedade harmônica; de outro, a percepção, no momento presente, dos males ao redor. Nos diários de Dorothy, são poucos os dias que passam sem que famílias inteiras de pedintes cruzem seu caminho. Os personagens das *Baladas líricas* são, de modo geral, pessoas que perderam seu lugar social, pessoas que se viram de repente extraídas à força de seus modos de vida. A narrativa de “The last of the flock” é desencadeada a partir de questões específicas que aconteciam

57 “By nearly four thousand Acts, more than six million acres of land were appropriated, mainly by the politically dominant landowners: about a quarter of all cultivated acreage”, Raymond Williams, *The country and the city*, 1973, p. 96.

na Inglaterra de Wordsworth — “such a one on English ground [...] I met”. A partir da segunda estrofe, o pastor passa a ser o eu lírico do poema (é um recurso frequente nos poemas desse livro), e conta que, quando jovem e recém-casado, tivera vinte ovelhas, que se multiplicaram até chegar a cinquenta. A que ele carregava então nos braços era a que tinha sido sua primeira:

Elas prosperavam, e nós, em casa também:
De todo meu lote, esta sadia ovelha,
Foi tudo o que restou;
E agora pouco me importo se morrermos,
Se fenecermos todos por pobreza.
(vv. 36-40)

They throve, and we at home did thrive:
— This lusty Lamb of all my store
Is all that is alive;
And now I care not if we die,
And perish all of poverty.

O que aconteceu entre o primeiro verso e os quatro últimos? Wordsworth é um poeta que tipicamente diz muito pouco em seus poemas, mesmo para o parâmetro inglês de *understatement*. Aqui podemos dizer algumas coisas por ele. Por causa da guerra contra a França, a importação de grãos tornou-se uma atividade pouco segura. Nos anos de 1792, 1794 e 1795, o inverno úmido também provocou colheitas escassas na Inglaterra; o preço do trigo mais que dobrou no período.⁵⁸ Em outubro de 1795, por decreto do rei, instituiu-se no país o “Speenhamland System”, uma série de normas a serem adotadas para calcular um padrão nacional de auxílio às famílias, tendo como base o preço do pão e o número de moradores de cada lar. Esse sistema determinava que as paróquias locais seriam as responsáveis pela distribuição dos pães, e fazia parte do regulamento dar comida apenas aos que não tivessem renda alguma — e isso era uma condição rígida. Era preciso que o pastor do “The last of the flock” ficasse mais pobre, só assim seria tratado como verdadeiramente pobre.

Dez crianças, meu senhor, tive que alimentar!
Difícil tarefa em dias de escassez.
Com o orgulho domado, e triste,
Pedi ajuda à paróquia.
Disseram-me que eu era rico;
Minhas ovelhas tinham gramados para comer,
E cabia a mim tirar desse quinhão
Para comprar nosso pão.
‘Assim faça. Como podemos lhe dar’,
Perguntaram, ‘A parte que cabe aos pobres?’
(vv. 41-50)

Ten Children, Sir! had I to feed;
Hard labour in a time of need!
My pride was tamed, and in our grief
I of the Parish asked relief.
They said, I was a wealthy man;
My sheep upon the uplands fed,
And it was fit that thence I took
Whereof to buy us bread.
‘Do this: how can we give to you,’
They cried, ‘what to the poor is due?’

58 Cf. “Agricultural returns and the government during the Napoleonic Wars”, W. E. Minchinton, em *The agricultural history review*, vol. 1, 1953.

Wordsworth está falando sem falar: isto é, sabe que será entendido por seus leitores sem ter que se explicar ou dar nomes. Em parte, o que isso revela é que o poeta sabe que seus leitores são seus pares; pertencem à sua comunidade, à comunidade estendida dessa Inglaterra em vias de perder seus modos de vida comunitária e rural. Mas também crê, para além de uma questão social específica, que seu poema fala de um sofrimento universal e que, por isso, não precisa de um só nome, pois cada leitor reconhecerá aí os nomes que lhe são atribuídos de país a país ou de época em época.

Vendi uma ovelha, como me foi dito,
E pão comprei para meus filhos,
E meus filhos ficaram sadios,
Mas a mim, nenhum bem fez.
Dias tristes foram para mim,
Ver meus ganhos chegarem ao fim,
O bom rebanho que juntei,
Com cuidado, a duras penas,
Vê-lo derretido e desfeito como neve —
Para mim, que dia triste aquele.

I sold a sheep, as they had said,
And bought my little children bread,
And they were healthy with their food
For me — it never did me good.
A woeful time it was for me,
To see the end of all my gains,
The pretty flock which I had reared
With all my care and pains,
To see it melt like snow away —
For me it was a woeful day.

Mais uma! E ainda outra!
Uma ovelhinha, sua mãe em seguida!
Era uma veia aberta —
Como gotas de sangue, do meu peito, caíam.
Até que nem bem trinta sobravam,
Iam e iam, uma por uma,
E posso dizer, que vez e outra,
Queria que fossem todas —
Sem pensar no que viria no fim,
Desde que terminasse aquela amarga luta.
(vv. 51-70)

Another still! and still another!
A little lamb, and then its mother!
It was a vein that never stopped —
Like blood-drops from my heart they dropped.
'Till thirty were not left alive
They dwindled, dwindled, one by one
And I may say, that many a time
I wished they all were gone —
Reckless of what might come at last
Were but the bitter struggle past.

A história segue até que o pastor tenha apenas uma ovelha: aquela que levava nos braços no começo do poema, e com a qual conclui a última estrofe: “Today I fetched it from the rock;/ It is the last of all my flock”. Mais tarde retomaremos o poema. Por enquanto, já é o suficiente para caracterizá-lo como um poema de preocupação humanitária que se refere a movimentos específicos que ocorriam em seu país; isto é, um poema político, dentro do contexto de um livro que veste as roupas de livro político. Com apenas os títulos dos outros poemas das *Baladas líricas* podemos ver que as questões são basicamente as mesmas: “The foster-mother’s tale”, “The female vagrant”, “The mad mother”, “The idiot boy”, “The complaint of a forsaken Indian woman” (“O conto da mãe adotiva”, “A mulher pedinte”, “A mãe louca”, “O menino idiota”, “O lamento da índia abandonada”): personagens solitários vivendo histórias de sofrimento íntimo e exclusão social. A maior parte de seus poemas desse livro segue nesse tema: pessoas sofrendo num cenário rural. “*Poésie larmoyante*” é como um crítico da época nomeia, recorrendo ao francês por petulância.⁵⁹

59 Burney, C. resenha das *Baladas líricas* para a “Monthly Review”, XXIX, Junho, 1799.

No entanto, basta olhar para o que mais estava sendo publicado à época para ver que o tema era um lugar-comum. William Cowper (pronuncia-se “cooper”, 1731-1800), que já era um poeta renomado quando Wordsworth começou a publicar, escreveu em seu longo poema “The task” (1785), um trecho que ficou conhecido como “Crazy Kate”, retrato de uma mulher que seria inspiração para muitos poetas da virada do século. Por economia, cito apenas uma estrofe.

Com frequência vagueia uma mulher
Que em dias melhores, vestiu-se melhor,
Em robes de cetim rendados, um chapéu
Adornado com esplêndido laço.
Era uma criada doméstica, apaixonou-se
Com um homem que a deixou, partiu ao mar, e morreu.
(I, vv. 534-538)

There often wanders one, whom better days
Saw better clad, in cloak of satin trimmed
With lace, and hat with splendid ribband bound.
A serving-maid was she, and fell in love
With one who left her, went to sea, and died.

Nesses poucos versos já encontramos características que, em retrospecto, nos parecem “tipicamente wordsworthianas”: o ritmo cantante imitativo das baladas antigas, com o evocativo “There often wanders one...”, semelhante ao “In distant countries I have been...” do começo do “The last of the flock” (ambos soam como variações de um “Once upon a time...”). Esses primeiros versos são também compostos numa linguagem de poucos ornamentos — ou melhor — poucas palavras: “a serving-maid was she, and fell in love/ with one who left her, went to sea, and died”. É uma narrativa em sua forma mais compacta. Wordsworth, no prefácio à segunda edição das *Baladas líricas* (de 1800), diria querer escrever na “língua comum dos homens reais”. Não era só ele que queria isso.

Aqueles anos sofreram uma “inflação poética”;⁶⁰ além dos livros dourados de capa dura, muita poesia era publicada de forma mais econômica, nas diversas revistas literárias que circulavam. Apenas no ano de 1798, as cinco revistas mais populares (“Gentleman’s Magazine”, “Monthly Magazine”, “Scot’s Magazine”, “European Magazine” e “Lady’s Magazine”) publicaram cerca de quinhentos poemas, uma média de mais de quarenta poemas por mês. Suas vendas somadas naquele ano excederam os 25 mil exemplares. E um sem-número de revistas menores rodava o país, igualmente buscando satisfazer o desejo do público em geral por poesia. O gosto dos leitores, segundo os números de vendas, ditava um certo repertório político-sentimental parecido com os versos de Cowper.⁶¹ A “Crazy Kate” é também identificável nos poemas de Wordsworth, como, por exemplo, “The thorn”, que vem imediatamente antes de “The last of the flock” nas *Baladas líricas*:

60 Mayo, R. “The contemporaneity of the *Lyrical Ballads*”, 1953, p. 487.

61 Robert Southey publicaria na sequência “Hannah, a plaintive tale”; Felicia Hemans, “The peasant girl of the Rhône”, “Indian woman’s death song”, “Madeline, a domestic tale”; Hannah More, “The story of sinful Sally”. Todos frequentam o mesmo cenário e personagens que a “Crazy Kate” de Cowper. Cito apenas estes porque foram escritos por alguns dos poetas mais famosos — isto é, reimpressos e resenhados — da época. A lista é muito mais extensa, como demonstra Mayo no ensaio referido.

Vinte e dois anos passaram
 Desde que ela (seu nome é Martha Ray)
 Entregou com a boa-vontade de moça
 Sua companhia a Stephen Hill;
 E estava feliz e alegre,
 Estava feliz, e ainda mais feliz
 Toda vez que pensava em Stephen Hill.

‘Tis now some two and twenty years,
 Since she (her name is Martha Ray)
 Gave with a maiden’s true good-will
 Her company to Stephen Hill;
 And she was blithe and gay,
 And she was happy, happy still,
 Whene’er she thought of Stephen Hill.

E eles marcaram o dia de casamento,
 A manhã que deveria a ambos unir;
 Mas Stephen a outra moça
 Fizera outra jura;
 E com essa outra moça à igreja
 Stephen foi, sem pensar.
 (vv. 115-127)

And they had fixed the wedding day,
 The morning that must wed them both;
 But Stephen to another Maid
 Had sworn another oath;
 And, with this other Maid, to church
 Unthinking Stephen went.

No entanto, não é esse o cenário que Wordsworth pinta quando introduz seu livro, no prefácio à segunda edição:

A maior parte dos poemas a seguir devem ser lidos como experimentos. Foram escritos sobretudo para aferir até que ponto a linguagem da conversação das classes média e baixa pode ser adaptada aos fins do prazer poético. Leitores acostumados aos exageros e às frases insossas de muitos escritores modernos, se insistirem na leitura deste livro até o fim, talvez possam sentir, com frequência, estranheza e desconforto: olharão em volta, buscando poesia, e terão de se perguntar com que boa-vontade se pode chamar a essas tentativas por esse nome.⁶²

Esses “escritores modernos” na verdade são muito mais a caricatura e a memória de escritores da geração passada. Wordsworth estava fazendo *marketing* editorial — estava falando com um público que provavelmente já concordava com ele. O perigo maior está conosco — não podemos levá-lo a sério demais. Não aqui, pelo menos.

Para se desvincular da poesia da geração anterior, Wordsworth, como seus contemporâneos, saiu em busca de referências mais antigas, e encontrou o que procurava nas baladas tradicionais. Populares e estranhas, elas alimentavam em seus leitores fantasias sobre a simplicidade de suas origens; pareciam, para eles, uma forma de poesia mais “natural”. Muitos dos poemas que saíam à época tentavam imitá-las. A moda veio à tona quando, em 1756, um intelectual do clero chamado Thomas Percy publicou seu *Reliques of ancient English poetry*, um volume pouco notado pela crítica a princípio. Era uma obra incomum: sua maior parte foi composta a partir de um manuscrito que Percy havia encontrado, por acaso, num condado na divisa com o País de Gales. Havia nele uma miscelânea de versos anônimos e cantigas copiadas por uma figura desconhecida

62 “The majority of the following poems are to be considered as experiments. They were written chiefly with a view to ascertain how far the language of conversation in the middle and lower classes of society is adapted to the purposes of poetic pleasure. Readers accustomed to the gaudiness and inane phraseology of many modern writers, if they persist in reading this book to its conclusion, will perhaps frequently have to struggle with feelings of strangeness and awkwardness: they will look round for poetry, and will be induced to inquire by what species of courtesy these attempts can be permitted to assume that title”, Wordsworth, W. prefácio à segunda edição das *Baladas líricas*, 1800.

do século 17, que dificilmente imaginaria a importância que seus rascunhos viriam a ter. Percy achou o material interessante, ou interessante o bastante para os admiradores de velharias. Fez sua seleção dos melhores, poliu-os à sua maneira, completou as lacunas do manuscrito, adequou-os, como pôde, ao gosto do homem literário de sua época. Acrescentou alguns poemas de próprio punho e uma generosa seleção de versos elisabetanos e contemporâneos para que o livro circulasse para além dos antiquários. E então, quase que de repente, não se falava de outra coisa: as revistas passaram a publicar poemas com nomes variados como “balada pastoral”, “balada antiga”, “nova balada”, “balada escocesa”, “balada americana”, “balada lendária”, “balada cigana”.⁶³ Não havia muito rigor na classificação — poucas dessas baladas eram, de fato, compostas na forma tradicional da balada⁶⁴ — bastava que fossem evocativas de uma vida simples, com métrica razoavelmente estável, podendo ou não narrar uma história, de preferência trágica. Um exemplo, a balada publicada anonimamente na “Sporting Magazine” em outubro de 1798, “The idiot”, sobre um filho único de uma mãe solteira:

A velha Sarah amava o filho indefeso
Tão mais amável quanto mais indefeso,
A vida era para ele só alegria,
Vivia sem medo nem esperança.

Old Sarah lov'd her helpless child,
Whom helplessness made dear,
And life was happiness to him,
Who had no hope nor fear.

Ela sabia seus desejos, entendia
Cada pedido gaguejado,
Ele era tudo para ela,
E ela, para ele, também.
(vv. 5-12)

She knew his wants, she understood
Each half artic'late call,
And he was ev'rything to her,
And she to him was all.

E seu final trágico: o menino sozinho, incapaz de compreender a morte da própria mãe:

Por que, mãe, estás tão pálida?
Por que tão fria?
(vv. 60-61)

Why, mother, do you look so pale,
And why are you so cold?

É parecido o bastante com “The idiot boy” das *Baladas líricas* (um dos 19 escritos por Wordsworth) para nos convencer de que havia algo de um espírito da época rondando esses poemas.⁶⁵

63 Cf. Mayo, R. “The Contemporaneity of the Lyrical Ballads”, 1953.

64 A forma mais habitual da antiga balada era de estrofes compostas de quatro versos, cada verso alternando entre três e quatro batidas, com rimas *aabb* ou *abab*.

65 “We have become so inured to Wordsworth’s and Coleridge’s title, it’s easy to forget that to the readers of 1798 it meant some scraps fallen out of Bishop Percy’s *Reliques of Ancient English Poetry* (1765). *Lyrical Ballads* offered not a march forward, but a leap backward to the poetry of centuries before—it was peddling the faux antique only eleven years after the publication of Chatterton’s fake Rowley poems and but a generation after the Ossian hoax. The difference was that the poems in *Lyrical Ballads* were, at worst, self-conscious imitations of antique style,” William Logan *Guilty knowledge, guilty pleasure*, p. 236.

— Por que alvoroçar-se assim à porta,
O que é esse alvoroço, Betty Foy?
Por que essa terrível agitação?
E por que a cavalo enviaste
Aquele que tu amas, teu menino idiota?
[...]

Seu coração, tão alegre
Que passados cinquenta metros
Esqueceu-se do chicote,
E de toda prática de equitação,
Feliz, feliz, feliz.

[...]

“Ó, santos! o que aconteceu com ele?
“Talvez tenha trepado num carvalho,
“Por onde ficará até a morte;
“Ou seguiu no infeliz caminho errado,
“Juntando-se aos ciganos vagantes.

“Ou o maldito cavalo o levou
“À caverna escura, ao lar dos góblins,
“Ou no castelo persegue,
“Entre fantasmas, seu próprio fim;
“Ou brinca com uma cachoeira”
(7-11; 92-96; 232-241)

—Why bustle thus about your door,
What means this bustle, Betty Foy?
Why are you in this mighty fret?
And why on horseback have you set
Him whom you love, your idiot boy?
[...]

His heart it was so full of glee,
That till full fifty yards were gone,
He quite forgot his holly whip,
And all his skill in horsemanship,
Oh! happy, happy, happy John.

[...]

“Oh saints! what is become of him?
“Perhaps he's climbed into an oak,
“Where he will stay till he is dead;
“Or sadly he has been misled,
“And joined the wandering gypsy-folk.

“Or him that wicked pony's carried
“To the dark cave, the goblins' hall,
“Or in the castle he's pursuing,
“Among the ghosts, his own undoing;
“Or playing with the waterfall.”

E “The last of the flock”, que abriu este texto, também não segue à risca a forma da balada, mas ainda assim remete a elas pelo tema, por ter uma estrutura narrativa, por ser metrificado e cantável (o poema é em iambos, uma batida fraca, uma forte), com palavras monossilábicas o bastante para que o ritmo tenha estabilidade e graça.

Mas mais do que justificar sua escolha por essas velharias, Wordsworth diz ser apenas um “homem que fala aos homens”, que sua língua é a deles também.⁶⁶ Com essa resposta, ele se dá por satisfeito e passa logo para outros assuntos. Assim, omite o que acontece de muito importante dentro de seu desenvolvimento como poeta — se aqui neste prefácio ele toma o “homem” como algo dado *a priori*, o que ele realiza de singular em seus poemas é uma investigação sobre *o que é ser uma pessoa*. Afinal, o “homem comum” nunca existiu a não ser como idealização. E o que Wordsworth faz em seus poemas certamente não é copiar a linguagem da fala — de qualquer homem que seja.

A pergunta sobre o que é ser um ser humano encontrou uma série de respostas na sua época. A *Declaração dos direitos do homem e do cidadão* (França, 1789) é provavelmente a que mais se conhece hoje, mas não era necessariamente a primeira chave que seus contemporâneos usavam para destrancar a questão. De modo muito lucrativo, a questão era colocada nas revistas literárias de maior sucesso, mas com uma variação. Em vez de perguntar “o que é o homem?”, essas revistas tentavam cercear a pergunta “o que é a

66 “What is a poet? To whom does he address himself? And what language is to be expected from him? — He is a man speaking to men”, Wordsworth, W. prefácio à segunda edição das *Baladas líricas*, 1800.

mulher?”. Quem mais vendia poemas à época eram *as poetas*: entre 1773 e 1777, Anna Laetitia Barbauld publicou cinco edições de seu livro *Poems*; Hannah More lançou seis volumes de versos entre 1773 e 1786, e até 1825, já havia recebido um total de 30 mil libras por eles (1,3 milhões de libras em valores atuais); Anna Seward viu seu *Elegy on Captain Cook* ganhar uma nova edição por ano desde seu lançamento em 1780 até 1784; Helen Maria Williams obteve, no ano de 1786, mais de 1500 assinantes de seus poemas reunidos — entre eles, um William Wordsworth adolescente.⁶⁷ Felicia Hemans foi das primeiras pessoas na Inglaterra a se sustentar inteiramente a partir de seus escritos — chegou a vender mais do que o próprio Lord Byron, a grande celebridade literária da época. Charlotte Smith, em 1784, publicou a primeira edição de *Elegiac sonnets* — ele chegaria a dez edições em menos de quinze anos.

Quem ler esses poemas escritos por mulheres não encontrará grandes diferenças em relação ao que os homens escreviam na mesma época. O interesse por eles se justifica pelo nome que os assina: promessa de que ali se revelaria a misteriosa “sensibilidade feminina”. Sempre houve mulheres que escrevessem. A diferença agora era a união entre autoras, não mais reduzidas a figuras totalmente isoladas, nem mais tão excêntricas. Elas poderiam então ver a si mesmas como parte de uma rede, como parte de uma comunidade imaginada, seus nomes impressos em meios de grande circulação. Essas mulheres escreviam e assinavam com os próprios nomes, narravam suas vidas em versos, ao lado das vidas de outras mulheres, porque agora, *isso interessava*. Interessava agora saber das vidas dos marginalizados; e ninguém melhor do que as mulheres para isso, afinal, eram pessoas vivendo à margem, mas que sabiam escrever.

É verdade que elas não eram consideradas parte da alta literatura; ainda havia, por exemplo, mulheres que assinavam com pseudônimos masculinos para não serem associadas à “literatura feminina” — seria o caso das irmãs Brontë, algumas décadas mais tarde. Mas essas coisas aconteciam em paralelo. A “literatura feminina” tinha seu espaço porque, no fim das contas, ninguém vive o tempo todo atraído apenas pelo que vem de cima: também as décadas finais do século 18 se interessaram pela literatura baixa; ela ia bem com o gosto por revoluções e reavaliações. Esses poemas escritos por mulheres — que Virginia Woolf depois chamaria, com algum humor, de “período épico da escrita feminina”⁶⁸ — pertenciam à mesma família estética que os versos daquelas baladas populares ou pseudo-baladas pseudo-populares. São dois eixos de uma mesma busca e de uma mesma ingenuidade. Mas, no fim das contas, são também o terreno onde coisas verdadeiramente novas e criativas aconteceram.

67 Foi moda dirigir sonetos sentimentais a Williams e publicá-los em revista, como Wordsworth também fez: seu primeiro poema impresso chama-se “Sonnet on Seeing Miss Helen Maria Williams Weep at a Tale of Distress”, e saiu na edição de março de 1787 da *European Magazine*, quando o autor tinha 16 anos.

68 “The natural simplicity, the epic age of women’s writing, may have gone. Reading and criticism may have given [the woman author] a wider range, a greater subtlety. The impulse towards autobiography may be spent. She may be beginning to use writing as an art, not as a method of self-expression”, em *A room of one’s own*, cap. 5.

Foram essas mulheres que, estando necessariamente às margens da alta literatura, puderam inová-la por caminhos que logo se tornariam interessantes para o centro da produção literária: o viés autobiográfico talvez tenha sido o principal destes. Charlotte Smith, em seu “The emigrants” (1793), pôde se dedicar longamente a narrar a própria vida em versos, alguns anos antes de Wordsworth esboçar a primeira versão do *Prelúdio* (ele começou em 1799). Existia um aval social para que Smith pudesse escrever seu poema, um que não estava disponível para Wordsworth no momento. Smith poderia narrar sua vida por causa do interesse humanitário que alimentava os leitores de poesia. Sua autobiografia era um relato das margens, em primeira pessoa.⁶⁹ A linguagem do poema, muitas vezes, se parece com o que Wordsworth viria a escrever no *Prelúdio*. Mas o tom é outro —

Os longos meses de inverno acabaram; a Lua que agora
Exibe seus cornos pálidos mesmo durante o dia, completou
Quatro revoluções, desde que com passos
Tristes e lentos, pelas escarpas desenhadas pelas ondas,
Tomei meu caminho solitário, pensativa.
Perdida no desânimo, enquanto contemplava
Algo além do meu destino solitário e irregular,
(Por mais duro que seja, e difícil de suportar!)
Mas sim contemplando a vida infeliz
Dos exilados em abandono, que, entre as tempestades
Da anarquia desastrosa, são despejados,
Como naufragos, na costa da Inglaterra —
Para, talvez, nunca rever a terra natal —
Onde a desolação se enfurece: Eles, como eu,
Foram expulsos das esperanças e das visões felizes,
Encolhem-se diante do futuro e, do passado, se arrependem.
(*Os emigrantes*, II, vv. 1-16)

Long wintry months are past; the Moon that now
Lights her pale crescent even at noon, has made
Four times her revolution; since with step,
Mournful and slow, along the wave-worn cliff,
Pensive I took my solitary way,
Lost in despondence, while contemplating
Not my own wayward destiny alone,
(Hard as it is, and difficult to bear!)
But in beholding the unhappy lot
Of the lorn Exiles; who, amid the storms
Of wild disastrous Anarchy, are thrown,
Like shipwreck'd sufferers, on England's coast,
To see, perhaps, no more their native land,
Where Desolation riots: They, like me,
From fairer hopes and happier prospects driven,
Shrink from the future, and regret the past.
(*The emigrants*)

Estes, por comparação, são versos do primeiro livro do *Prelúdio*.⁷⁰

Longos meses de paz (se esta palavra ousada
Se harmonizar com as promessas da vida humana),
Longos meses de tranquilidade e de imperturbado deleite
Hão-de ser meus; para onde me voltar,
Para a estrada, para a vereda ou através dos campos,
Subindo ou descendo uma encosta, ou para qualquer coisa
Que flutuando no rio me venha indicar o caminho?
(1805, I, vv. 24-30 tradução
Maria de Lourdes Guimarães, adaptada)

Long months of peace (if such bold word accord
With any promises of human life),
Long months of ease and undisturbed delight
Are mine in prospect; whither shall I turn,
By road or pathway, or through trackless field,
Up hill or down, or shall some floating thing
Upon the river point me out my course?

69 No poema, sua autobiografia corre em paralelo a uma questão social mais ampla: os “emigrantes” eram os membros do alto-escalão do exército francês que, com o correr da Revolução, se refugiaram na Inglaterra para evitar perseguições. Foram tantos os emigrados que eles chegaram a montar um grupo contrarrevolucionário, para então voltarem ao continente e invadirem a França, deixando para trás, na Inglaterra, as esposas que os tinham acompanhado na fuga. É sobre essas viúvas desassistidas, ilhadas, que Smith escreve, num percurso que une a vida delas à sua.

70 Esta comparação será retomada no capítulo 7.

Nessa combinação entre os interesses pasteurizados de um mercado literário e a força singular de sua própria criatividade, Smith pôde criar um espaço novo, um espaço interessante para um poeta como Wordsworth. Quando, em 1805, ele começou a escrever a primeira versão completa do *Prelúdio*, o campo possível já estava delimitado.⁷¹

Para voltar às *Baladas líricas*, podemos falar mais sobre aquilo que Wordsworth *não é*, mas que, na superfície se parece com ele. Vejamos um poema de Robert Southey, poeta que teve mais popularidade em vida do que Wordsworth, mas que hoje só é lembrado como figura menor vivendo em paralelo a ele. Foi de Southey o posto de poeta laureado da rainha, logo antes de Wordsworth (que recebeu o título em 1847); coube a ele também ser transformado em sátira antes de Wordsworth: a revista “Anti-jacobin” já em 1797 o chamava ironicamente por “Friend of Humanity”, com direito a caricatura.⁷² Este é um de seus poemas mais conhecidos:

Cansada, a errante, lânguida, aflita,
Viajando, sofrendo, pela estrada inóspita,
Errante de olhar violento! Ah, que infortúnio o teu!

Com dor, teu pequeno se arrasta descalço,
Gelado é o infante que trazes sobre as costas curvadas,
Magro, pálido, gritando por suas aflições.

Mãe inconsolável, metade raiva, metade agonia,
Por sobre teu ombro olhas para acalmar teu bebê,
Deprimente, a neve te cega e bate em teu rosto agitado.

Teu marido jamais voltará da guerra,
Frio é teu coração desesperançoso, tão frio quanto a
[Caridade —
Gelados estão teus filhos famintos — Deus te ajude, ó
[viúva!
 (“A mulher do soldado”, 1795)

Weary way-wanderer languid and sick at heart
Travelling painfully over the rugged road,
Wild-visag'd Wanderer! ah for thy heavy chance!

Sorely thy little one drags by thee bare-footed,
Cold is the baby that hangs at thy bending back
Meagre and livid and screaming its wretchedness.

Woe-begone mother, half anger, half agony,
As over thy shoulder thou lookest to hush the babe,
Bleakly the blinding snow beats in thy haggard face.

Thy husband will never return from the war again,
Cold is thy hopeless heart even as Charity —
Cold are thy famish'd babes — God help thee,
[widow'd One!
 (“The soldier's wife”)

Os versos seguem o ritmo dactílico, mas de modo pouco regular; aliás, são um pouco cambaleantes para quem os lê (**Weary way| wanderer| languid and| sick at heart// Travelling| painfully| over the| rugged road, // Wild-visag'd| Wanderer!| ah for thy| heavy chance!**).⁷³ Os ecos de “w” e “r” em “weary way-wanderer”; depois os de “travelling painfully”, e “rugged road”, “bleakly the blinding” deixam o poema lento. O poema não tem rima final, mas também não faz uso de *enjambement*. A rima final poderia lhe dar a

71 Neste caso, podemos pensar em sintonia com o que o crítico Victor Chklóvski escreveu: “Na arte, as novas formas são criadas através da canonização das formas baixas”, Chklóvski, V. *Viagem sentimental*, p. 327.

72 Fácil de encontrar na internet, faz par com a caricatura um poema imitativo de seu estilo, no qual o poeta, “Friend of humanity” tenta ajudar um miserável afiador de facas, mas acaba agredindo-o quando ele não se mostra como personagem ideal de sua boa ação imaginária. Cf. “The friend of humanity and the knife grinder”, *Anti-jacobin*, dezembro 1797.

73 Agradeço ao professor Paulo Henriques Britto pela lição de ritmo e métrica referente a este e outros trechos.

leveza de uma estrutura mais musical; o *enjambement*, o efeito retórico de argumentos encadeados. Southey não optou nem por um, nem por outro. Embora o poema tenha apenas três pontos de exclamação, a impressão é de que ele tem muitos mais. Talvez o poema todo pudesse ser traduzido em

...!

Ele quer, insistentemente, provocar uma reação emocional em nós.

Muito do que foi colocado neste capítulo vem de um ensaio de 1953, do crítico Robert Mayo, “The contemporaneity of the *Lyrical Ballads*”. É ele quem primeiro mostra que o que costuma ser chamado de “revolucionário” nas *Baladas líricas* era apenas a moda do dia. No entanto, ele não responde à pergunta que vem naturalmente a quem o lê. Se as *Baladas* faziam parte de uma moda, o que há nelas de especial; por que esse livro merece continuar sendo lido? Mayo afirma, mais de uma vez, que a diferença está na “sutileza” dos versos. Uma resposta vaga. Por exemplo:

A novidade singular de “The mad mother” para os leitores do final do século 18 não seria a intenção geral do poema nem seu tema; tampouco estaria no método narrativo. É antes o grau da sutileza do poema, e seu uso criativo que faz de detalhes concretos, que lhe dão uma sensação de intensidade.⁷⁴

O que isso quer dizer, quando lemos um poema de Wordsworth? Voltemos ao poema que abriu este texto, “The last of the flock”:

Senhor — era um rebanho precioso,
Tão caro a mim quanto meus filhos,
Pois todo dia, quando ele crescia,
Crescia meu amor pelos meninos.
Ai de mim! Que época maldita;
Deus me amaldiçoou em meu pesar,
Eu rezava, mas todo dia que passava,
Eu pensava: amo menos minhas crianças.
E a cada semana, dia após dia,
Meu rebanho diminuía.
(vv. 81-90)

Sir! ’twas a precious flock to me,
As dear as my own children be;
For daily with my growing store
I loved my children more and more
Alas! it was an evil time;
God cursed me in my sore distress,
I prayed, yet every day I thought
I loved my children less;
And every week, and every day,
My flock, it seemed to melt away.

Wordsworth parece não se dar conta do quão mesquinha pode ser uma comparação entre filhos e capital. Mas algo estranho acontece aqui — algo “sutil”: a validade dos sentimentos do pastor não é colocada em questão. A literatura da época foi invadida por histórias derramamento de sangue, orfandade e viuvez e o exagero de sentimentos que os acompanha como que por necessidade. Mas observamos a situação do pastor a partir de um outro lugar. Mais do que exibir sentimentos, Wordsworth parece estar investigando

74 “The special novelty of ‘The mad mother’ for late eighteenth-century readers would lie not in its general intention nor in its subject, nor in its narrative method, but in its far greater degree of subtlety and its imaginative use of concrete detail, which give the poem some of its feeling of intensity.” Mayo, R. *op. cit.*, p. 498.

algo que acontece ao redor deles. Muitas vezes, chega a lugares onde a vida interior é irreparavelmente ambígua, ou onde as coisas são quase imperceptíveis de tão nuançadas.

A sutileza é parte do que constitui o centro moral que motiva seus poemas. É uma moral que “faz par com seu otimismo, com sua determinação de captar e exhibir, em tudo o que houver, algo que possa ser bom”.⁷⁵ Não narrar os sentimentos que já serão reconhecidos pelos leitores, nem aqueles que podem parecer mais adequados, mas realmente ir em busca de algo que ocorre sob a camada de frases prontas e reações gastas; a ideia é encontrar-se com a vida emocional enquanto ela ainda não tem uma forma própria, fixa. O que Wordsworth diz nesses versos de “The last of the flock” não é que o pastor é um negociante mesquinho; é que na economia dos afetos coisas inusitadas acontecem, e o gasto de energia necessário para alimentar dez crianças pode ter efeitos inesperados no cálculo do amor e do amor próprio. O que quer que tenha acontecido, Wordsworth parece não o culpar.

Sentia-me disposto a cometer o mal
E na minha mente, ideias de maldade circulavam.
Cada homem com quem cruzava,
Eu pensava: este sabe algo ruim de mim.
Nenhuma paz, nenhum conforto encontrava,
Nenhum descanso, em casa ou além,
Louco e exausto,
Segui com meu trabalho.
Muitas vezes pensei em fugir:
Para mim, que dia triste aquele.
(vv. 71-80)

To wicked deeds I was inclined,
And wicked fancies crossed my mind,
And every man I chanced to see,
I thought he knew some ill of me.
No peace, no comfort could I find,
No ease, within doors or without,
And crazily, and wearily,
I went my work about.
Oft-times I thought to run away;
For me it was a woeful day.

Para Wordsworth, esses sentimentos do pastor não deslegitimam sua humanidade. Tampouco nos obrigam a sentir compaixão ou dor, como quis o poema de Southey. O crítico David Bromwich comenta que Wordsworth busca uma linguagem moral anterior à normatividade: “Em seus textos mais autênticos, seja nos poemas explicitamente autobiográficos ou não, somos levados a sentir uma dignidade humana que é anterior à linguagem moral pela qual ela é tornada normativa”.⁷⁶

75 “Wordsworth’s morality is at one with his optimism and his determination to seize and exhibit in everything the element of good”, Bradley, A. C., “Wordsworth”, em *Oxford lectures on poetry*, 1909, p. 134.

76 “In his truest writing, in poems ostensibly about himself as in those about other persons, we are made to feel a human dignity that is prior to the moral language in which it is rendered normative”; em seguida, continua: “[...] the evils which we suffer, deplore, or condemn, cannot really be what they seem to us when we merely suffer, deplore or condemn them. [Wordsworth] set himself to see this, as far as he could, and to show it. He sang of pleasure, joy, glee, blitheness, love, wherever in nature or humanity they assert their indisputable power; and turning to pain and wrong, and gazing at them steadfastly, and setting himself to present the facts with a quiet but unsparing truthfulness, he yet endeavored to show what he had seen, that sometimes pain and wrong are the conditions of a happiness and a good which without them could not have been, that no limit can be set to the power of the soul to transmute them into its own substance, and that, in suffering and even in misery, there may still be such a strength as fills us with awe or with glory”, Bromwich, D. *Disowned by memory*, 1998, p. 11.

Já conhecemos os sentimentos que o poema de Southey quis inculcar em nós. O que nós não reconhecemos de imediato é o sentimento “última ovelha”. Não podemos nem exatamente chamá-lo de “tristeza”, nem “frustração”, “sentimento de injustiça” ou qualquer outro. O que este poema evoca é tudo isso e algo ainda além. Para começarmos a falar sobre Wordsworth, será preciso entrar em sua estranheza: “seus paradoxos, que já conhecemos de cor há muito tempo, e que sabemos serem cheios de verdade, mantêm-se, ainda assim, paradoxais. Assim sendo, o caminho para dentro da mente de Wordsworth é atravessar sua estranheza e seus paradoxos, e não evitá-los”.⁷⁷ Alguns exemplos, retirados de poemas variados, podem servir de ponto de partida. É por aqui que podemos abrir algumas portas, começar um percurso:

Ouvi milhares de notas combinadas,
Enquanto descansava, sentado, no bosque,
Naquele estado doce, de quando ideias agradáveis
Trazem à mente ideias tristes.

(“Versos escritos no começo da primavera”, 1798, vv. 1-4)

I heard a thousand blended notes,
While in a grove I sate reclined,
In that sweet mood when pleasant thoughts
Bring sad thoughts to the mind.
(“Lines written in early spring”)

Para mim, a flor mais simples que sopra ao vento pode trazer
Meditações profundas demais para as lágrimas.
(“Prenúncios de imortalidade: uma ode”, 1804, vv. 207-208)

To me, the meanest flower that blows can give
Thoughts that do often lie too deep for tears.
(“Intimations of immortality: an ode”)

[...] E sinto
Uma presença que me perturba com a alegria
Dos pensamentos elevados [...]
(“Tintern Abbey”, 1798, vv. 94-96)

[...] And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts [...]

Ai de mim! Que todos
Os temores, todas as aflições da infância,
Os arrependimentos, enfados, exaustões, Que todos
Os pensamentos e sentimentos que já se misturaram
À minha mente, que todos eles tenham feito parte
Da calma existência que me cabe quando
Mereço a mim mesmo!
(*O prelúdio*, I, 1805, vv. 355-361)

[...] Ah me! that all
The terrors, all the early miseries
Regrets, vexations, lassitudes, that all
The thoughts and feelings which have been infus'd
Into my mind, should ever have made up
The calm existence that is mine when I
Am worthy of myself!

Enquanto eu andava, um conforto parecia tocar
Um peito que não estava desconsolado:
A força vinha até mesmo onde não se sabia haver fraqueza.
(*O prelúdio*, IV, 1805, vv. 143-145)

As on I walked, a comfort seemed to touch
A heart that had not been disconsolate:
Strength came were weakness was not known to be

E às vezes, no silêncio, suspenso na
Espera, um leve choque de agradável surpresa
Levava até seu coração a voz
Das cachoeiras das montanhas; ou a cena visível
Penetrava sua mente sem que ele o percebesse,
A cena e todas as suas imagens solenes [...].
(*O prelúdio*, V, 1850, vv. 381-388)

Then, sometimes, in that silence, while he hung
Listening, a gentle shock of mild surprise
Has carried far into his heart the voice
Of mountain-torrents; or the visible scene
Would enter unawares into his mind
With all its solemn imagery [...].

Capítulo 3.

O amigo: Samuel Taylor Coleridge

“Nós dois temos uma lembrança viva de sua chegada — ele não se manteve na via principal, mas em vez disso, pulou por cima de um portão e depois veio pelo meio do campo, onde não havia caminho trilhado, e então saiu numa guinada. Nós dois guardamos a mais vívida imagem de sua aparição naquele momento”.⁷⁸ Wordsworth escreve esse relato de uma memória sua de quase cinquenta anos antes: conta do dia em que ele e Dorothy viram Coleridge chegando para visitá-los em Dorset, onde então moravam naquele mês de junho de 1797. À época, os dois irmãos mal o conheciam. Bastou cerca de um mês de convivência, porém, para que William e Dorothy se mudassem para Somerset, um pouco mais ao norte, para se tornarem vizinhos de Coleridge.

Samuel Taylor Coleridge era o mais novo de oito irmãos. Nasceu em 1772 em Devon, no sudoeste da Inglaterra, mas cresceu em Londres; era órfão desde a infância, como os Wordsworth. Eternamente “sedento pelo infinito”,⁷⁹ aos 23 anos já tinha começado e abandonado os estudos em Cambridge como classicista; entrado para o exército com um nome falso numa decisão repentina e em seguida abandonado o posto por arrependimento; publicado alguns poemas; dado início a um movimento utopista e brigado com Robert Southey, coautor do plano. Vivia então, naquele ano de 1797, numa pequena casa com sua

77 “His paradoxes, long known by heart and found full of truth, still remain paradoxes. If this is so, the road into Wordsworth’s mind must be through his strangeness and his paradoxes, and not round them”, Bradley, A. C. *op cit.* p. 148.

78 “We have both a distinct remembrance of his arrival — he did not keep to the high road, but leapt over a gate and bounded down the pathless field, by which he cut off an angle. We both retain the liveliest possible image of his appearance at that moment”, carta de Dorothy Wordsworth e William Wordsworth a Sarah Coleridge, 7 de novembro de 1845, em *Letters of the Wordsworth family, 1787-1855*. Thomas Knight (ed.), Ginn and Company, 1907. Créditos da imagem de abertura: Peter Vandyke, 1795, em National Portrait Gallery.

79 “When I heard of the death of Coleridge, it was without grief. It seemed to me that he long had been on the confines of the next world, — that he had a hunger for eternity”, Lamb, C. “The death of Coleridge”, 1834.

mulher, Sara (com quem havia se casado por princípios teóricos — mais disso adiante) e seu filho recém-nascido e com nome de filósofo,⁸⁰ Hartley Coleridge.

Não tendo nenhum dinheiro próprio, Coleridge era mantido naquela casa por um amigo, Thomas Poole, que morava ao lado. Coleridge aproveitava a passagem entre as duas propriedades para entrar na biblioteca do vizinho, composta principalmente de obras políticas. Nesta época, ele descreve a si mesmo amigavelmente como “um Pangloss”,⁸¹ e um “genuíno *sans-culotte*, de veias jamais contaminadas por uma gota sequer de Nobreza”.⁸² Chama os intelectuais de Londres de “aqueles batatas”.⁸³ Decide, aos vinte e cinco anos, narrar a própria vida em cartas a Poole, e elege alguns poucos episódios para ilustrarem sua infância. Por exemplo, suas (supostas) primeiras palavras:

Minha ama, distraída, esqueceu-se de mim — e eu corri ao fogo e apanhei um carvão em brasa — queimei-me terrivelmente — enquanto minha mão era enfaixada por um tal Sr. Young, eu falei pela primeira vez (segundo minha mãe) e disse — ‘Doutor Young malvado’! — isso de apanhar o fogo, mais a circunstância de minhas primeiras palavras expressarem ódio por homens burgueses — não haveria aí um presságio?⁸⁴

Seu pai era um pastor unitarista e intelectual excêntrico, que o tirava da cama no meio da noite para sair e ver as estrelas. Samuel, segundo seu próprio relato, já tinha lido a *Bíblia* inteira aos três anos de idade. Descobriu as *Mil e uma noites* aos seis, e leu com tanto envolvimento que à noite não conseguia dormir, assombrado por fantasmas do livro.

Meu pai descobriu o efeito que esses livros haviam produzido — e os queimou. — Então me tornei um sonhador — e adquiri uma indisposição para qualquer atividade do corpo — e fiquei inquieto, descomedidamente passional, e como eu não podia brincar nem jogar nada, e era preguiçoso, passei a ser desprezado e odiado pelos meninos; e porque eu sabia ler e escrever e possuía, se me permite, memória e entendimento impelidos a uma maturidade quase artificial, eu era bajulado por todas as velhas senhoras, que me tinham como objeto de admiração — e assim me tornei muito vaidoso, e desprezava a maioria dos meninos que tivessem mais ou menos a minha idade — e antes mesmo de completar oito anos, eu já era uma figura — a sensibilidade, a imaginação, a vaidade, a preguiça e os sentimentos de profundo e amargo desprezo por qualquer um que atravessasse a órbita do meu entendimento — tudo isto em mim já era manifesto e acentuado.⁸⁵

80 Em homenagem ao filósofo empiricista David Hartley (1705-1757). Seu segundo filho se chamaria Derwent, nome de um rio local.

81 “I am as much a Pangloss as ever”, carta de Coleridge a Robert Southey, 17 de julho de 1797.

82 “I have mentioned these particulars, as the time may come in which it will be useful to be able to prove myself a genuine Sans culotte, my veins uncontaminated with one drop of Gentility”, carta de Coleridge a Thomas Poole, 6 de fevereiro, 1797.

83 “[...] the London literati appear to me to be very much like little potatoes — i.e. no great things, a compost of nullity and dullity!”, carta de Coleridge a Robert Southey, 17 de julho de 1797.

84 “I was carelessly left by my Nurse — ran to the Fire, and pulled out a live coal — burnt myself dreadfully — while my hand was being Drest by a Mr Young, I spoke for the first time (so my Mother informs me) & said — ‘Nasty Doctor Young!’ — The snatching at fire, & the circumstance of my first words expressing hatred to professional men, are they at all ominous?”, carta de Coleridge a Thomas Poole, março (sem dia), 1797.

85 “My father found out the effect, which these books had produced — and burnt them. — So I became a dreamer — and acquired an indisposition to all bodily activity — and I was fretful, and inordinately passionate, and as I could not play at anything, and was slothful, I was despised & hated by the boys; and because I could read & spell & had, I may say, a memory & understanding forced into an almost unnatural ripeness, I was flattered & wondered at by all the old women — &

“Um sonhador”, “inquieto”, “descomedidamente passional” — o crítico Kenneth Burke descreve Coleridge como “o homem que caracterizava a si mesmo com perfeição quando escrevia”,⁸⁶ e são provavelmente esses adjetivos que melhor dão conta de delinear sua vida. Mas foi também uma vida de muitas mudanças: Coleridge morou no campo e na cidade, casou-se e se separou, passou muitos anos viciado em ópio; foi ativista político, poeta, editor, crítico, teórico da literatura, palestrante e conhecido conversador (ou monologuista, a depender do relato). No final da vida, tornou-se praticamente um polo turístico em Londres, ímã de visitantes que queriam apenas ouvir “o sábio de Highgate” falar.⁸⁷ Mas as variações de sua vida também ocorriam, evidentemente, em escala íntima: para começo de conversa, em oposição ao “amargo desprezo” (“bitter contempt”) que diz sentir na infância, escreve que, quando está perto de Wordsworth, sente-se “menos *dado ao desprezo* do que eu antes, quando percebo os argumentos de quão insensato é sentir desprezo por qualquer coisa que seja”.⁸⁸

Naqueles últimos anos do século 18, quando Samuel, William e Dorothy conviviam muito intensamente, eles começavam a inventar um vocabulário em comum. Em um poema da época, William escreve,

<p>Se tu, desconhecido, fores alguém cujo coração manteve Puras as formas sagradas da imaginação juvenil, Toma este aviso, daqui em diante: saiba que o orgulho, Ainda que disfarçado em sua própria riqueza, Não passa de pequenez; que <i>o homem que desdenha</i> <i>De qualquer ser vivo possui faculdades</i> <i>Que jamais utilizou</i>; que Seu pensamento não saiu da infância. (“Linhas deixadas ao me sentar num teixo”, vv. 43-51, <i>Baladas líricas</i>, grifo meu)</p>	<p>If thou be one whose heart the holy forms Of young imagination have kept pure, Stranger, henceforth be warned — and know that pride, However disguised in its own majesty, Is littleness; <i>that he who feels contempt</i> <i>For any living thing hath faculties</i> <i>Which he has never used</i>; that Thought with him is in its infancy (“Lines left upon a seat in a yew-tree”)</p>
---	--

“Faculdades que jamais utilizou”: William e Coleridge pareciam estar especialmente empenhados em descobrir quais seriam as faculdades sutis ainda não exploradas dentro da mente e pela mente; e, uma vez descobertas, o esforço seria então o de inventar a maneira de as tornarem narráveis. Coleridge seguiu nessa busca de uma maneira diferente de Wordsworth. Acompanhou, por exemplo, os experimentos com óxido nítrico (gás hilariante — o mesmo dos dentistas) que o químico Humphry Davy começou a realizar em 1799. Coleridge consumiu-o em quantidades elevadas durante as pesquisas de Davy na Pneumatic Institution, em Bristol. Os efeitos anestésicos e relaxantes da substância

so I became very vain, and despised most of the boys that were at all near my own age — and before I was eight years old, I was a character — sensibility, imagination, vanity, sloth & feelings of deep & bitter contempt for almost all who traversed the orbit of my understanding, were even then prominent & manifest”, carta de Coleridge a Thomas Poole, 9 de outubro, 1797.

86 “the man who characterized himself perfectly when he wrote”, Burke, K. “Why Coleridge”.

87 Cf. Vallins, D. “Coleridge as talker: ‘Sage of Highgate’, *Table talk*”, in *Oxford handbook of Samuel Taylor Coleridge*. Obs: Highgate é o bairro londrino onde ficou hospedado até o final da vida.

88 “Less contemptuous than I used to be, when I argue how unwise it is to feel contempt for anything”, carta a Southey, 17 de julho de 1797. Grifo no original.

eram seguidos por uma variedade de sensações. “Indescritíveis”, segundo o próprio Davy: não existiam palavras o suficiente para dar conta da experiência.⁸⁹ Um de seus voluntários, James Thompson, atesta para o mesmo: “Faz-se necessário inventar novos termos para dar conta de expressar essas sensações novas e peculiares, ou senão, unir novas ideias a palavras velhas, para só então sermos capazes de contar aos outros, de modo inteligível, as operações desse extraordinário gás”.⁹⁰ À pergunta de “como se sente”, outro voluntário respondeu, “como o som de uma harpa”,⁹¹ e o próprio Davy, uma vez, ao retornar de uma imersão profunda no gás, exclamou apenas a palavra “notas!”.⁹²

Descobertas do mundo externo impulsionando revelações do mundo interno, ambas exigindo novidades do mundo das palavras para se fazerem compreensíveis: seria um ambiente interessante para qualquer poeta. Mas ainda mais para um que, alguns anos antes (em 1795), havia escrito “The Eolian Harp”:

Uma só vida, dentro de nós e além,
Que encontra todo movimento e se transforma em sua alma,
Uma luz no som, um poder sonoro na luz,
O ritmo de todo pensamento, e o alegrar por tudo —
Creio que seria impossível
Não amar a tudo num mundo assim ocupado;
Num mundo onde a brisa gorjeia, e o ar mudo e parado
É a Música que dorme sobre seu instrumento.
(vv. 26-33)

O! the one Life within us and abroad,
Which meets all motion and becomes its soul,
A light in sound, a sound-like power in light,
Rhythm in all thought, and joyance everywhere —
Methinks, it should have been impossible
Not to love all things in a world so fill'd;
Where the breeze warbles, and the mute still air
Is Music slumbering on her instrument.

Aqui, como nas descobertas feitas com o óxido nitroso, existe um gosto pela atenuação da própria consciência. Os esforços da mente são rebaixados (faz-se um esforço para que a mente exerça menos controle) e, então, as revelações que o mundo oferece são gratificantes: “joyance everywhere”. Mas uma das revelações mais importantes disso é a de que os limites entre mente e mundo são muito mais flexíveis ou porosos do que se acreditava. Há algo maior, algo que os une, “the one life within us and abroad”. A sinestesia (“a light in sound”) e a prosopopeia (“music slumbering”) colaboram na criação de um ambiente assim, onde tudo pode virar tudo. “Os extremos se encontram” era o aforisma preferido de Coleridge.⁹³ Para que esse movimento aconteça, só é preciso permitir que o vento

89 “I have sometimes experienced from nitrous oxide, sensations similar to no others, and they have consequently been indescribable”, *apud* Jay, M. “O excellent bag of air: Humphrey Davy and Nitrous Oxide”.

90 “We must either invent new terms to express these new and peculiar sensations, or attach new ideas to old ones, before we can communicate intelligibly with each other on the operation of this extraordinary gas”, *idem*.

91 “I feel like the sound of a harp”, *idem*.

92 “Tones!”, *idem*.

93 “Extremes meet”. Cf. “Why Coleridge”, Kenneth Burke.

sobre: a harpa eólica⁹⁴ soa porque está em contato livre com o mundo (de fato, Coleridge parece estar agora distante de seu “amargo desprezo”).

“Não há nada além de pensamentos”,⁹⁵ afirmaria o químico Humphry Davy, após provar continuamente da própria descoberta química. É bem verdade que a frase soa como prenúncio de muitas das invenções do mundo da poesia e das artes do século seguinte.⁹⁶ Mas não é exatamente isso o que encontramos nos poemas de Coleridge. Há muito mais do que pensamentos em seus poemas. Assim como Dorothy e William Wordsworth, Coleridge parecia estar interessado em explorar aquilo que alimenta a mente, ou que lhe dá continuidade, ou que existe em contraponto a ela, e que às vezes vai pelo nome de “mundo”. E os experimentos com gás hilariante se apresentam como um caminho para se explorar esse mundo: ele traz consigo a recordação de que é um elemento químico, no fim das contas, que revela essas funções íntimas da vida de cada um. “It should have been impossible/ Not to love all things in a world so fill’d”, afinal. Mais tarde, em 1805, Wordsworth colocaria em seu poema para Coleridge, *O prelúdio*, “O que nós amamos, outros amarão, e nós os ensinaremos como”.⁹⁷

Amar e ensinar, “to love” e “to teach”, dois verbos que resumem muito do que Wordsworth e Coleridge queriam fazer.⁹⁸ Mas de maneiras diferentes. Para Coleridge, nem sempre o amor e o ensinamento precisam se aliar às funções da *clareza* textual, ou se irmanarem à *consciência* do poeta. Coleridge pesquisou através do devaneio, das fantasias e visões. E então transformou esse material em coisa partilhável, narrável para o outro. É uma maneira de amar e ensinar que não pressupõe que estes termos sejam parceiros da iluminação.

94 Pequeno instrumento de madeira com cordas que produziam som ao toque do vento, a “harpa eólica”, que serve de imagem e título para o poema, veio a ser uma das imagens preferidas dos românticos para explicar o funcionamento da poesia. O crítico M.H. Abrams explica que, para eles, “The Aeolian lyre is the poet, and the poem is the chord of music which results from the reciprocation of external and internal elements, of both the changing wind and the constitution and tension of the strings”, em Abrams, *The mirror and the lamp*, p. 51.

95 “Nothing exists but thoughts”, Humphry Davy, *idem*.

96 Como é afirmado no ensaio aqui referido, “The dissociative effects of nitrous oxide, in which consciousness seemed to escape and transcend the physical body, made compelling sense of this insight; and Davy’s climactic revelation that ‘nothing exists but thoughts’ would echo it through the century to come.”

97 “what we have loved,/ Others will love, and we will teach them how”, *Prelúdio*, 1805, livro XIV, vv. 446-447.

98 “Every great poet is a teacher”, escreve Wordsworth em carta a Sir George Beaumont, 1807, em *Prose writings of Wordsworth*, Knight, W. (ed.), 1893.

Mas Coleridge também foi um artesão da poesia, e muitos de seus poemas revelam o domínio que tinha sobre os recursos materiais da arte (por isso, os dois trechos a seguir serão citados primeiro em inglês e depois, em português, para dar ênfase à musicalidade do original). Seus cadernos e cartas são cheios de experimentos com métrica e ritmo, como neste que escreve, no inverno de 1798, a William e Dorothy:

Read with a nod of the head in a humouring recitativo;
And, as I live, you will see my hexameters hopping before you.
This is a galloping measure; a hop, and a trot, and a gallop!

All my hexameters fly, like stags pursued by the staghounds,
Breathless and panting, and ready to drop, yet flying still onwards,
I would full fain pull in my hard-mouthèd runaway hunter;
But our English Spondeans are clumsy yet impotent curb-reins;
And so to make him go slowly, no way left have I but to lame him.
("Hexameters", vv. 1-8)

Leia com a cabeça em acordo, num recitativo divertido;
E, pela minha vida, juro que vocês verão meus hexâmetros pulando.
É uma medida galopante, um pulo, um trote e um galope!

Todos meus hexâmetros voam, veados fugindo dos cães de caça,
Ofegantes e sem fôlego, prontos para cair, mais ainda voando adiante,
Com prazer eu mandaria meu caçador teimoso voltar de sua fuga;
Mas nossos espondeus ingleses são atrapalhados e inúteis como rédeas;
Então, para fazê-lo desacelerar, não me resta opção senão aleijá-lo.
("Hexâmetros")

A forma da balada, como nas *Baladas líricas*, que muitas vezes soava infantil nas mãos de Wordsworth, nas suas é encantatória. E em "The rime of the ancient mariner", é também ela que ajuda a construir um ambiente viciado e corrupto, e não só o tema de sua história. Com cara de cantiga leve, mas combinada ao peso estranho de uma narrativa de culpa e castigo, parece contaminar quem a lê com a marcação de seu metro flutuante:

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**.

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**.

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 **golder fire**.

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**.

The **selfsame moment** I could **pray**;
And **from** my **neck** so **free**
The **Albatross** fell **off**, and **sank**
Like **lead** into the **sea**.
(vv. 248-291)

Cerrei minhas pálpebras e mantive-as assim,
Meus olhos pulsavam;
Pois o céu e o mar e o mar e o céu
Deitavam-se como um peso sobre minha vista cansada,
E os mortos deitavam aos meus pés.

Além da sombra do navio,
Eu assistia às cobras marinhas:
Moviam-se em trilhas de um branco brilhante,
E quando se erguiam, a luz macabra
Caía em flocos embranquecidos.

De dentro da sombra do navio,
Eu observei seus ricos trajes:
Azuis, verdes lustrosos e veludos pretos,
Elas se revolviam e nadavam; cada trilho
Era um lampejo de um fogo mais dourado.

Ó felizes coisas vivas! Língua nenhuma
Pode declarar essa beleza:
Um arroubo de amor se projetou do meu peito,
E eu as abençoei sem perceber:
Certamente meu bom santo se apiedou de mim,
E eu as abençoei sem perceber.

No instante mesmo eu pude rezar;
E do meu pescoço agora livre
O albatroz caiu, e afundou
Como chumbo no mar.

O que Coleridge buscava realizar em seus poemas — explorar as possibilidades da mente humana no grau mais profundo, no sentido mais amplo — só poderia ganhar corpo dentro de um território que ele imaginava como livre, isto é, democrático e republicano. “O meio pelo qual os espíritos se entendem não é o ar que os circunda; mas sim a liberdade que eles possuem em comum”.⁹⁹ Ao lado de suas criações na poesia, Coleridge também se envolveu com a política: são duas faces de um mesmo trabalho pelo ideal.

Alguns episódios desse envolvimento merecem ser mencionados. Em 1794, quando Coleridge era aluno em Cambridge, fez uma viagem a pé por Oxford e conheceu Robert Southey, que havia recém sido expulso de Oxford por publicar um panfleto contra o uso de castigos físicos. Juntos, eles concebem a criação de uma sociedade utópica às margens do rio Susquehanna, na Pensilvânia, que se chamaria “Pantisocracy”, da união de “pan”, “iso” e “cratos”, a sociedade multi-igualitária. Seria formada por doze casais e todos deveriam contribuir com 125 libras para um fundo comunitário, para que lá não houvesse propriedade privada; na terra comum, homens e mulheres trabalhariam duas ou três horas por dia. Para encaminhar o plano à sua realização, Coleridge se casa com a cunhada de

99 “The medium, by which spirits understand each other, is not the surrounding air; but the freedom which they possess in common.” *Biographia literaria*, 1817, p. 244.

Southey, Sara. Pelo que se tem de registros, o convívio de Coleridge com Sara teve apenas raros momentos de harmonia,¹⁰⁰ e também a amizade entre os dois *pantissocratas* não se estendeu nem mesmo a ponto de ver esse casamento se concretizando.

Em 1796, um ano antes de se aproximar de Dorothy e William, Coleridge publicou um jornal quase-semanal chamado *The watchman*. Saía de oito em oito dias, para evitar o imposto cobrado sobre as publicações semanais. Teve dez edições, com textos variados, poemas, ensaios, transcrições de palestras, reportagens. Os temas eram parecidos: a “difusão da verdade”¹⁰¹ entre os homens; a libertação dos escravos nas Américas; a Revolução Francesa; a divisão entre Igreja e Estado; a justiça social.

Aquele ano de 1796 também viu a publicação de seu primeiro livro, *Poems on various subjects*, composto majoritariamente de poemas alegóricos sobre a Revolução Francesa. Ao lado de Dorothy e William, porém, sua poesia tem uma virada, e ele escreve os poemas pelos quais viria a ser mais amplamente reconhecido. Aqui vemos surgir os poemas a que ele chama de “romancescos” ou “fantásticos”, como “Kubla Khan”, “Christabel” e “The rime of the ancient mariner”. É neles que Coleridge mais desenvolve sua escrita do devaneio. O primeiro destes, segundo o próprio autor, foi escrito inteiramente sob efeito do ópio, e de uma só vez — uma espécie de escrita automática. É nesses poemas que Coleridge mais se diferencia de Wordsworth. Mesmo quando falam usando termos parecidos, é com sentidos contrários: a alegria luminosa de Wordsworth ao falar em “o olhar quieto das coisas felizes” (“the silent look of happy things”) não encontra parceria nas formas doentes que o marinheiro de Coleridge nomeia como “Ó, felizes coisas vivas” (“O happy living things”). Para que o leitor possa compará-los, aqui está Wordsworth:

Em seu peito,
Onde o Medo assim se alojava, como visita querida,
Faltava ainda o puro prazer do amor,
Difundido pelo som ou pelo sopro do ar,
Ou pelo olhar mudo das coisas felizes,
Ou fluindo da face universal
De terra e céu. Mas ele já havia sentido o poder
Da Natureza, e já estava preparado,
Por suas impressões intensas, para receber
Com profundidade a lição profunda do amor,
Lição que a Natureza de algum jeito o ensinou
A sentir intensamente, mas que não pode receber.
 (“A excursão”, 1814, I, vv.185-196)

In his heart,
Where Fear sate thus, a cherished visitant,
Was wanting yet the pure delight of love
By sound diffused, or by the breathing air,
Or by the silent looks of happy things,
Or flowing from the universal face
Of earth and sky. But he had felt the power
Of Nature, and already was prepared,
By his intense conceptions, to receive
Deeply the lesson deep of love which he,
Whom Nature, by whatever means, has taught
To feel intensely, cannot but receive.
 (“The excursion”)

100 Ela praticamente não é mencionada nos relatos que ele e os outros fazem de sua vida: “they were temperamentally ill-suited; she took no part in his intellectual life, and resented the increasing amount of time he devoted to his work, much of which was conducted away from home”, Wu, D., *op. cit.*, p. 694. Ao que parece, é apenas no início que eles foram felizes; Coleridge escreve em outra cata a Poole que se sentia “united to the woman whom I love best of all created beings [...] Mrs. Coleridge — MRS. COLERIDGE!! — I like to write the name”, *apud* Wu, D., *idem*.

101 Trata-se do ensaio de apresentação do primeiro número. Coleridge conclui o texto assim: “This, then, is my plan — to contribute my small but assiduous labors to the cause of Piety and Justice. That all may know the truth, and that the truth may make us free!” Coleridge, S. T., *The watchman*, primeira edição, 1 de março, 1796.

E Coleridge, no trecho já citado, “Ó felizes coisas vivas! Língua nenhuma/ Pode declarar essa beleza” (“O happy living things! no tongue/ Their beauty might declare”), na verdade faz referência a cobras marinhas; as mesmas que, poucos versos antes, o marinheiro de seu poema havia chamado por “coisas gosmentas [que] se arrastam com suas pernas/ Sobre o mar de gosma” (“slimy things [that] crawl with legs/ Upon the slimy sea”). Para que fique claro: não é que as cobras tenham se transformado; é antes seu narrador, o marinheiro, que agora as vê pelas lentes de uma alegria doente, a alegria sombria de quem foi roubado de si mesmo.¹⁰²

Também é por volta de 1797, ao lado de Dorothy e William, que uma outra face da escrita de Coleridge se desenvolve, em tom diferente, uma escrita a que talvez possamos chamar de “escrita da distração”, em oposição a essa “escrita do devaneio”. São os “conversation poems”,¹⁰³ como “The Nightingale”, “Dejection: an Ode” ou “The eolian harp”. No mais das vezes, estes são poemas que, muito explicitamente, conversam. Alguns aparecem em cartas para amigos, dirigindo a eles a palavra. Ou tomam, de início, um fôlego que coloca o leitor no meio de uma conversa, como “Dejection”, que abre com um “Well!” e de repente, é como se já estivéssemos nessa cena há muito tempo. Poderiam talvez ser chamados de “divine chit-chat”, conversinha divina; é assim que o próprio Coleridge descreve o poema *The task*, de William Cowper, longo poema lírico sobre um sofá.

Mas a verdade é que “conversinha”, ainda que “divina”, é apenas uma definição parcial. De fato, seus “poemas de amizade”¹⁰⁴ têm o grande mérito de conseguirem condensar formalmente a experiência da fluidez das conversas. Eles têm uma facilidade própria, e transitam por toda uma variedade de assuntos, como se todos os temas fossem permitidos desde que fossem interessantes para quem fala e para quem ouve. Mas essa performatização da amizade é apenas uma das partes de uma descoberta maior, mais difícil de traçar: está aqui, nestes poemas, o começo daquilo que viria a ser o grande poema lírico romântico, que alguns chamam de “ode romântica”. Esses poemas de Coleridge foram uma espécie de sopro inicial para obras como “Tintern Abbey”, de Wordsworth

102 A partir desses poemas fantásticos, pode-se desenhar com razoável nitidez uma linha que vai de Coleridge a Byron, Shelley, Poe e, em seguida, Baudelaire, Rimbaud, os simbolistas e, mais tarde, os surrealistas. E ainda seria possível ver, num dos principais poemas do modernismo inglês, essa mesma espécie de alegria anestésica do marinheiro reaparecendo. É em “The love song of J. Alfred Prufrock”, quando T. S. Eliot abre a primeira estrofe com “Let us go then, you and I, when the evening is spread out against the sky, like a patient etherized upon a table”. Coleridge foi talvez uma personalidade mais tipicamente “romântica” do que Wordsworth. Mas, ao mesmo tempo, é provavelmente ele quem conversa mais claramente com as formas de vanguarda da literatura europeia. Kenneth Burke argumenta pelo mesmo. Ele afirma que “Kubla Khan” é o poema que melhor atende aos requisitos da estética surrealista, mais do que qualquer obra dos próprios autores modernos: “since it is the perfect instance of ‘automatic writing,’ originating in the ‘subconscious’ — hardly other than dictated, with Coleridge as amanuensis, yet it is ‘beautiful,’ i.e., publicly negotiable”, Burke, K. “Why Coleridge”.

103 Termo que o crítico George McLean Harper retirou, em 1928, do subtítulo do poema de Coleridge “The nightingale: a conversation poem”. Desde então, os poemas desse grupo são comumente referidos assim (Cf. Harper, M. G. *The spirit of delight*, 1928).

104 O termo, “friendship poems”, é também de Harper, do mesmo livro.

(mais sobre este poema no capítulo 4) ou as odes ainda mais conhecidas de dois autores mais novos, John Keats (1795-1821) e P. B. Shelley (1792-1822).¹⁰⁵

Por exemplo: “Frost at midnight” (1798) começa a se desenrolar quando Coleridge se vê sozinho à noite ao lado do filho Hartley:

A geada exerce o seu secreto ofício.
Sem ajuda do vento. O grito da coruja
Soou alto — de novo, escuta! — alto como antes.
Todos que vivem aqui estão repousando, e
Deixam-me entregue àquela solidão que bem condiz
Com ideias abstrusas: exceto, a meu lado, meu menino,
Dormindo mansamente no seu berço.
É uma calma absoluta — calma tal que chega a perturbar
E a agastar o pensamento, com seu silêncio
Extremo e incomum. Mar, morro e mato,
Esta populosa vila! Mar e morro e mato,
Com a incontrolável agitação da vida,
Inaudíveis como um sonho!
(vv. 1-13, tradução Arthur Nestrovski, adaptada¹⁰⁶)

The Frost performs its secret ministry,
Unhelped by any wind. The owl's cry
Came loud—and hark, again! loud as before.
The inmates of my cottage, all at rest,
Have left me to that solitude, which suits
Abstruser musings: save that at my side
My cradled infant slumbers peacefully.
'Tis calm indeed! so calm, that it disturbs
And vexes meditation with its strange
And extreme silentness. Sea, hill, and wood,
This populous village! Sea, and hill, and wood
With all the numberless goings-on of life,
Inaudible as dreams!

Em seguida, seu olhar é capturado por um resto de cinza da lareira, que voou até a grade:

A tênue chama azul
Já não se mexe na lareira escura;
Só aquela cinza, que se agitava há pouco sobre a grade
Ainda se agita ali, a única coisa inquieta.
Para mim, em meio à quietude da natureza, seu movimento
Sugere alguma vaga empatia — comigo, vivo,
E faz dela uma forma companheira,
Cujas fracas batidas e caprichos o Espírito desocupado
Interpreta como seu próprio humor, buscando em cada canto
Um eco ou espelho de si,
E faz do pensamento seu juguete.
(vv. 13-23, tradução Arthur Nestrovski, adaptada)

The thin blue flame
Lies on my low-burnt fire, and quivers not;
Only that film, which fluttered on the grate,
Still flutters there, the sole unquiet thing.
Methinks, its motion in this hush of nature
Gives it dim sympathies with me who live,
Making it a companionable form,
Whose puny flaps and freaks the idling Spirit
By its own mood interprets, every where
Echo or mirror seeking of itself,
And makes a toy of Thought.

105 “Here is a small exercise”, escreve Robert Hass, em seu livro sobre formas poéticas, “Take an afternoon and reread Wordsworth’s ‘Tintern Abbey’ and ‘Immortality Ode’ and maybe one other Wordsworth ode or the first book of *The Prelude* and Coleridge’s ‘Frost at Midnight’ and his ‘Dejection: an ode’ and then read — written about twenty years later, the five Keats odes — ‘Psyche’, ‘Melancholy’, ‘Nightingale’, ‘Grecian Urn’, and ‘To Autumn’. I don’t know if you will share my experience of them, but I found that when reading them in that order, the striking thing about the Keats poems was that they seemed so beautifully finished and a little old fashioned. It struck me that he had perfected the form of the eighteenth-century ode and — except for ‘Ode to a nightingale’ — had not really absorbed the challenging experience with the interior journey of the poem that Wordsworth and Coleridge had been working out. I don’t mean to criticize them for not doing something they weren’t trying to do. They are gorgeous poems, of course, and formally radiant”, *A little book on form*, 2017, pp. 260-261.

106 Retirada do ensaio “O poeta da passagem — Coleridge”, em *Artepensamento*, Novaes, A. (org.), 1994.

Estamos no mesmo lugar, mas ao mesmo tempo, não mais. Esse percurso que agora se inicia — típico da ode romântica — nos leva para uma viagem interior, e faz parecer que a viagem se desenha sem mapa, à medida que a percorremos. Mas é um percurso que nunca nos perde: esses poemas de amizade se apresentam como convites; há algo neles, talvez uma espécie de empatia, que deve necessariamente ser acolhedora.

No primeiro verso de “Frost at midnight” estávamos lá, e de início acompanhávamos de perto a visão do poeta. Tudo estava calmo, e cada coisa existia dentro de seu contorno. Mas uma sequência de mínimas interrupções desequilibra a cena. A coruja canta duas vezes, e depois se cala. Era apenas um alarme falso de perturbação, porque logo o poeta diz “’Tis calm indeed!”; e, no entanto, foi o suficiente para bagunçar o ritmo iâmbico, no segundo “loud”: “came **loud** | — and **hark**, | a-**gain**! | **Loud** as | be-**fore**”. É pouco depois, e pela visão, que a cena verdadeiramente se dissolve. Quando o olhar do poeta é chamado pelas cinzas na lareira, a sala ao redor começa a desaparecer do campo de vista. Ele olha para algo no mundo (a cinza) e imediatamente completa o gesto olhando para dentro de si. O que ele faz é olhar para fora e “olhar” para dentro: o poema captura uma metáfora no meio de sua ação. E é essa a metáfora que começa a fazer os contornos da cena vazarem — para que então o poeta possa encontrar “dim sympathies” onde quer que as procure.

O percurso de uma ode romântica é razoavelmente longo e variável (em seus temas e também nas formas). Após essas duas primeiras estrofes, somos levados a visitar a infância de Coleridge, seus anos de solidão, cidade e escola:

Mas ah! quantas vezes,
Quantas vezes, na escola, com a mente mais crédula
E cheia de pressentimentos, não dirigi o olhar ao gradeado,
Para ver aquele estranho se agitando! E quantas outras

[vezes,

De pálpebras erguidas, já não sonhara
Com meu doce lugar natal e a velha torre da igreja,
Cujos sinos, a única música dos pobres, soavam
Da manhã à noite, nos dias quentes de festa,
Tão docemente, que me perseguiram e equilhoavam
Com um prazer sem limite, caindo em meus ouvidos
Como o verdadeiro som articulado das coisas por vir!
Assim olhava, até que as coisas boas que eu sonhara
Embalavam o meu sono — e o sono, então prolongava

[meus sonhos!

E assim passava pensativo toda manhã seguinte,
Aterrorado pela expressão severa do meu mestre, com os

[olhos

Concentrados falsamente sobre o livro girando:
Exceto quando a porta era entreaberta, e eu vislumbrava
Algum olhar passageiro, e ainda uma vez meu coração

[pulava,

Pois não perdera ainda a esperança de ver o rosto do

[*estranho* —

Conterrâneo, ou tia, ou adorada irmã,
Companheira de jogos, quando eram iguais, ainda, as

[nossas roupas!

(vv. 24-44, tradução Arthur Nestrovski)

But O! how oft,
How oft, at school, with most believing mind,
Presageful, have I gazed upon the bars,
To watch that fluttering stranger! and as oft
With unclosed lids, already had I dreamt
Of my sweet birth-place, and the old church-tower,
Whose bells, the poor man's only music, rang
From morn to evening, all the hot Fair-day,
So sweetly, that they stirred and haunted me
With a wild pleasure, falling on mine ear
Most like articulate sounds of things to come!
So gazed I, till the soothing things, I dreamt,
Lulled me to sleep, and sleep prolonged my dreams!
And so I brooded all the following morn,
Awed by the stern preceptor's face, mine eye
Fixed with mock study on my swimming book:
Save if the door half opened, and I snatched
A hasty glance, and still my heart leaped up,
For still I hoped to see the stranger's face,
Townsmen, or aunt, or sister more beloved,
My play-mate when we both were clothed alike!

Quando Coleridge era criança, as cinzas de um final de lareira eram popularmente chamadas de “strangers”, tidas como prenúncio da vinda de um desconhecido ou estrangeiro. Uma palavra puxa outra: e o “stranger” da lareira o leva à lembrança dos dias de tédio da escola, esperando pela interrupção de um outro tipo de “stranger”, o do visitante inesperado.

Nas duas estrofes seguintes (as últimas), o poema sai direto do passado do poeta e salta até o futuro, construindo uma vida imaginária e esperançosa por vir, até, enfim, voltar a se encontrar com seu início, e termina “com o rabo enrolado em volta da própria cabeça”.¹⁰⁷ O lugar final é o mesmo, mas algo mudou.

107 Assim descreve Coleridge, referindo-se a “Frost at midnight”: “Poems of this kind & length ought to lie coiled with its tail round its head”, em Samuel T. Coleridge, *Complete poems*, p. 204.

Querido Filho, que dormes neste berço aqui a meu lado,
 Tua respiração suave, ouvida nesta calma tão profunda,
 Preenche os intervalos descontínuos
 E as pausas momentâneas do pensamento!
 Meu filho tão bonito! — meu coração se enche
 De uma terna alegria, só ao te olhar
 E imaginar que aprenderás lições muito distintas
 E em outras, bem distantes paisagens! Pois eu cresci
 Na cidade grande, encerrado em claustros obscuros,
 E não vi nada de belo, além do céu e das estrelas.
 Mas tu, meu filho! vais passear como a brisa
 Pela areia das praias, pelos lagos, sob as escarpas
 Das velhas montanhas e sob as nuvens,
 Que espelham em sua massa lagos e praias
 E escarpas das montanhas: assim verás e escutarás
 As lindas formas e sons inteligíveis
 Daquela linguagem eterna, que o teu Deus
 Pronuncia, ensinando, da eternidade,
 Como Ele está em tudo e tudo n'Ele.
 Oh, grande Pedagogo universal! Haverá de moldar
 O teu espírito, e ao ofertar, fazer com que lhe peças.

Todas as estações, assim, serão doces para ti,
 Quer o verão vista a terra de verde,
 Ou o pássaro de inverno, imóvel, cante,
 Entre os flocos de neve, sobre o galho seco
 Da macieira coberta de musgo, enquanto, ao lago,
 Derretendo ao sol, o teto da cabana se esfumaça;
 Quer as gotas da calha vão caindo,
 Entreouvidas em meio à tempestade,
 Ou se o secreto ofício da geada,
 Como pontas de gelo silenciosas, pendurá-las,
 Brilhando calmamente à lua calma.
 (vv. 45-76, tradução Arthur Nastrovski)

Dear Babe, that sleepest cradled by my side,
 Whose gentle breathings, heard in this deep calm,
 Fill up the intersperséd vacancies
 And momentary pauses of the thought!
 My babe so beautiful! it thrills my heart
 With tender gladness, thus to look at thee,
 And think that thou shalt learn far other lore,
 And in far other scenes! For I was reared
 In the great city, pent 'mid cloisters dim,
 And saw nought lovely but the sky and stars.
 But thou, my babe! shalt wander like a breeze
 By lakes and sandy shores, beneath the crags
 Of ancient mountain, and beneath the clouds,
 Which image in their bulk both lakes and shores
 And mountain crags: so shalt thou see and hear
 The lovely shapes and sounds intelligible
 Of that eternal language, which thy God
 Utters, who from eternity doth teach
 Himself in all, and all things in himself.
 Great universal Teacher! he shall mould
 Thy spirit, and by giving make it ask.

Therefore all seasons shall be sweet to thee,
 Whether the summer clothe the general earth
 With greenness, or the redbreast sit and sing
 Betwixt the tufts of snow on the bare branch
 Of mossy apple-tree, while the night-thatch
 Smokes in the sun-thaw; whether the eave-drops fall
 Heard only in the trances of the blast,
 Or if the secret ministry of frost
 Shall hang them up in silent icicles,
 Quietly shining to the quiet Moon.

Seus textos operam em duas formas de distração: alguns, como este “conversation poem”, fazem uma mimese da distração. Ritmo e imagens variam, vagueiam, como se não soubessem por qual curso se decidir. Mas ao final, sempre encontram o caminho para casa e, sobretudo, descobrem um meio que leva de volta à casa e à elevação do espírito. Aqui, a distração não é o contrário de concentração, mas antes uma forma de concentração mais aberta ou mais receptiva. Em que medida essa distração é construída e, em que medida, o poeta de fato se deixa levar por ela, é difícil saber. De todo modo, é mais frequente encontrar em suas obras uma outra forma de distração, mais tortuosa. Em 15 de abril de 1805, escreve em seu caderno:

Enquanto medito olhando para os objetos da natureza, como a lua adiante, brilhando pálida através da janela, pareço antes estar buscando, ou melhor, pedindo, por uma linguagem simbólica para algo que existe dentro de mim, algo que já existia e sempre existiu, do que observando algo novo. Até mesmo quando estou observando, ainda me vem uma sensação obscura, como se o fenômeno fosse antes um acordar remoto de uma verdade esquecida ou escondida que havia na minha natureza íntima. [...] Enquanto preparava a caneta para anotar essa observação, perdi o fio da meada que me trazia até aqui.¹⁰⁸

Coleridge parece se distrair mais desordenadamente quando tenta ir direto ao ponto e capturar o absoluto de uma só vez. Quando, por outro lado, dedica-se *apenas* a escrever para um amigo, é como se alguns relances de infinito se fizessem ver, como no “secret ministry of frost” que começa e conclui seu poema, quieto e ubíquo, “quietly shining to the quiet moon”. É fato notável que todos os seus poemas de conversação tenham sido concluídos, diferentemente do que ocorreu com a maior parte de seus outros escritos.

Coleridge foi, em muitos sentidos, um poeta “distracted”, palavra que, num inglês mais antigo, já foi sinônimo de “distraught”, “desesperado”.¹⁰⁹ A verdade é que, para a maior parte de seus contemporâneos, Coleridge se tornou uma figura trágica, tão idealista quanto procrastinador, tão talentoso quanto improdutivo. Carlyle o descreve como “um homem que suporta muito, aspira a muito e certamente sofre muito”.¹¹⁰

Wordsworth cuidaria, até o final da vida, que seus poemas tivessem um centro moral, pequenos objetos de otimismo e serenidade. Mesmo quando fala das próprias contradições (como faz muitas vezes no *Prelúdio*), elas servem à lembrança de que é possível viver sustentando os dois lados de uma mesma questão sem precisar se decidir nem por um, nem por outro. Mais do que isso, são a lembrança de que as ambiguidades, por si, não precisam ser fonte de sofrimento. Amando e ensinando, é isso o que Wordsworth nos oferece. O ensinamento de Coleridge é outro: ele traduz para nós o momento em que a vida fundamentalmente não se resolve. E afinal, nem sempre queremos que ela se resolva — pouco importa que a consciência tenha em si as ferramentas para nos levar de um afeto a outro. Há algo além, algo que nem nossas estratégias mais otimistas alcançam. Em “Dejection: an ode”, de 1802, Coleridge descreve a alegria típica de Wordsworth — ele pode vê-la, pode até mesmo conhecê-la, mas não é capaz de viver dentro dela.

108 “In looking at objects of nature while I am thinking, as at yonder moon, dim-glittering through the window-pane, I seem rather to be seeking, as it were, asking, a symbolical language for something within me, that already and forever exists, than observing anything new. Even when the latter is the case, yet still I have always an obscure feeling, as if that new phenomenon were the dim awaking of a forgotten or hidden truth of my inner nature. [...] While I was preparing the pen to make this remark, I lost the train of thought which had led me to it”, Coleridge, S. T., *Anima poetae*, [1805] 1895, p. 136.

109 Mais sobre este uso de “distracted” em Fletcher, A. “The distractions of wit in the English Renaissance”, em *Colors of the mind*, 1991.

110 “A heavy-laden, high-aspiring and surely much-suffering man”, Carlyle, T. “Coleridge”, em *The works of Thomas Carlyle*, p. 54.

III

Meu bom humor falha;
 Pois que me valha
 Tê-lo, se tê-lo não aplaca a dor em mim?
 Seria vão,
 Por mais que eu não
 Tivesse aquele verde, e o buscasse sem fim:
 Já não espero que formas externas me deem
 O amor e a vida, que só elas nos proveem.
 [...]

V

Pura de coração!, não precisa indagar-me
 Sobre o que é esta música ou qual é o seu charme!
 Nem o que é, e onde existe,
 Esta luz, névoa cintilante que consiste
 Em ser bela e a um só tempo criar a beleza.
 Alegria, Senhora, ah!, alegria inédita
 Salvo aos mais puros no ápice de sua pureza —
 Vida, e efluência Vital, rio e correnteza
 E alegria, Senhora!, o espírito e a proeza,
 Que a Natureza deu-nos ao dar a grandeza
 Súbita
 De um novo Continente e um novo Firmamento —
 Alegria a voz doce, o céu, seu luzimento —
 Nosso ser se ufana!
 E assim flui tudo o que ouve, que encanta ou que avista,
 E toda a música que desta voz emana,
 E a plêiade de cores que na luz exista.

VI

Houve um tempo em que, embora áspero o caminho,
 Esta alegria minha flertara co'a dor,
 E os infortúnios todos eram o escaninho
 Onde o Desejo fez-me alegre sonhador:
 Pois a esperança a meu redor, tal como a vinha,
 Cresceu, no que pensei meu o fruto e a flor, minha.
 Mas hoje a aflição faz com que eu me resvale:
 Não me importo roubarem tudo o que mais vale;
 [...]
 Até a parte que apodrece o todo inteiro
 E que hoje me possui como seu prisioneiro.
 (“Depressão: uma ode”, pt. III-VI,
 tradução Matheus Mavericco, adaptada)

III

My genial spirits fail;
 And what can these avail
 To lift the smothering weight from off my breast?
 It were a vain endeavour,
 Though I should gaze for ever
 On that green light that lingers in the west;
 I may not hope from outward forms to win
 The passion and the life, whose fountains are within.
 [...]

V

O pure of heart! thou need'st not ask of me
 What this strong music in the soul may be!
 What, and wherein it doth exist,
 This light, this glory, this fair luminous mist,
 This beautiful and beauty-making power.
 Joy, virtuous Lady! Joy that ne'er was given,
 Save to the pure, and in their purest hour,
 Life, and Life's effluence, cloud at once and shower,
 Joy, Lady! is the spirit and the power,
 Which wedding Nature to us gives in dower
 A new Earth and new Heaven,
 Undreamt of by the sensual and the proud—
 Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud—
 We in ourselves rejoice!
 And thence flows all that charms our ear or sight,
 All melodies the echoes of that voice,
 All colours a suffusion from that light.

VI

There was a time when, though my path was rough,
 This joy within me dallied with distress,
 And all misfortunes were but as the stuff
 Whence Fancy made me dreams of happiness:
 For hope grew round me, like the twining vine,
 And fruits, and foliage, not my own, seemed mine.
 But now afflictions bow me down to earth
 Nor care I that they rob me of my mirth;
 [...]
 Till that which suits a part infects the whole,
 And now is almost grown the habit of my soul.
 (“Dejection: an ode”)

Em 1799, logo após a publicação das *Baladas líricas*, Coleridge passou dez meses estudando teologia, filosofia e literatura em Göttingen, na Alemanha, planejando escrever um livro sobre a vida de Lessing (nunca escreveu). Seus contemporâneos lamentam o esforço: “todos os tópicos, após um ou outro movimento, o levavam ao mar aberto da filosofia teosófica, ao infinito nebuloso do transcendentalismo kantiano, cheio de ‘sum-m-mjeitos’ e ‘om-m-mjetos’” (Thomas Carlyle),¹¹¹ “Nas formas mais tristes e intelectuais do temperamento de Coleridge, o que para Wordsworth seria um instinto ou sentimento, para ele formava uma ideia ou fórmula filosófica, desenvolvida o tanto quanto possível a partir das modas abstratas e metafísicas das escolas alemãs de pensamento transcendental” (Walter Pater).¹¹² Muito frequentemente, Coleridge traduzia as próprias ideias pelos mecanismos da filosofia. Em 1817, escreveria sua própria autobiografia, mas seria uma obra de gênero indefinido, uma *Biographia literaria*. Isto é, fazia uma mistura de memória pessoal com as memórias do que leu. Embora a empreitada fosse bastante original, para conclui-la, Coleridge recorreu a uma série de plágios e paráfrases de filósofos alemães.¹¹³ Há na *Biographia* criatividade o bastante para criar esse formato inusitado — uma história das ideias que permearam sua vida —, mas há também quase nenhuma clareza de onde se quer chegar, e o leitor frequentemente se perde, entediado ou confuso com o livro. É na *Biographia* que desenvolve em termos abstratos sua teoria da mente — isto é, tenta traduzir em conceito aquilo que, provavelmente, já havia realizado com mais vigor na experiência de seus próprios poemas:

Assim, considero a imaginação como sendo ou primária ou secundária. Entendo por imaginação primária o poder vivo e agente central de toda percepção humana, e também a repetição, na mente finita, do ato eterno de criação do infinito “eu sou”. Tomarei a imaginação secundária como sendo um eco da anterior: ela existe junto à vontade consciente mas é ainda idêntica à imaginação primária quanto ao *tipo* de agência, e difere dela apenas no *grau* e *modo* de operação. Ela dissolve, difunde e dissipa para poder criar de novo; ou, quando este processo estiver impossibilitado, ela ainda assim fará um esforço, de todo modo, para idealizar e unificar. Ela é essencialmente *vital*, mesmo que todos os objetos (por serem objetos) sejam essencialmente fixos e mortos. A fantasia, pelo contrário, não tem outros opositores com os quais se mobilizar além de categorias fixas e definidas. A fantasia, na verdade, não é mais do que uma forma de memória emancipada da ordem do tempo e do espaço — mas ela é, de todo modo, mesclada e modificada pelo fenômeno empírico da vontade, o fenômeno a que chamamos por “escolha”. Mas assim como ocorre com a memória comum, a fantasia precisa receber todos seus materiais já preparados pelas leis de associação.¹¹⁴

111 “all topics led him, after a pass or two, into the high seas of theosophic philosophy, the hazy infinitude of Kantian transcendentalism, with its ‘sum-m-mjects’ and ‘om-m-mjects’”, “Coleridge”, p. 56.

112 “In Coleridge’s sadder, more purely intellectual, cast of genius, what with Wordsworth was sentiment or instinct became a philosophic idea, or philosophical formula, developed, as much as possible, after the abstract and metaphysical fashion of the transcendental schools of Germany”, “Appreciations: Coleridge”, p. 121.

113 É Thomas de Quincey quem denuncia seus plágios, mas diz que o faz apenas para comprovar o quão superior era o pensamento de Coleridge em relação aos alemães que ele mesmo copiava (Kant e Schlegel, sobretudo). Cf. “Coleridge” em *Recollections of the lakes and the lake poets*.

114 “The imagination then I consider either as primary or secondary. The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of

Após as *Baladas líricas*, Coleridge e Wordsworth planejaram a escrita de um livro ainda mais ambicioso. “The recluse” seria um longo poema filosófico e político que deveria instigar o leitor a uma reinvenção da própria vida, da sociedade, da relação com a natureza; “to love” e “to teach” estavam mais uma vez em suas mentes. O poema deveria servir como guia para uma nova vida, também como tratado teórico justificando seus princípios. A ideia inicial era de Coleridge, mas foi Wordsworth quem de fato deu início ao poema, e escreveu duas partes daquilo que a obra estava planejada para ser: compôs um primeiro trecho conhecido como “The excursion” e, em seguida, um prelúdio à obra (que hoje vai pelo nome de *The prelude*, que se sustenta sozinho). Wordsworth lamentaria até o fim da vida ter deixado a obra incompleta. Mas Coleridge deixou inúmeros outros fragmentos para trás.

Seu casamento malsucedido, sua utopia americana jamais realizada, seu projeto para *The recluse*: são apenas alguns exemplos, mas sob uma certa luz, parecem emblemáticos de toda sua vida. Ao contrário do “nothing exists but thoughts”, de Humphrey Davy, o que Coleridge parecia estar tateando o tempo todo era a possibilidade de união entre ideias e experiências. Casou-se com uma ideia de mulher, para realizar uma ideia de vida, mas nenhuma das duas coincidiu com o que esteve diante dele, mulher e vida do mundo dos fenômenos. Apaixonou-se então por outra mulher, também chamada Sarah (era cunhada de Wordsworth), e manteve-a lá, dentro de sua mente. Criou uma ambição para um poema, mas não o poema em si. Dedicou-se a planejar uma vida imaginária no Novo Mundo, mas não a desfazer os empecilhos da vida prática que o impediam de chegar lá. Coleridge muitas vezes parecia pensar sobre o mundo antes de viver no mundo, ou melhor dizendo, talvez fosse nessa fantasia de si mesmo que ele conseguia acreditar: “Eu mesmo tenho um quê de Hamlet, se me permitem”, disse certa vez.¹¹⁵

Para Walter Pater, a vida de Coleridge, tanto pelo que ele fez como pelo que deixou de fazer, foi uma perfeita cristalização da personalidade romântica. Nela é possível encontrarmos acolhimento para nossos anseios pelo absoluto, por “algo fixo, enquanto tudo ao redor se move”. E diz que com suas paixões e fragilidade, sua inquietude intelectual, Coleridge pode ser considerado “um dos intérpretes de um elemento de vida que nos

the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary imagination I consider as an echo of the former, coexisting with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or, where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (*as* objects) are essentially fixed and dead. Fancy, on the contrary, has no other counters to play with but fixities and definites. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space — while it is blended with, and modified by, that empirical phenomenon of the will which we express by the word ‘choice’. But equally with the ordinary memory the fancy must receive all its materials ready-made from the law of association”, *Biographia literaria*, cap. 13, p. 167.

115 “I have a smack of Hamlet myself, if I may say so”, anotação de 15 de junho, 1827, “Table talk”, em *The complete works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 6, p. 284.

é constitutivo”.¹¹⁶ Afinal, como escreveria Wordsworth em sua autobiografia, “Desejos mudos e apetites recônditos são nossos/ E a eles, é preciso saciar”.¹¹⁷ E, então, quase que desejamos que sua vida tenha sido mais trágica do que de fato foi.

Porque se for para pensarmos em Coleridge como agente de um idealismo puro e trágico, será preciso lembrar também de outro lado de sua vida, que o atravessa num sentido diferente: suas amizades o redimem desse lugar mais caricato dos relatos de seus biógrafos. Coleridge como amigo, Coleridge como tendo muitos amigos, Coleridge como autor de cartas e de poemas de amizade — ele sempre esteve acompanhado, sempre fez companhia aos outros. Quando seus pais morreram, foi, ainda criança, estudar em Londres e lá conheceu os futuros escritores Leigh Hunt e Charles Lamb, de quem se tornaria muito próximo. Embora “Frost at midnight” não mencione seus amigos de escola, podemos quase imaginar alguns deles junto a Coleridge na mesma sala de aula para onde suas memórias o levariam no poema. E aí revisitamos a cena: ele ainda está lá entediado, mas também já ficou um pouco menos sozinho. Quando Coleridge viajou para a Alemanha para estudar metafísica, foi acompanhado por Dorothy e William, e levou também um fazendeiro que havia recém-conhecido, John Chester, e que não tinha qualquer interesse especial pela cultura alemã, mas que quis poder seguir de perto esse novo amigo. Quando, de 1810 em diante, afastou-se dos Wordsworth e voltou a morar em Londres, contou com a presença de Thomas de Quincey e, mais tarde, a de Dr. Gillman, com quem morou até seus últimos dias, recebendo visitas constantes: havia muita gente que gostava de estar em sua companhia, ouvindo-o falar.

E enfim vemos Coleridge aparecer por outro lado: não só trágico, não só idealista, mas também interessado pelos outros, interessado pelo mundo, e bem-humorado. É assim que ele, o “o homem que caracterizava a si mesmo com perfeição quando escrevia”, pode se apresentar a si mesmo, como faz aos 24 anos, quando ainda não havia realizado nenhum dos grandes trabalhos pelos quais viria a ser conhecido; quando, para falar de si mesmo, tinha à disposição apenas a própria personalidade e o horizonte futuro.

116 “Coleridge, with his passion for the absolute, for something fixed where all is moving, his faintness, his broken memory, his intellectual disquiet, may still be ranked among the interpreters of one of the constituent elements of our life”, Pater, W. “Coleridge”, em *Appreciations*, 1865/1880, p. 167.

117 “Dumb yearnings, hidden appetites, are ours,/ And they must have their food”, Wordsworth, W. *O prelúdio*, 1805, livro V, vv. 530-531.

O retrato que você fez de si me interessou. Quanto a mim, exceto quando animado por uma eloquência imediata, meu rosto exprime grande preguiça — e grande amabilidade. De fato, meu rosto é quase idiota. É mais uma carcaça que um rosto — gordo, flácido, expressa sobretudo a falta de expressão. No entanto me dizem que meus olhos, sobrancelhas e testa compõem uma boa fisionomia; quanto a isso, o deponente não pode opinar. Quanto à minha forma, é boa o bastante se for medida, mas sou desajeitado; este homem e seu caminhar indicam *indolência*, mas com *capacidade enérgica*. Sou, e sempre fui, um grande leitor, e já li quase tudo — um rato de biblioteca. Vou a fundo nos livros mais tortos, da era dos monges ou dos puritanos, tanto faz. Já li e digeri a maior parte dos historiadores mas eu *não gosto* de história. Metafísica e poesia e “fatos da mente” (isto é, relatos de todos os estranhos fantasmas que um dia possuíram esses filósofo-sonhadores, de Tote, o egípcio, a Taylor, o pagão inglês) são meus preferidos.

Resumindo: eu praticamente só leio para me divertir, e estou quase sempre lendo. Quanto aos saberes úteis, sou um químico mediano, e adoro a química. Fora isso, sou uma nulidade. Mas *serei* (Deus queira) um horticultor e fazendeiro. Componho muito pouco e absolutamente detesto a composição. Tamanho é meu desgosto que nem mesmo o chamado ao dever consegue sempre vencer.

Não consigo respirar pelo nariz, então minha boca, de lábios sensualmente grossos, permanece aberta quase o tempo todo. Me envolvo passionadamente em conversas, e quando considero algo errado, me oponho com um vigor que é frequentemente tomado por aspereza. Mas nunca sou tomado pela *coisa* a ponto de esquecer quem é meu oponente. Este sou eu.¹¹⁸

118 “Your portrait of yourself interested me. As to me, my face, unless when animated by immediate eloquence, expresses great sloth and great (indeed almost idiotic) good nature. ‘Tis a mere carcass of a face — fat, flabby, and expressive chiefly of inexpression. Yet I am told that my eyes, eyebrows, and forehead are physiognomically good, but of this the deponent knoweth not. As to my shape, ‘tis a good shape enough if measured — but my gait is awkward, and the walk and the whole man indicates indolence capable of energies. I am, and have ever been, a great reader, and have read almost everything — a library-cormorant. I am deep in all out of the way books, whether of the monkish times or of the puritanical era. I have read and digested most of the historical writers but I do not *like* history. Metaphysics and poetry and ‘facts of mind’ (i.e. accounts of all the strange phantasms that ever possessed you philosophy-dreamers from Thoth the Egyptian to Taylor the English pagan) are my darling studies. In short, I seldom read except to amuse myself, and I am almost always reading. Of useful knowledge, I am a so-so chemist, and I love chemistry. All else is blank, but I will be (please God) an horticulturist and a farmer. I compose very little and I absolutely hate composition. Such is my dislike that even a sense of duty is sometimes too weak to overpower it. I cannot breathe through my nose, so my mouth, with sensual thick lips, is almost always open. In conversation I am impassioned, and oppose what I deem error with an eagerness which is often mistaken for personal asperity — but I am never so swallowed up in the thing, that I perfectly forget my opponent. Such am I”, carta a John Thelwall, 19 de novembro 1796.

Capítulo 4.

Companhia: “Tintern Abbey”

Versos compostos algumas milhas acima da abadia de Tintern, ao revisitar as margens do Wye durante um passeio, 13 de julho, 1798

1 Cinco anos se passaram; cinco verões — duraram
Mais que cinco invernos! Mais uma vez escuto
O rumor das águas desde sua fonte nas montanhas,
Um som sutil, do interior da terra — mais uma vez
5 Contemplo esses penhascos: íngremes e altivos,
Imprimem à cena — isolada e livre —
Ideias de um isolamento ainda maior; ligando
A paisagem à calma do céu.
E hoje, mais uma vez, eu descanso aqui,
10 Sob este plátano escuro; e vejo
Os terrenos das casas, vejo os pequenos pomares;
Nesta estação, com seus frutos não maduros,
Cobrem-se inteiros de verde, para se perder
Em meio aos bosques e à mata. Mais uma vez eu vejo
15 As cercas-vivas, mal são cercas: fileirinhas
Alegres de árvores que correm, soltas; essas fazendas
[pastorais,
Verdes até não poder mais; e os anéis de fumaça,
Enviados, em silêncio, das árvores aos céus!
Parecem levar um relato incerto
20 De moradores errantes nos bosques onde sequer há lar
Ou da caverna de algum eremita, onde, ao lado da
[fogueira,
Ele está sentado sozinho.

Essas belas formas
Não foram para mim — durante minha longa
[ausência —
25 Como uma paisagem aos olhos de um cego;
Mas frequentemente, em quartos solitários, no
[barulho
Das cidades, foi a elas que devi,
Nas horas de exaustão, as sensações doces que tive.
Senti-as no sangue, senti-as no coração;
30 Atravessaram até minha mais pura mente,
Trouxeram-me cura e paz. Trazem as sensações
[também
De prazeres não lembrados: prazeres cuja influência
Talvez não seja curta, nem banal
Sobre a melhor parte da vida de um homem:
35 Seus pequenos, esquecidos, não nomeados atos
De gentileza e amor. Também devo a elas
Por outro presente,
De aspecto mais sublime: o ânimo sagrado
De quando o fardo do mistério,
40 A pesada e dura carga
Deste mundo ininteligível,
É aliviado: ânimo sereno e sagrado

“Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey,
On Revisiting the Banks of the Wye during a Tour.
July 13, 1798”

1 Five years have past; five summers, with the length
Of five long winters! and again I hear
These waters, rolling from their mountain-springs
With a soft inland murmur.—Once again
5 Do I behold these steep and lofty cliffs,
That on a wild secluded scene impress
Thoughts of more deep seclusion; and connect
The landscape with the quiet of the sky.
The day is come when I again repose
10 Here, under this dark sycamore, and view
These plots of cottage-ground, these orchard-tufts,
Which at this season, with their unripe fruits,
Are clad in one green hue, and lose themselves
‘Mid groves and copses. Once again I see
15 These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
Of sportive wood run wild: these pastoral farms,
Green to the very door; and wreaths of smoke
Sent up, in silence, from among the trees!
With some uncertain notice, as might seem
20 Of vagrant dwellers in the houseless woods,
Or of some Hermit’s cave, where by his fire
The Hermit sits alone.

These beauteous forms,
Through a long absence, have not been to me
25 As is a landscape to a blind man’s eye:
But oft, in lonely rooms, and ‘mid the din
Of towns and cities, I have owed to them,
In hours of weariness, sensations sweet,
Felt in the blood, and felt along the heart;
30 And passing even into my purer mind
With tranquil restoration:—feelings too
Of unremembered pleasure: such, perhaps,
As have no slight or trivial influence
On that best portion of a good man’s life,
35 His little, nameless, unremembered, acts
Of kindness and of love. Nor less, I trust,
To them I may have owed another gift,
Of aspect more sublime; that blessed mood,
In which the burthen of the mystery,
40 In which the heavy and the weary weight
Of all this unintelligible world,
Is lightened:—that serene and blessed mood,
In which the affections gently lead us on,—
Until, the breath of this corporeal frame
45 And even the motion of our human blood

Em que os afetos delicadamente nos guiam —
Até que o sopro desta nossa matéria
45 E até mesmo que o movimento de nosso sangue
Sejam quase suspensos, e o corpo seja posto para
[dormir;
Tornamo-nos alma viva:
Com o olhar aquietado pelo poder
Da harmonia e o profundo poder da alegria,
50 Vemos a vida íntima das coisas.

Se isto
 Não for mais que uma crença em vão, quantas
 [vezes, porém —
 No escuro e nas múltiplas formas
 De luz sem alegria, quando o agito inquieto
 55 E inútil da febre do mundo
 Agarraram as batidas do meu coração —
 Quantas vezes em espírito voltei-me a ti,
 Indomável Wye! Tu, caminhante das florestas,
 Quantas vezes meu espírito voltou-se
 [a ti?

60 E agora, em lampejos de ideias quase extintas,
E muitas identificações turvas, frágeis,
Uma perplexidade triste,
A imagem revive em minha mente:
Estou agora aqui, não sinto apenas

65 Os prazeres deste instante, mas ideias prazerosas
De que há alimento e vida neste momento —
Alimento e vida para os anos por vir. Assim, ousou
[ter esperanças —
Mudei, sem dúvida; não sou mais quem eu era
[quando primeiro
Vim a estes montes, quando corri pelas
[montanhas

70 Como um cervo, ao lado de rios profundos,
[riachos solitários,
Onde quer que a Natureza apontasse: agi mais
[como
Quem foge do que teme do que
Quem busca o que ama. A natureza era para mim
(Meus prazeres grosseiros de menino,

75 Cheio de impulsos baixos, orgulhosos, já haviam
[passado)
O Tudo do todo. — Não consigo desenhar
Quem então eu era. As cataratas ressoantes
Assombravam-me como uma paixão: as altas
[rochas,
A montanha, a floresta profunda, escura,

80 Suas cores, suas formas, eram-me
Uma fome: um sentimento e um amor,
Não exigiam qualquer outro encanto
Que a mente pudesse oferecer, nem lhes faltava
[interesse
Além do concedido pelo olhar. — Foi-se o tempo,

Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
50 We see into the life of things.

If this
 Be but a vain belief, yet, oh! how oft—
 In darkness and amid the many shapes
 Of joyless daylight; when the fretful stir
 55 Unprofitable, and the fever of the world,
 Have hung upon the beatings of my heart—
 How oft, in spirit, have I turned to thee,
 O sylvan Wye! thou wanderer thro' the woods,
 How often has my spirit turned to thee!

60 And now, with gleams of half-extinguished thought,
With many recognitions dim and faint,
And somewhat of a sad perplexity,
The picture of the mind revives again:
While here I stand, not only with the sense
65 Of present pleasure, but with pleasing thoughts
That in this moment there is life and food
For future years. And so I dare to hope,
Though changed, no doubt, from what I was when first
I came among these hills; when like a roe
70 I bounded o'er the mountains, by the sides
Of the deep rivers, and the lonely streams,
Wherever nature led: more like a man
Flying from something that he dreads, than one
Who sought the thing he loved. For nature then
75 (The coarser pleasures of my boyish days
And their glad animal movements all gone by)
To me was all in all.—I cannot paint
What then I was. The sounding cataract
Haunted me like a passion: the tall rock,
80 The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, were then to me
An appetite; a feeling and a love,
That had no need of a remoter charm,
By thought supplied, not any interest
85 Unborrowed from the eye.—That time is past,
And all its aching joys are now no more,
And all its dizzy raptures. Not for this
Faint I, nor mourn nor murmur; other gifts
Have followed; for such loss, I would believe,
90 Abundant recompense. For I have learned
To look on nature, not as in the hour
Of thoughtless youth; but hearing oftentimes

- E que a névoa soprando da montanha vá
Em liberdade a teu encontro: no futuro,
140 Quando estes raptos indomados tiverem maturado
Em um prazer mais sóbrio; quando tua mente
For uma mansão para todas as formas mais belas,
Tua memória será como uma morada
Para todos os doces sons e as harmonias; aí, enfim,
145 Se tua sorte trouxer solidão, medo, dor ou pesar,
Com que ideias restauradoras e tenra alegria
Tu te lembrarás de mim
E destes meus conselhos! Nem tampouco —
[acredito —
Se acaso eu me encontrar onde não puder mais
[ouvir
150 Tua voz, nem de teus olhos livres captar o brilho
De uma vida que foi — tu não esquecerás
Que diante deste agradável rio
Estivemos juntos; e que eu, por tanto tempo
Um adorador da Natureza, aqui vim
155 Sem me cansar deste serviço: diga então
Com o calor de teu peito, diga com a preocupação
[mais funda,
De um amor tão mais sagrado. Tu não esquecerás
Que após tanto vagar, após tantos anos
Em que estive ausente, estes bosques íngremes,
[estes penhascos altivos,
160 Toda esta paisagem verde pastoral — para mim, foi
Mais cara: mais cara em si,
Mais querida por causa de ti.
- And let the misty mountain-winds be free
140 To blow against thee: and, in after years,
When these wild ecstasies shall be matured
Into a sober pleasure; when thy mind
Shall be a mansion for all lovely forms,
Thy memory be as a dwelling-place
145 For all sweet sounds and harmonies; oh! then,
If solitude, or fear, or pain, or grief,
Should be thy portion, with what healing thoughts
Of tender joy wilt thou remember me,
And these my exhortations! Nor, perchance—
150 If I should be where I no more can hear
Thy voice, nor catch from thy wild eyes these gleams
Of past existence—wilt thou then forget
That on the banks of this delightful stream
We stood together; and that I, so long
155 A worshipper of Nature, hither came
Unwearied in that service: rather say
With warmer love—oh! with far deeper zeal
Of holier love. Nor wilt thou then forget,
That after many wanderings, many years
160 Of absence, these steep woods and lofty cliffs,
And this green pastoral landscape, were to me
More dear, both for themselves and for thy sake!

Em 1793, Wordsworth caminhou muito: cruzou a fronteira da Inglaterra para o país de Gales e continuou até atravessar o país inteiro, de sul a norte; de início, acompanhou o curso do rio Wye, que o levou a passar pelas ruínas da abadia de Tintern, erguida no século 12. Ao fim da viagem, naquele mesmo ano, ele publicaria seus dois primeiros livros de poemas, *An evening walk* e *Descriptive sketches*. “Na universidade, não tinha feito nada para me destacar. Pensei que esses livrinhos poderiam provar que eu era capaz de realizar alguma coisa”, escreveu para um amigo.¹¹⁹ Mas os livros não venderam; nem ao menos foram bem recebidos pelas pessoas de seu círculo mais próximo. Dorothy, em carta a Jane Pollard, comentou: “os Poemas contêm uma série de passagens maravilhosamente belas, mas também muitos Defeitos, sendo o maior deles a Obscuridade, e um uso muito frequente de algumas expressões particulares e de palavras insólitas” (ela oferece como exemplo “moveless” e “viewless”).¹²⁰

Em 1793, William e Dorothy ainda não viviam juntos; Coleridge tampouco. William havia recém-voltado para a Inglaterra, vindo da França; já havia esgotado os

119 “I had done nothing to distinguish myself at the university. I thought these little things might shew that I could do something”, carta a William Mathews, 23 de maio, 1794.

120 “[...] the Poems contain many passages exquisitely beautiful, but they also contain many Faults, the chief of which are Obscurity, and a too frequent use of some particular expressions and uncommon words”, carta a Jane Pollard, 16 de fevereiro, 1793.

meios necessários para viver fora do país natal. Ao voltar para casa, abandonou uma filha que sequer tinha chegado a conhecer, abandonou a mãe de sua filha, abandonou a Revolução Francesa e as esperanças que tivera por ela. Conseguiu sair da França no final de 1792, logo antes dos Massacres de Setembro, que mataram mais da metade da população carcerária de Paris e algumas centenas de cidadãos livres. Em 1 de fevereiro de 1793, a Inglaterra declarou guerra contra a França. Naquele momento, ser inglês e apoiar os ideais franceses era trair a própria pátria; e era correr os riscos de ser punido como tal. Mas para Wordsworth, ao contrário, era a pátria que o traía — que traía todos os que acreditaram que a Revolução na França era um desdobramento dos ideais humanitários que moviam a estrutura da própria nação inglesa.¹²¹ Wordsworth enfrentou então um período de escassez criativa, cujas causas recebem interpretações diferentes a depender de quem o retrata (sentia-se culpado pelo abandono da filha; estava perdido com a falta de perspectiva política; não havia ainda encontrado uma vocação...).

Cinco anos mais tarde, em 1798, Wordsworth refaz seu percurso pelo País de Gales. Desta vez, sua visão das coisas é outra:

[...] changed, no doubt, from what I was when first
I came among these hills; when like a roe
I bounded o'er the mountains, by the sides
Of the deep rivers, and the lonely streams,
Wherever nature led: more like a man
Flying from something that he dreads, than one
Who sought the thing he loved.

[...]
That time is past,
And all its aching joys are now no more,
And all its dizzy raptures. Not for this
Faint I, nor mourn nor murmur; other gifts
Have followed; for such loss, I would believe,
Abundant recompense. For I have learned
To look on nature, not as in the hour
Of thoughtless youth; but hearing oftentimes
The still sad music of humanity,
Nor harsh nor grating, though of ample power
To chasten and subdue.
(vv. 66-73; 84-95)

121 “Wordsworth had considered the French Revolution an extension of British ideals of liberty and democracy. The war against France had struck him, therefore, as unforgivable, a betrayal of England as well as France. [...] Betrayed by their own country, the whole of the younger generation seemed threatened with a deadly skepticism vis-à-vis national ideals”, Hartman, G. *The unremarkable Wordsworth*, 1987, p. 5.

Não era só o tempo e o amadurecimento que mudavam sua visão. Acontecia que ele agora não estava mais sozinho: a irmã o acompanha:

[...] thou art with me here upon the banks
Of this fair river; thou my dearest Friend,
My dear, dear Friend; and in thy voice I catch
The language of my former heart, and read
My former pleasures in the shooting lights
Of thy wild eyes. Oh! yet a little while
May I behold in thee what I was once,
My dear, dear Sister!
(vv. 116-123)

“Me dá mais prazer lembrar das circunstâncias de composição deste poema do que de qualquer outro”, ele conta. “Comecei a compô-lo ao deixar Tintern, após termos cruzado o Wye, e o concluí ao entrar em Bristol, à noite, após uns 4 ou 5 dias de passeios com a minha irmã. Não fiz alterações em nenhuma linha, nem registrei nenhuma das partes até chegarmos em Bristol”.¹²² Imediatamente ao chegar, Wordsworth entrega o poema ao editor Joseph Cottle, para acrescentá-lo às *Baladas líricas*, que já estavam prestes a irem para a gráfica. É o último poema do livro e, mesmo não sendo uma balada, completa o ciclo iniciado pelo Velho marinheiro de Coleridge.

Em comentário sobre a abertura deste poema, “Five years have passed; five summers,/ With the length of five long winters!”, o crítico Geoffrey Hartman afirma: “[o poema] reduz a percepção a um ritmo mais natural. Wordsworth parece falar perfeitamente no tempo da mente, um tempo que permite que as sensações imediatas se expandam tanto para dentro como para fora”.¹²³ Para nos aproximarmos do poema, podemos começar por tentar entender o que é o tempo, ou ritmo, da mente. Pois algo parecido poderia ser dito sobre um poema totalmente diferente, que *acelera* a percepção rumo a uma *velocidade* interior igualmente verdadeira, “On Rachmaninoff’s birthday”, de Frank O’Hara (*Lunch poems*, 1964):

122 “No poem of mine was composed under circumstances more pleasant for me to remember than this [...]. I began writing it upon leaving Tintern, after crossing the Wye, and concluded it just as I was entering Bristol in the evening, after a ramble of 4 or 5 days, with my sister. Not a line of it was altered, and not any part of it written down till I reached Bristol” *apud* Barker, J. *Wordsworth, a life*, 2000, p. 155.

123 “[the poem] slows perception to a more natural pace. He seems to speak a perfect mind-time, one that allows immediate feeling to expand both inwardly and outwardly”, *Wordsworth’s poetry, 1787-1814*, p. 167.

Rápido! Só mais um poema antes de eu desvairar. Ó Rachmaninoff!
 Onset, Massachusetts. É o biscoitinho que está tocando trompa? Pelas janelas trovejantes do inferno, esses tubos nunca vão se esfarelar? Ai, meu palácio de laranjas, loja de tranqueiras, grampos, umbra, basalto; Agora eu era criança e estava muito infeliz, um pizzicato tateante. Meu bolso de brilhinhos, ioiô, lápis para carpinteiro, ametista, hipo, bóton de político, isso é fumaça enchendo o quarto? Que se dane a sopa. Que queime. Então voltou. Você nunca vai ser sóbrio da cabeça. (“No aniversário de Rachmaninoff”)

Quick! a last poem before I go off my rocker. Oh Rachmaninoff!
 Onset, Massachusetts. Is it the fig-newton playing the horn? Thundering windows of hell, will your tubes ever break into powder? Oh my palace of oranges, junk shop, staples, umber, basalt; I’m a child again when I was really miserable, a grope pizzicato. My pocket of rhinestone, yoyo, carpenter’s pencil, amethyst, hypo, campaign button, is the room full of smoke? Shit on the soup, let it burn. So it’s back. You’ll never be mentally sober. (“On Rachmaninoff’s birthday”)

Por que, então, dizer que dois poemas tão diferentes narram a mesma coisa — isto é, narram o tempo mental? Para responder, vale a pena ampliar a questão para os modos mais gerais de narração da mente — pois com o desenvolvimento das literaturas modernas, sobretudo do gênero romance, a narração da mente foi se tornando um procedimento e uma convenção.¹²⁴ Um exemplo, escolhido ao acaso, da narração de uma mente:

Seguiu-se um momento de silêncio ou antes de estupor. Aurélia *irritava-se* contra a invencível mudez de Seixas, e *talvez a atribuía* a uma cínica insensibilidade moral. *Pensava* exacerbar os nobres estímulos de um homem ainda capaz de reabilitar-se da fragilidade a que fora arrastado, e *achava* um indivíduo tão embotado já em seu pudor que não se revoltava contra a maior das humilhações. (grifos meus)¹²⁵

Os pensamentos e impressões são narrados com a mesma facilidade que um diálogo seria reportado — é como se os pensamentos já nascessem sendo gestos verbais e, aliás, mais do que isso, são gestos de uma linguagem ordenada, gramatical.

No século 20, alguns autores tentaram imitar a estranheza criativa do pensamento, desenvolvendo uma espécie de realismo interior — o caso mais óbvio disso é James Joyce, tanto em *Ulysses* como em *Finnegan’s Wake*. Mas é interessante olharmos para o primeiro romance de Virginia Woolf, *The voyage out*, porque nele, é como se pudéssemos ver essa descoberta ainda em vias de se fazer. Sua personagem principal, Clarissa Dalloway, é exibida pensando, sozinha e em silêncio. Mas nessa representação do que é estar sozinha e em silêncio, o pensamento da personagem obedece às convenções literárias do pensamento. Sua mente fala consigo mesma na língua da literatura:

124 Toda esta investigação feita aqui sobre modos de narrar a mente é motivada pelo livro *Colors of the mind*, do crítico americano Angus Fletcher (1991). No capítulo de introdução, por exemplo, ele afirma: “The novelistic reader accepts ‘he thought’ as a standard and believable revelation of processes one might have judged accessible only to the most stringent introspective effort”, p.18.

125 Alencar, J. *Senhora*, 1875, p. 166.

“Eu muitas vezes me pergunto”, meditava Clarissa na cama, com o pequeno volume de Pascal que a acompanhava por toda parte, “se de fato é bom para uma mulher viver com um homem que lhe é moralmente superior [...]”¹²⁶

Se ela está pensando, por que precisaria anunciar para si mesma que está pensando — “I often wonder”? Mais do que pensando, é como se ela estivesse narrando o próprio pensamento para si mesma. Virginia Woolf a capturou no meio de uma dupla operação: a operação de pensar e olhar para si mesma pensando, Clarissa dividida em duas.

Virginia Woolf buscou narrar a mente de mais de uma maneira, ou em mais de uma forma. Em seus ensaios de não ficção, cria um registro parecido com a sensação de observar a mente em movimento. É o que ela faz, por exemplo, em “The mark on the wall”, como no parágrafo de abertura:

Foi talvez no meio de janeiro deste ano que eu elevei o olhar e vi a mancha na parede. Para se definir uma data é preciso recordar o que se viu. Então agora eu penso na lareira; no filme de luz amarela, parado sobre a página do meu livro; os três crisântemos dentro do vaso redondo de vidro sobre a cornija. Sim, deve ter sido no inverno, e tínhamos acabado de tomar nossos chás, pois lembro-me de estar fumando um cigarro quando olhei para o alto e vi a mancha na parede pela primeira vez. Entreolhei pela fumaça do meu cigarro e meus olhos pousaram por um instante sobre os carvões em brasa, e veio à minha mente aquela velha fantasia da bandeira vermelha se debatendo sobre a torre do castelo, e pensei na procissão de cavaleiros vermelhos subindo pela lateral da pedra preta. Foi na verdade um alívio quando a visão da mancha interrompeu minhas fantasias, pois de fato é uma fantasia antiga, uma fantasia automática, inventada talvez na infância. A mancha era pequena e redonda, preta contra a parede branca, umas seis ou sete polegadas acima da cornija da lareira.¹²⁷

Toda pessoa que já tiver tentado capturar o próprio pensamento sabe (como Virginia Woolf soube, e demonstrou saber) que as ideias se desfazem quando tentamos agarrá-las. Elas não se entregam a não ser quando corrompidas em algo que provavelmente não são. E, no entanto, quando um narrador de um romance diz sobre um personagem que “ele pensou”, nos damos por convencidos.

Em 1917 (dois anos após a publicação do romance de Woolf), o poeta William Butler Yeats fez uma operação parecida com essa de capturar o pensamento: transformou a mente

126 “‘I often wonder’, Clarissa mused in bed, over the little white volume of Pascal which went with her everywhere, ‘whether it is really good for a woman to live with a man who is morally her superior [...]’”, Woolf, V. *The voyage out*, 1915, cap. 3.

127 “Perhaps it was the middle of January in the present year that I first looked up and saw the mark on the wall. In order to fix a date it is necessary to remember what one saw. So now I think of the fire; the steady film of yellow light upon the page of my book; the three chrysanthemums in the round glass bowl on the mantelpiece. Yes, it must have been the winter time, and we had just finished our tea, for I remember that I was smoking a cigarette when I looked up and saw the mark on the wall for the first time. I looked up through the smoke of my cigarette and my eye lodged for a moment upon the burning coals, and that old fancy of the crimson flag flapping from the castle tower came into my mind, and I thought of the cavalcade of red knights riding up the side of the black rock. Rather to my relief the sight of the mark interrupted the fancy, for it is an old fancy, an automatic fancy, made as a child perhaps. The mark was a small round mark, black upon the white wall, about six or seven inches above the mantelpiece”, Woolf, V. “The mark on the wall”, 1921, p. 1.

num balão.¹²⁸ Com o uso da imagem, ele fez com que os pensamentos (ou qualquer outro nome que se queira dar à realidade da mente — ideias, devaneios, desejos, memórias etc.) tivessem uma realidade material: eles ganharam um corpo. Acontece que as imagens vêm com sua própria série de ramificações e associações, elas arrastam consigo os fios de suas narrativas. Quando a mente é um balão, pode-se fazer *coisas de balão* com ela, coisas que não seriam possíveis de se fazer quando se tinha apenas a “mente”, os “pensamentos”:

Mãos, façam o que lhes foi pedido:
Tragam o balão da mente
Que infla e se arrasta ao vento
Para seu pequeno paiol.
 (“O balão da mente”)

Hands, do what you're bid:
Bring the balloon of the mind
That bellies and drags in the wind
Into its narrow shed.
 (“The balloon of the mind”)

Yeats colocou o pensamento dentro de uma imagem curiosa: ele é livre, pois voa no vento, mas delimitado, porque está contido no balão. Ao fazer do pensamento algo tátil, o poeta pôde pedir que as mãos o apanhassem. Dando a volta completa, ele inicia o poema como se tudo isso já estivesse colocado *a priori*. Daí que seja possível dizer às mãos “do what you're bid”, como se esta fosse evidentemente uma função delas.

O poema de Yeats cria uma rima em *abba*, mas o par “mind/wind” não fecha exatamente com a mesma vogal, não quando lido em voz alta. Talvez ajudasse se o lêssemos com o sotaque irlandês de Yeats, mas só talvez. O poema cria a operação mental da rima, uma operação abstrata, mas precisa da flexibilidade da variação para funcionar. A rima — coisa mental — se confunde com a pronúncia — ato corporal. A ideia da rima — mente — se confunde com a pronúncia — gesto, corpo, balão. Pela forma, Yeats cria uma desordem entre o que é material e o que não é, e de que modo um pode influenciar ou capturar o outro; de que modo podemos ou não capturar nossas mentes com as mãos. Este poema, como “Tintern Abbey”, “On Rachmaninoff's birthday”, e o trecho do ensaio de Virginia Woolf, também tenta mimetizar as experiências da mente. E ele se coloca, em seguida, à disposição para que aquela experiência contida nele passe a ser uma experiência interior *do leitor*. O corpo físico do poema é o que propicia a transmissão de uma experiência muito mais silenciosa, muito mais indefinida, mas que precisa ser capturada pelas palavras — como o ar que é capturado num balão — para poder se fazer entender. O poema tem corpo, mas é também um modo do pensamento.

Mas estas são apenas algumas questões sobre como a literatura narra e inventa a mente. Ainda não começamos a falar de “Tintern Abbey”, nem do “tempo da mente”, como foi dito no começo deste texto. Aliás, além de estabelecer um “tempo da mente”, o poema de Wordsworth cria também um “espaço da mente”. Mas vamos por partes.

128 “The balloon of the mind”, em *The wild swans at Coole*. Para quem se interessar em levar a comparação adiante, vale a pena conferir o poema de Yeats que dá título ao seu livro: nele, o poeta faz sua própria reinvenção de “Tintern Abbey”, citando *ipsis litteris* alguns trechos do poema de Wordsworth, e incorporando e transformando outros.

Primeiro, quanto ao tempo. Geoffrey Hartman refere-se à repetição inicial, “Five years have past; five summers, with the length/ Of five long winters!”, mas para falar sobre “tempo mental”, também poderíamos falar sobre o que acontece no tempo entre o começo e o final do poema. Pois nas ultimíssimas linhas de “Tintern Abbey”, as imagens da primeira estrofe retornam:

<p>[...] Once again Do I behold these steep and lofty cliffs, ← That on a wild secluded scene impress Thoughts of more deep seclusion; and connect The landscape with the quiet of the sky. [...] Once again I see These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines Of sportive wood run wild; these pastoral farms, ← Green to the very door; (vv. 4-8; 14-17)</p>	<p>→ [...] after many wanderings, many years/ Of absence, these steep woods and lofty cliffs, And this green pastoral landscape, were to me More dear, both for themselves, and for thy sake! (vv. 158-161)</p>
--	---

Como queria Coleridge, esta ode tem o rabo enrolado na própria cabeça.¹²⁹ Olhando para ele assim, o poema inteiro parece ser uma frase só — mas nós dormimos no meio da frase, e produzimos uma centena de versos antes de reabrirmos os olhos. É como acordar no meio de um sonho sem saber se estivemos sonhando-o pela noite inteira ou apenas durante os últimos instantes antes do despertador tocar — isso também é um “perfect mind-time”.¹³⁰

É difícil resumir em termos abstratos o que Wordsworth faz. É até mesmo difícil de tentar definir abstratamente as nuances formais de seus poemas: o ritmo de “Tintern Abbey” parece mais natural do que técnico. É claro que essa aparência é construída tecnicamente: por baixo dela está o esquema do pentâmetro iâmbico (“and **now**| with **gleams**| of **half**-| extin|guish’d **thought**”). Mas o poema é cheio de inversões de ritmo, cheio de *enjambements* e frases que terminam no meio do verso, cheio de efeitos que o fazem soar mais como uma longa argumentação do que uma balada (algo que ele de fato não é, a despeito do título do livro onde se insere). A destreza do autor faz com que o ritmo nunca fique monótono, mas que também não chame atenção para si mesmo como se sua mera existência configurasse uma virtude a ser exibida.

“Tintern Abbey” é um poema de coisas em movimento que não parecem estar se movimentando; tampouco estariam paradas. Não se trata da “stillness” de Dorothy: há experiências demais aqui para falarmos em imobilidade. Mas que espécie de movimento é esse?

129 Há um trecho no livro II do *Prelúdio* que pode ser empregado como boa definição do que acontece numa ode romântica: “[...] gentle agitations of the mind/ From manifold distinctions (difference/ Perceived in things where to the common eye/ No difference is)” (1850, vv. 317-320). A palavra-chave aqui, que mais diferencia Wordsworth de Coleridge, é “gentle”.

130 Cf. Paul de Man sobre o trecho “The boy of Winander”, do livro V do *Prelúdio*. Em *Romanticism and contemporary criticism*, 1992, p. 82.

O crítico William Empson, em um ensaio fundamental sobre Wordsworth, afirma que a palavra principal para entendê-lo não é nem “natureza” nem “mente”, mas aquela que consegue, “num pulo”, unir mente e mundo: em inglês, “sense”,¹³¹ “sentido”, tanto os cinco sentidos da percepção como os significados infinitos que, a partir deles, criamos. Geoffrey Hartman dizia que Wordsworth reduz o ritmo da percepção — mas mais do que isso, Wordsworth parece acompanhar a percepção com tamanha lentidão que consegue pausar a tradução entre o que se percebe e o que se entende daquilo que se percebeu. Aqui em “Tintern Abbey”, mas também em muitos outros de seus poemas, Wordsworth captura essa tradução no meio do caminho: ainda não se decidiu nem pela pura percepção, nem pelo significado dela. Na duração do poema, permite apenas que as coisas permaneçam em suspensão. Seria difícil fazer o mesmo na vida real — mas muito mais é possível dentro de um texto. Quando perguntavam ao bailarino russo Vaslav Nijinski se era difícil permanecer no alto quando saltava, ele respondia que não: era só uma questão de pular, ficar um pouco no ar e depois descer. É o que Wordsworth faz para seus leitores: permite que fiquemos um pouco no ar.

“Tintern Abbey” é uma forma de observar os trajetos que percorremos durante o momento presente, mas como se pudéssemos vê-los por um microscópio. O que ele coloca diante de nós é memória, desejo, prece, sensação, conceitualização, sentimento; e também o adensamento de tudo isso no corpo do poema. É fim e processo, ou descrição, narrativa e também condensação lírica. Assim, Wordsworth desacelera o tempo (como dizia Geoffrey Hartman), mas também o acelera violentamente, acachapando-o na moldura do poema que liga final a início. De um lado, vemos a condensação, a aceleração de uma soma final. De outro, a lentidão extrema do apego aos menores detalhes. Por longo que seja, “Tintern Abbey” é um poema colapsável, pode ser contido nessa forma redonda de um final que se reconecta ao seu começo. Quando aberto, vemos que ele se desdobra em ramificações imensas. Nem movimento, nem *stillness*.

Para falar de outro modo sobre isso que acontece no poema, podemos prestar atenção no olhar do poeta: o exercício agora é explicar o tempo a partir da visão.

Este é um poema de referências visuais. Cada vez que o poeta nomeia seus vales e montanhas, ele convoca a visão deles à cena. Mas isso poderia ser dito sobre muitos outros poemas: nomear é convocar (daí que não exista negativa na poesia). O que acontece, porém, de singular em “Tintern Abbey”, é que todo corpo visível é imediatamente acompanhado de um outro, invisível ou metafísico; todos vêm com a sugestão de algo que não está lá.

Na estrofe de abertura, o som das águas arrasta consigo a visão da fonte onde o rio nasce — mas ela não está de fato visível, ou não do ponto de vista do poeta, “and again I hear/ These waters, *rolling from their mountain-springs/* With a soft inland murmur”

131 “The word, I maintain, means both the process of sensing and the supreme act of imagination, and unites them by a jump”, *The structure of complex words*, p. 113.

(grifo meu). “Once again I see/ These hedge-rows”, ele enumera, e em seguida acrescenta “hardly hedge-rows, little lines/ Of sportive wood run wild”, fazendo as árvores serem algo além da imagem fixa que apresentam. No final da primeira estrofe, ele vê os anéis de fumaça saindo do meio das árvores, “wreaths of smoke/ Sent up, in silence, from among the trees”, e conclui com o maior salto de todos, “With some uncertain notice, as might seem/ Of vagrant dwellers in the houseless woods,/ Or of some Hermit’s cave, where by his fire/ The Hermit sits alone”. Seu olhar foi da fumaça visível à visão interior de pessoas que não existem vivendo em casas que não existem; e então olha mais longe no invisível e vê, numa caverna, um eremita que não existe, ao lado de um fogo que não existe, sentado na falta de uma companhia que não existe. E compõe tudo isso nos termos mais indefinidos que se pode ter: “some uncertain notice, as might seem”.

As palavras desta estrofe parecem estar sempre remetendo ao próprio contrário, ou a algo que está além de seu próprio significado: Wordsworth menciona “unripe fruits” e logo vemos “ripe” irrompendo na superfície; ou fala em “cottage-grounds” e se existem casas ou não naqueles terrenos, não sabemos, porque eles podem ser, antes, terrenos *para* casas, terrenos que *sugerem* casas. Cada imagem convocada é, além de imagem, um percurso; cada uma delas contém um elemento narrativo e, portanto, temporal dentro de si mesma. Mas este é um processo que só ocorre se o leitor estiver atento: se não for apenas o poeta quem faz uso de sua imaginação.

Wordsworth desacelera e acelera o tempo; ele também expande e comprime o espaço. Tudo o que está disponível ao olhar remete a algo distante e indisponível. Dito de outro modo, tudo o que cabe no espaço limitado da visão nos leva para longe e para dentro, ilimitadamente. Wordsworth registra esses dois movimentos simultâneos: o olhar para o objeto exterior e o “olhar” para o não objeto de dentro de si. Narra até mesmo a “visão” interior de uma lembrança, e a lembrança é da “visão” na memória que corresponde à visão (esta sim, literal) que ele tem, agora, diante de si. As coisas se complicam:

These beauteous forms,
Through a long absence, have not been to me
As is a landscape to a blind man’s eye:
But oft, in lonely rooms, and ‘mid the din
Of towns and cities, I have owed to them,
In hours of weariness, sensations sweet,
Felt in the blood, and felt along the heart;
(vv. 23-29)

Ainda na primeira estrofe, “Once again/ Do I behold these steep and lofty cliffs,/ That on a wild secluded scene impress/ Thoughts of more deep seclusion”, os verbos ativos passam de um sujeito para outro: de início, o poeta é o sujeito da oração, “I behold” e os “steep and lofty cliffs” são o objeto. Em seguida, é o objeto que se torna sujeito, “[steep and lofty cliffs] impress thoughts of more deep seclusion”. Quem pensa esses “thoughts”? São os penhascos? Ou o poeta, por meio dos penhascos? A pergunta parece obtusa, mas

este poema poderia ser lido obtusamente, e chegaríamos a lugares interessantes. No verso seguinte, “and connect/ The landscape with the quiet of the sky”, a pergunta fica sem resposta: o verbo “connect” pode ser conjugado tanto pelo “I” quanto pelos “cliffs”. Neste caminho, Wordsworth explica,

[...] And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man:
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things.
(vv. 94-103)

Existe algo no universo de Wordsworth que faz tudo ser conectado e regido por uma mesma presença; mente e mundo são seres unidos, são às vezes até o mesmo ser. É um tema que ele retomaria em muitos outros lugares. No começo do *Prelúdio*, por exemplo, fala no vento que sopra sobre ele e acrescenta que sente, dentro de si, um vento correspondente:

Pois enquanto o doce vento dos céus
Soprava sobre meu corpo, eu pensei sentir dentro de mim
Um suave vento criativo correspondente,
Um vento vital, que corre com delicadeza
Sobre as coisas que criou [...].
(Livro I, 1805, vv. 41-45)

For I, methought, while the sweet breath of heaven
Was blowing on my body, felt within
A corresponding mild creative breeze,
A vital breeze which travelled gently on
O'er things which it had made [...].

É um movimento complexo — o vento dos céus sopra sobre ele, que sente um vento correspondente dentro de si; este vento interior tem ação criativa, e pode, num segundo momento, soprar sobre suas próprias criações. Em “Tintern Abbey”, Wordsworth diz algo complementar, de maneira muito sintética:

[...]Therefore am I still
A lover of the meadows and the woods
And mountains; and of all that we behold
From this green earth; of all the mighty world
Of eye, and ear, — *both what they half create,
And what perceive.*
(vv. 103-108, grifo meu)

Os gestos podem parecer confusos, mas Wordsworth está tentando delinear todos os percursos por onde percepção e pensamento se cruzam. Em um momento, por exemplo, sujeito e mundo são indiscerníveis, movidos pela mesma presença; depois se separam, e a natureza cumpre o papel de ser sua guia e âncora, centro de seu ser moral — “The anchor of my purest thoughts, the nurse,/ The guide, the guardian of my heart, and soul/ Of all my moral being” (“Tintern Abbey”, vv. 110-112); em outro movimento, as formas

da natureza podem ser, elas mesmas, emoções; como se o mundo ao redor fosse parte da existência interior do poeta —

The sounding cataract
Haunted me like a passion: the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, were then to me
An appetite; a feeling and a love [...].
(vv. 77-81)

Em ainda outro estágio, o poeta se vê devolvendo ao mundo as boas influências da natureza, criando algo de elevado em sua própria vida a partir do que recebera dela; o mundo ao redor é também criado, multiplicado pelo poeta —

[...] I have owed to [nature]
In hours of weariness, sensations sweet,
Felt in the blood, and felt along the heart
And passing even into my purer mind
With tranquil restoration — feelings too
Of unremembered pleasure: such, perhaps,
As have no slight or trivial influence
On that best portion of a good man's life,
His little, nameless, unremembered, acts
Of kindness and of love.
(vv. 27-36)

(Uma pausa: prestemos atenção nessa pequena narrativa íntima: “felt in the blood, and felt along the heart, and passing even into my purer mind”: é muito bonita. E é sutil que os prazeres sejam “unremembered”, como os pequenos gestos de amor que compõem a melhor parte da vida de um homem são também “unremembered”). Ao final do poema, é a presença humana que então engrandece a natureza, “these steep woods and lofty cliffs,/ And this green pastoral landscape, were to me/ More dear, both for themselves *and for thy sake!*”, ele diz à irmã, no último verso (grifo meu).

Todas essas informações sobre a relação do poeta com a natureza podem parecer contraditórias.¹³² Mas é fácil dissolver contradições: basta lhes dar corpo, seja no tempo, seja no espaço. Se espalhássemos as contradições numa linha do tempo, por exemplo, veríamos que não são mais contradições, mas elementos de uma sequência narrativa. Por exemplo:

1. Wordsworth se vê junto à natureza, amalgamado a ela;
2. Wordsworth e natureza se separam, mas ela o guia;
3. Wordsworth atravessa a natureza para além dela.
4. Wordsworth se vê como superior a ela.

132 Em ensaio sobre outra ode de Wordsworth, o crítico Cleanth Brooks comenta: “I point out the ambiguities, not to convict the poet of confusion, but to praise him for his subtlety and accuracy”; a intenção aqui é, se possível, fazer o mesmo. (Cf. “Wordsworth and the paradox of the imagination”, em *The well wrought urn*, 1949, p. 120.)

Basicamente, é isso o que faz Geoffrey Hartman quando escreve sobre *O prelúdio* (em seu livro *Wordsworth's poetry 1787-1814*, um dos primeiros na crítica moderna a se dedicar mais seriamente ao poeta). Ele resolve as contradições do poeta temporalmente. Para Hartman,

O poeta criança passa de um estágio em que ele caminhava *com* a natureza, para um no qual ele *busca* a natureza, e finalmente, chega a uma crise na qual a natureza já não é mais suficiente. A crise é superada quando se percebe que é a própria Natureza que ensinou a mente a se libertar da natureza, e é ela também que agora ensina a mente a se libertar da mente, e aproximar-se da natureza mais uma vez.¹³³

Uma narrativa como esta de Hartman retira as contradições de maneira convincente e eficaz, mas também pode dar a entender que algo de artificial ocorreu, como é artificial um amadurecimento linear — como se, na vida, as questões do passado ficassem, de fato, no passado. “Um espírito tímido, que vai e volta em meu coração/ às vezes ressurgem/ de seus esconderijos de dez anos atrás”, Wordsworth escreve no poema “The waggoner” (1805).¹³⁴ Para buscar uma outra saída, podemos deixar de lado o tempo e pensar no espaço. Todos esses dados contraditórios do autor podem, na verdade, conviver simultaneamente, sem ativar tensões ou conflitos, se entendermos que eles existem em níveis diferentes do sujeito e que, por causa disso, não se anulam nem se opõem. Aí, não precisamos pensar — ou não precisamos apenas pensar — que Wordsworth está descrevendo fases diferentes de seu amadurecimento, ou que, numa primeira etapa, via de uma certa forma sua relação com a natureza, mas que essa forma foi ultrapassada. É uma questão de geografia interior: existem lugares diferentes ocupando uma mesma pessoa. Podemos pegar os mesmos pontos e traçar alguns desenhos com eles.

133 “The child grows from a stage in which it walks *with* nature, to one in which it is in search *of* nature, and finally to a crisis when nature no longer suffices. This crisis is overcome when it is seen that Nature itself taught the mind to be free of nature and now teaches the mind to be free of mind and mingle with nature once more”, Hartman, G. *Wordsworth's poetry 1787- 1814*, 1964, p. 135.

134 “A shy spirit in my heart — that comes and goes/ Will sometimes leap/ From hiding-places ten years deep”.

Etc. Não precisa haver hierarquia entre as partes, nem início e fim. Mais tarde, quando Wordsworth escreve no *Prelúdio* que a mente do homem é superior à natureza, isso não significa que ele deixou de concordar com o que dizia antes, quando colocava a natureza acima de si, nem que superou essa ideia. Pode simplesmente querer dizer que o foco passou de um nível para outro dentro dele.

Esses desenhos temporais e espaciais se encontram, se cruzam e se sobrepõem dentro da pessoa. Afinal, são apenas imagens, balões servindo de substitutos da mente. Há mais jeitos de transformar em imagem aquilo que acontece dentro de nós:

A mente do homem é estruturada como o sopro
E a harmonia da música. Existe um artesanato
Escuro e invisível que reconcilia
Elementos discordantes, e os faz caminharem
Juntos. Ai de mim! Que todos
Meus medos, minhas primeiras aflições,
Meus remorsos, preocupações, cansaços, que todos
Os pensamentos e sentimentos que um dia já se infundiram
À minha mente, que todos tenham composto
A existência calma que sinto quando estou
À altura de mim mesmo! Agradeço até o fim!
Agradeço igualmente aos meios!
(*O prelúdio*, livro XIV, 1850, vv. 446-454)

The mind of Man is fram'd even like the breath
And harmony of music. There is a dark
Invisible workmanship that reconciles
Discordant elements, and makes them move
In one society. Ah me! that all
The terrors, all the early miseries
Regrets, vexations, lassitudes, that all
The thoughts and feelings which have been infus'd
Into my mind, should ever have made up
The calm existence that is mine when I
Am worthy of myself! Praise to the end!
Thanks likewise for the means!

O resultado final desses poemas poderia sobrecarregar o leitor; poderiam ser textos excessivos, arrastados, exigentes. Há tantas contradições dentro de um poema de Wordsworth que, quando descritas fora do poema, parecem impossivelmente sustentadas. E, no entanto, o efeito maior desse acúmulo é de equilíbrio. Wordsworth é um poeta que tem uma visão do todo: seu olhar é amplo o suficiente para perceber as forças que se apoiam e se anulam, simultaneamente (de modo geral, é preciso estar com a visão drasticamente afunilada para não notar as contradições que saltam ao nosso redor); mas é ainda mais amplo, ao ver que todas as contradições e concordâncias fazem parte de uma mesma comunicação secreta. É por causa dela que em todas as coisas há uma mesma harmonia. Mais do que secreta, essa harmonia, essa conversa de tudo com tudo, não se esconde; é, como nos termos de Goethe, um “segredo a céu aberto”.¹³⁵

Em seu prefácio à segunda edição das *Baladas líricas*, Wordsworth famosamente escreveu que a poesia é um transbordamento espontâneo de emoções poderosas (“spontaneous overflow of powerful feelings”). A origem da poesia está nessas emoções, mas além disso, elas devem ser coletadas num estado de *tranquilidade* (a frase muito citada é “emotion recollected in tranquility”). Isto é, o transbordamento espontâneo deve ocorrer, mas só servirá para a poesia se, num segundo momento, o poeta se distanciar dele,

135 “Wem die Natur ihr offenes Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst”, Goethe, W. *Maximen und Reflexionen*, 1794 (“Aquele a quem a Natureza começa a revelar seu segredo a céu aberto sente um anseio irresistível por seu melhor intérprete, a Arte”).

e olhar para as próprias emoções a partir de um lugar onde pode vê-las, mas onde já não precisa mais estar sob a obrigação de coincidir com elas, não precisa ser necessariamente abalado por elas:

[...] a emoção é contemplada até que ocorra uma espécie de reação, e a tranquilidade pouco a pouco desapareça; então uma emoção, semelhante à que era antes objeto de contemplação, gradualmente se produz e, de fato, passa a existir na mente. É nesse estado que a composição bem-sucedida costuma se iniciar, e é num estado parecido que ela é continuada. Mas a emoção, qualquer que seja, e em qualquer grau, por uma série de causas, vê-se qualificada por diferentes prazeres, de modo que, ao descrever voluntariamente qualquer paixão que seja, a mente se encontrará, de modo geral, num estado de gozo. Se a Natureza tiver o cuidado de manter nesse estado prazeroso o Poeta que se ocupar dessas funções, ele deverá, então, tirar proveito da lição que lhe é dada, e deverá sobretudo ter o cuidado de que qualquer que seja a paixão que se quer transmitir ao Leitor (desde que a mente desse leitor seja sã e vigorosa), a paixão deverá ser acompanhada e dominada por um equilíbrio prazeroso.¹³⁶

Wordsworth estava buscando outra maneira de se relacionar consigo mesmo. Estava, também, encontrando meios novos para relatar essa busca. Como já dissemos brevemente a respeito desses longos poemas líricos do período, ou “odes” românticas, eles traçam um caminho e também o percorrem simultaneamente. Seguem, por assim dizer, um percurso sem mapa. Essa ideia tem mais importância do que pode parecer de imediato.

O crítico Northrop Frye, em seus escritos sobre o Romantismo inglês (*A study of English romanticism* e a coletânea *Northrop Frye's writings on the eighteenth and nineteenth centuries*), afirma que o que realmente diferencia a literatura Romântica das literaturas que vieram antes é uma mudança na estruturação espacial do mundo; as imagens que os poetas começam a usar para descrever o cosmos são outras. As coisas se internalizam:

Se um poeta Romântico deseja escrever sobre Deus, ele tem mais dificuldade em encontrar um lugar para ele do que Dante ou Milton tiveram; de modo geral, ele prefere não o colocar num só lugar, ou então, o localiza em metáforas de um lugar “interior”, que lhe parecem mais seguras que as de um lugar “acima”.¹³⁷

136 “[...] the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind. In this mood successful composition generally begins, and in a mood similar to this it is carried on; but the emotion, of whatever kind, and in whatever degree, from various causes, is qualified by various pleasures, so that in describing any passions whatsoever, which are voluntarily described, the mind will, upon the whole, be in a state of enjoyment. If Nature be thus cautious to preserve in a state of enjoyment a being so employed, the Poet ought to profit by the lesson held forth to him, and ought especially to take care, that, whatever passions he communicates to his Reader, those passions, if his Reader's mind be sound and vigorous, should always be accompanied with an overbalance of pleasure”, Wordsworth, “prefácio” à segunda edição das *Baladas líricas*, 1800.

137 “If a Romantic poet, therefore, wishes to write of God, he has more difficulty in finding a place to put him than Dante or even Milton had, and on the whole he prefers to do without a place, or finds ‘within’ metaphors more reassuring than ‘up there’ metaphors”, e continua, “What I see first of all in Romanticism is the effect of a profound change, not primarily in belief, but in the spatial projection of reality. This in turn leads to a different localizing of the various levels of that reality. Such a change in the localizing of images is bound to be accompanied by, or even cause, changes in belief and attitude, and changes of this latter sort are exhibited by the Romantic poets. But the

Os poetas estavam criando seus caminhos à medida que os percorriam porque não havia mais caminho pronto. O que significa se internalizar? Como seria, ao contrário, narrar a própria vida *do lado de fora*?

É o que o escritor John Bunyan faz, por exemplo, em sua narrativa alegórica *The pilgrim's progress* (1677). Ele identifica a própria história pessoal com a jornada do cristão (o cristão genérico) rumo ao reino dos céus. Como “Tintern Abbey”, narra também o amadurecimento da alma; mas o amadurecimento de Bunyan segue por outro tipo de caminho. Não começa a partir das próprias percepções, nem da própria memória ou coisa que o valha. Não começa falando “eu” — começa encenando. Seu personagem, “Christian”, sai da “City of Destruction” e segue rumo à “Celestial City”, passando por “Slough of Despond” e “Vanity Fair”, entre outros lugares, de nomes igualmente sugestivos. Bunyan traduz e transforma a alma em mapa. O que é um “slough of despond” senão uma espacialização de um momento na memória? Todos poderíamos chamar assim os dias ruins que vivemos. E, no entanto, é Bunyan quem o faz porque a ele essas imagens são *possíveis*, estão disponíveis em sua cultura.¹³⁸ Elas têm seus sentidos e desdobramentos já delimitados; para falar de si, Bunyan aponta simultaneamente ao grande imaginário cristão e suas consequências.

Ao passo que Wordsworth narra suas aflições, desejos ou esperanças, o livro de Bunyan nos oferece personagens: “Christian” (o principal), “Faithful”, “Obstinate”, “Mr. Worldly Wiseman”, “Prudence”, “Hypocrisy” e outros. Cada um se comporta rigorosamente de acordo com seu nome — personagens alegóricos são ideias fixas.¹³⁹

A viagem que Christian faz, por mais que longa, é, no fim das contas, estática:¹⁴⁰ seu viajante está apenas encontrando-se consigo mesmo, repetidas vezes.¹⁴¹ Quando, em meio a seu percurso, Christian encontra Hypocrisy ou Prudence, sabemos que ele está encontrando características de sua própria mente, transformadas em personagens. Christian pode dialogar com elas, ser seduzido por elas, repeli-las, duvidar delas ou fazer tantas outras ações quanto nós podemos, de fato, fazer com os frequentadores de nossos discursos interiores. Bunyan (e a tradição a que ele pertence) transforma as

change itself is not in belief or attitude, and may be found in, or at least affecting, poets of a great variety of beliefs”, Frye, N. “The drunken boat: The revolutionary element in Romanticism”, em *Frye's writings on the eighteenth and nineteenth centuries*, 2005, pp. 78 e 80.

138 Ainda estão disponíveis na nossa de maneira parecida, mas apenas dentro de alguns gêneros delimitados: os filmes de terror, por exemplo. *Get out*, de 2017 (dir. Jordan Peele), nos mostrou seu “sunken place”, termo que, desde então, vem sendo adotado na cultura pop e na mídia como sinônimo para uma “fase ruim” na vida.

139 “If we were to meet an allegorical character in real life, we would say of him that he was obsessed with only one idea, or that he had an absolutely one-track mind, or that his life was patterned according to absolutely rigid habits from which he never allowed himself to vary”, Fletcher, A. *Allegory*, 1964, p. 40.

140 “Although we move with Christian and the others from scene to scene and adventure to adventure, we (and they) are always in the same place”, Fish, Stanley, “Progress in *The pilgrim's progress*”, 1971, p. 266.

141 “The allegorical hero is not so much a real person as he is a generator of other secondary personalities, which are partial aspects of himself”, Fletcher, Angus, *Allegory*, p. 35.

próprias experiências não apenas em linguagem, como Wordsworth faria (como todos nós fazemos quando dizemos “eu”), mas também em cenário, personagens e histórias da convenção literária.

Para dar continuidade ao que Frye dizia, não é apenas Deus que foi internalizado — é que o sujeito também foi. Não narramos mais nossas vidas como Bunyan fazia. Não chamamos nossos defeitos de “Mr. Hypocrisy”, chamamos de “nossos defeitos”, fazemos com que eles vivam dentro de nós. O cenário no qual colocamos nossos problemas, e onde tentamos resolvê-los, fica *do lado de dentro*. Wordsworth estava explorando esse processo de interiorização, mais do que se colando a ele. Às vezes, precisava convocar um rio ou uma montanha para poder apontar e dizer “eu”. Mas não sempre. Sua escrita era, acima de tudo, criativa e libertária: era uma proposta de olhar para si mesmo e encontrar os nomes que trazem brilho e frescor ao que encontra. Chamar a solidão não pelo seu nome, mas de nomes que a façam ser percebida novamente, como que de primeira; chamar a solidão de “some uncertain notice, as might seem/ Of vagrant dwellers in the houseless woods”, por exemplo. E então, ela de repente já não é mais “solidão”. As imagens têm suas próprias narrativas e necessidades; mentes que viram balões se comportam como balões, não só como mentes.

Wordsworth inaugura um novo momento na poesia inglesa ao livrá-la das imagens que haviam sido talhadas por gerações anteriores. Quando William Hazlitt diz que Wordsworth estabeleceu uma “tabula rasa” para a poesia, referia-se ao fato de que se desfez dos mitos, castelos e floreios dos autores anteriores;¹⁴² mas a mudança que isso traz não diz respeito apenas ao estilo ou à superfície do que está sendo dito. Não ter mais castelos, não ter mais uma mitologia pronta, é, nas mãos de Wordsworth, um jeito de oferecer ao leitor uma nova cartografia da mente: um novo jeito de olharmos para nós mesmos e percebermos os lugares e pessoas que nossa língua cria dentro de nós. “Commerce of thy nature with itself” é como Wordsworth se refere a este gesto, no quinto livro do *Prelúdio*, chamado “Books”. Livros nos aumentam nosso repertório de conversas com nós mesmos: Wordsworth, Virginia Woolf, Frank O’Hara e W. B. Yeats são alguns dos que nos ensinam idiomas possíveis para nossa voz interior; idiomas estrangeiros que se tornam parte de nós.

As figuras alegóricas de Bunyan já eram lugares fixos ao nascerem, pertenciam a um repertório estabelecido. Por mais que o uso que ele fez delas fosse criativo, elas eram imagens cristalizadas de como um sujeito relaciona-se consigo. Wordsworth, ao contrário, queria conversar com ele mesmo em outros termos. Seu projeto é de uma apuração da sensibilidade — quer aprender a perceber as nuances, e não a aumentar o volume de suas emoções. Não podia narrar a própria vida recorrendo a imagens usadas. Precisava encontrar novas imagens e criar novos nomes para o que descobria.

O que Wordsworth faz em “Tintern Abbey” é começar a construir uma linguagem mental própria e nova, uma que possibilite uma educação sentimental, por assim dizer. Cria

uma realidade íntima que se chama, por exemplo, “hermit sits alone”. Mais do que “solidão”, é uma experiência interior cujo nome nós não tínhamos e não imaginávamos. Wordsworth redesenha as suas experiências particulares, porque, para ele, é este o caminho para as experiências particulares de todos, para as experiências fraternas e universais.

Para deixar mais claro: para Wordsworth, todas as pessoas que existem têm a mesma dignidade interior, pouco importa a condição exterior que o mundo lhes forneceu. Por causa disso, as experiências podem ser partilhadas e é possível encontrar empatia entre quaisquer duas pessoas que existam, porque, para ele, todo ser humano é bom, quando visto de perto ou de dentro. Mas esta noção de uma dignidade universal acarreta uma segunda, a de que o poeta deve usar seus meios para desobstruir tudo o que se mostrar como impedimento social, tudo o que obstrui a vida das pessoas, tudo o que as impede de perceber uma experiência como “hermit sits alone”, e que, no lugar desta, faça com que elas tenham apenas palavras e frases gastas para narrar as próprias vidas.¹⁴³

Recentemente, em maio de 2017, vieram à luz algumas informações sobre compras de dados de usuários na internet. Em um documento vazado de negociações entre o Facebook e seus anunciantes, a rede social dizia ser capaz de identificar quando seus usuários adolescentes se sentem “inseguros”, “inúteis”, “estressados”, “fracassados”, “sobrecarregados”, “ansiosos”, “nervosos”, “idiotas”, “bobos”, “sem valor”, e “derrotados” ou quando eles precisam de um “reforço na autoestima”.¹⁴⁴ Três anos antes, um experimento autorizado por eles se dizia capaz de *provocar* certos sentimentos nos usuários sem que eles soubessem; assim, um usuário que de repente está “triste” ou “feliz” poderá ser encontrado por uma empresa que o busca como público alvo para seu produto.¹⁴⁵

142 “[Wordsworth’s] popular, inartificial style gets rid (at a blow) of all the trappings of verse, of all the high places of poetry: ‘the cloud-capt towers, the solemn temples, the gorgeous palaces,’ are swept to the ground, and ‘like the baseless fabric of a vision, leave not a wreck behind.’ All the traditions of learning, all the superstitions of age, are obliterated and effaced. We begin *de novo* on a *tabula rasa* of poetry”, Hazlitt, William, “The spirit of the age”.

143 Em outro momento, seria interessante estudar como isso continua sendo explorado nos dias de hoje. Localizo, por exemplo, nos textos autobiográficos de Hilton Als (Nova York, 1960) experimentos que vão na direção de encontrar o lugar onde a vida emocional precisa de novas palavras para ser descrita. “Making a gift of myself to myself” é como ele rapidamente descreve o que faz num ensaio de *The women* (1996). Parte da questão é social: a quem é dado o direito de presentear-se a si mesmo consigo mesmo? Para um autor que, como ele, escreve a partir de um lugar marginalizado, é interessante ver como a recusa de um papel socialmente estável é o que permite descobrir lugares inesperados dentro de si mesmo. Algo de parecido também ocorre, acredito, nos ensaios autobiográficos de James Baldwin (Nova York, 1924-1987), e nas canções do disco *DAMN.* (2017), de Kendrick Lamar (Compton, California, 1987).

144 Cf. Reportagem do jornal *The Guardian*, “Facebook told advertisers it can identify teens feeling ‘insecure’ and ‘worthless’”.

145 Cf. Outra reportagem de *The Guardian*, “Facebook reveals newsfeed experiment to control emotions”.

“Nós vivemos”, diz Angus Fletcher, “numa época de especulação psicológica e psicanalítica. De tempos em tempos, é preciso voltar a períodos anteriores dessas especulações, e lá, talvez, encontrar o ponto onde começaram nossas aventuras mais proveitosas, assim como as mais duvidosas”.¹⁴⁶ Como seria se, por exemplo, nos sentíssemos menos “solitários” e mais “hermit sits alone”? Ou ainda, se disséssemos, como no trecho do próprio “Tintern Abbey”,

The sounding cataract
Haunted me like a passion: the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, were then to me
An appetite; a feeling and a love
(vv. 78-82)

Como seria se pudéssemos imaginar, com mais recursos, com mais repertório, como um sentimento se forma? Se pudéssemos observá-lo antes ainda de ter um nome que o cristaliza? E ainda antes, muito antes de ser transformado em uma *commodity*?

Os poetas nos mostram que é possível ter uma catarata dentro de si, ou que a mente pode ser um balão. Isto é, mostram que o território da criação e da autocriação é livre. O Facebook (e tantos outros) nos achatam nessas listas de qualidades, pouco importa se o número de adjetivos é grande ou pequeno. Presos às qualidades e seus nomes, acreditamos, por exemplo, que o importante é ser “feliz”. Como se isso não fosse um esgotamento de nossas possibilidades, de nossa invenção. “A mente se agarra a palavras”, diz Wordsworth, “não só como símbolos de uma paixão, mas como *coisas*, coisas ativas e eficientes; elas próprias também compõem essa paixão”.¹⁴⁷

Todas as coisas viverão em nós, e nós viveremos
Em todas as coisas que há. É esta, creio,
Nossa tendência; e assim, todo dia deverá
Aumentar nosso campo de prazer e de pesar.
 (“A casa destruída”, 1797)

All things shall live in us and we shall live
In all things that surround us. This I deem
Our tendency, and thus shall every day
Enlarge our sphere of pleasure and of pain.
 (“The ruined cottage”)

146 “We live in an age of psychological and psychoanalytic speculation, and we need to return periodically to earlier stages of that speculation, where perhaps we can find the starting point for both our more profitable and our more dubious explorings”, Fletcher, A. *Allegory*, 1964, p. 14.

147 “The mind attaches to words, not only as symbols of the passion, but as things, active and efficient, which are of themselves part of the passion”, nota de Wordsworth ao seu poema “The thorn”, das *Baladas líricas*.

“Tintern Abbey” termina quando se transforma num presente. É dado a Dorothy, nos últimos versos — mas somos igualmente nós que o recebemos.

Therefore let the moon
Shine on thee in thy solitary walk;
And let the misty mountain-winds be free
To blow against thee: and, in after years,
When these wild ecstasies shall be matured
Into a sober pleasure; when thy mind
Shall be a mansion for all lovely forms,
Thy memory be as a dwelling-place
For all sweet sounds and harmonies; oh! then,
If solitude, or fear, or pain, or grief,
Should be thy portion, with what healing thoughts
Of tender joy wilt thou remember me,
And these my exhortations!
(vv.137-149)

Parte da educação emocional deste poema está em estabelecer modos de revermos nossas memórias — não para entender o presente ou para prestar contas com o passado, mas como uma maneira de acolher o futuro. Este poema foi acrescentado às pressas, no último dia antes que as *Baladas líricas* fossem enviadas à gráfica. Ele é uma ponte com outro projeto que Wordsworth começava a escrever, *O prelúdio*. É seu primeiro poema que trata mais seriamente da questão da memória — isto em si já é coisa importante. Mas além disso, ele define um jeito de pensar a memória não apenas como uma relação que mantemos com o passado, ou como algo que nos acompanha no presente — o salto que ele dá é pensar na memória como algo para o futuro:

[...] here I stand, not only with the sense
Of present pleasure, but with pleasing thoughts
That in this moment there is life and food
For future years.
(vv. 64-67)

O que Wordsworth faz ao longo do *Prelúdio* e o que ele faz com especial clareza no final deste “Tintern Abbey”, é nos assegurar de que é possível construir ativamente a própria memória. É possível viver um momento e saber, ao mesmo tempo, o valor que ele tem, tanto para agora como para o futuro. Um século mais tarde, e do outro lado do canal da Mancha, Marcel Proust escreveria sua versão do que uma viagem pela memória pode ser. No primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, criou uma das sequências mais conhecidas sobre o funcionamento da memória involuntária — ao final do primeiro capítulo do volume “Du côté de chez Swann”, no episódio das *madeleines*. Narra como, com uma mordida do bolinho mergulhado em chá, o mundo ao redor se dissolve, substituído por uma nostalgia viva — seu personagem Marcel de repente não

se sente mais “mediocre, contingente, mortal”, pois uma “alegria poderosa”¹⁴⁸ o agarrou. O sabor da *madeleine* o transportou de volta para uma memória que ele sequer sabia que tinha dentro de si, de quando sua tia o trazia bolinhos com chá na infância.

A criação de Proust descreve algo semelhante aos espaços da memória de Wordsworth (no *Prelúdio*, estes receberiam o nome de “spots of time”), mas são parecidos apenas no sentido em que duas retas paralelas podem ser parecidas quando estão seguindo em sentidos contrários. A linha de Proust leva do presente ao passado, a de Wordsworth leva do presente ao futuro. Suas “spots of time” podem ainda ser ativadas por situações ou objetos imprevistos, como a das *madeleines* de Proust. Mas além do que o que Proust descreve, é como se Wordsworth estivesse ensinando à irmã (e, por consequência, a nós) que podemos *preparar* nossas *madeleines*. Não que isso nos faça abrir mão de seu caráter involuntário e espontâneo. Estamos apenas aprendendo a cultivar caminhos abertos dentro de nós. Apenas isto. O imprevisto terá, então, mais vias por onde chegar. Wordsworth é infinitamente menos melancólico do que Proust.

Um só instante agora pode nos dar mais
Que cinquenta anos de pensamento;
Nossas mentes beberão por cada poro
O espírito do momento.
 (“À minha irmã”, vv. 25-28)

“One moment now may give us more
Than fifty years of reason;
Our minds shall drink at every pore
The spirit of the season.”
 (“To my sister”)

Faz parte do otimismo de Wordsworth acreditar que a poesia deve servir para ensinar algo de importante para seus leitores. Faz parte desse otimismo prever que todos nós podemos precisar, algum dia, de *madeleines*, porque todos podemos ter momentos em que nos sentimos, como ele, “in darkness and amid the many shapes of joyless daylight”, em meio ao “fretful stir unprofitable, and the fever of the world” (vv. 53-55). A realidade emocional do poeta não é superior à nossa.

Wordsworth, com seu olhar voltado a fenômenos quase imperceptíveis, transforma a própria mente em metáfora: assim pode entrar nela (como, no outro exemplo citado, Yeats pôde agarrar a mente com as mãos), para observar o que acontece. Tenta captar, pelos poemas, a maneira como uma percepção se transforma numa ideia, num sentimento; ou traduzir o tempo da própria mente (se é que existe “tempo” no pensamento, e não é

148 “Un plaisir délicieux m’avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m’avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu’opère l’amour, en me remplissant d’une essence précieuse: ou plutôt cette essence n’était pas en moi, elle était moi. J’avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D’où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu’elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu’elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D’où venait-elle? Que signifiait elle? Où l’appréhender? [...] Eu tout d’un coup le souvenir m’est apparu. Ce goût c’était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray [...], quand j’allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m’offrait après l’avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul”, Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, I, I, pp. 44-46. O trecho completo é maior do que este; por economia, cito aqui apenas as partes que demonstram a estrutura narrativa dessa memória involuntária.

apenas mais uma metáfora), e o que significa perceber-se no instante presente; dentro da versão de si mesmo que é metaforizada em poesia, ele pesquisa a vida emocional até o ponto onde as emoções vibram para todos os lados, com mil nomes ou nenhum.

Chegamos ao final de “Tintern Abbey”: nesses últimos versos, entendemos que o poeta pode dizer “eu”, pode narrar a si mesmo dessa forma, porque faz disso um gesto compartilhado. A experiência é possível porque extrai sua força a partir de um impulso à socialização, de um desejo de poder narrar *para os outros*, de se comunicar *com os outros*. Esse “eu” só pode fazer sentido se o autor encontra ou inventa uma língua comum na qual dizê-lo. Dizer “eu” é deixar de ser ensimesmado; é um ato possível por causa da companhia, seja ela a companhia imaginária de seus leitores anônimos, seja a de Dorothy, seja a do rio Wye.

Capítulo 5.

O utopista: John “Walking” Stewart

Resta apenas um retrato de John “Walking” Stewart.¹⁴⁹ Isto que vem até nós mal chega a ser um retrato: é um esboço a lápis, que se entrega assim mesmo, como se, inacabado, estivesse mais pronto. Como se não houvesse razão para transformar a imagem desse homem em algo fixo, em reduzir todas as possibilidades apontadas pelo esboço em uma só escolha, sem retorno. O melhor que se pode fazer é permitir espaço entre as linhas que o formam para a circulação de ideias e ar.

Nem exatamente filósofo, nem poeta, nem cientista, era antes uma mistura curiosa ou desastrada dos três, e pertencia sobretudo a uma outra categoria, muito valorizada em sua época, a de utopista. Pouco lhe agrada uma ciência técnica ou as criações da arte como fins em si mesmas: a meta final de qualquer busca pelo conhecimento é a liberdade humana, o aperfeiçoamento da alegria comum, a reinvenção de um estado de natureza onde toda “apropriação de pessoas e coisas deverá cessar”.¹⁵⁰ Stewart viveu a Revolução Francesa, o movimento Romântico nas artes, o movimento Romântico nas ciências (que outro nome há para uma ciência que descobre o planeta Urano, inventa os voos em balão e compõe tratados de botânica em versos, falando do “amor das plantas”?),¹⁵¹ a independência dos Estados Unidos e o estabelecimento de diferentes sociedades utópicas nas Américas. Viajou pela Índia, Abissínia, Arábia, Turquia, Pérsia, o continente europeu quase inteiro e

149 A assinatura no retrato não é reconhecível. Aparece como ilustração no livro *The life and adventures of the celebrated Walking Stewart*, de William Thomas Brande, 1822.

150 Sobre a “ciência romântica”, Cf. Holmes, R. *The age of wonder: how the Romantic generation discovered the beauty and terror of science*, 2008. Os exemplos mencionados, sobre os quais Holmes se detém são, respectivamente, a descoberta de Urano pelo astrônomo inglês William Herschel em 1781; os primeiros voos em balão — a máquina de voar francesa — em Versalhes em 1783 por Joseph Montgolfier; o tratado *The love of plants*, de Erasmus Darwin, de 1791, parte de uma obra maior, *The botanic garden*, que, diga-se de passagem, é citada mais de uma vez no *Prelúdio* de Wordsworth.

a América do Norte — sempre que possível a pé, recusando cavalo e camelo quando lhe ofereciam. Daí seu apelido, “Walking” Stewart.

Montar a biografia desse sujeito exige juntar peças esparsas e contraditórias cujo resultado final é de uma vida impossível, mas que, estando tão longe de nós, sugere, como num romance, que a existência humana tem seus momentos de imensidão e força excepcionais, impensáveis mesmo. O futuro da imaginação humana perde-se em horizontes infinitos. O maior feito de Stewart na Terra foi saber selecionar alguns desses horizontes, estranhos e longínquos, e condensá-los em si, na própria existência. Seu primeiro biógrafo, o químico William Thomas Brande, nomeou sua biografia de *The life and adventures of the celebrated Walking Stewart* (1822) que, ao menos para um leitor de hoje, evoca toda uma carga romanesca ou de histórias infantis. É apropriado. É este o terreno onde sua vida acontece: viagens para terras exóticas, navios mercantes, tiranos, fugas, lutas, sonhos estranhos, notas baixas na escola e um cérebro agitado.

John Stewart nasceu em Londres em 19 de fevereiro de 1749. Filho único de uma família escocesa respeitável, foi enviado à escola aos dez anos de idade e lá recebeu o título de Idiota da Sala. Aos treze anos, ou talvez aos dezesseis, abandonou os estudos. Como castigo, seu pai o enviou às Índias Orientais para ser escriturário a serviço de um navio.

Quando a oportunidade se mostrou, abandonou o cargo e abraçou a carreira militar, servindo sob o sultão do reino de Maçor, no sul da Índia. Mas depois de alguns anos no combate, fugiu do posto; dedicou-se, dali em diante, a viajar. Sua ideia era conhecer todos os povos e países a fim de revelar as causas da miséria e da felicidade entre os homens. “A energia humana cresce na proporção de suas viagens” era o suposto provérbio persa que gostava de citar e que possivelmente tinha inventado ele mesmo.

Ao longo dessas viagens, tornou-se vegetariano, pacifista, defensor dos direitos das mulheres e do amor livre; publicou mais de trinta livros e panfletos, nenhum deles, porém, sobre suas andanças. “Minhas viagens”, dizia, “são aventuras do pensamento”.¹⁵³ Conta-se que aprendeu a falar oito línguas fluentemente, não se sabe exatamente quais. Quanto ao inglês, é certo que sabia falá-lo — e que o fazia especialmente bem, segundo os relatos de época.¹⁵⁴ Escrever, nem tanto. Seus textos são fabricados na língua do labirinto interior da própria mente. “Um homem genial, mas não talentoso”, definiu Thomas de Quincey.

151 “Human energy increases in the ratio of travels”, citado na introdução de seu livro de rocambólico título *Opus Maximum; or The great essay to reduce the moral world from the contingency to system, in the following new sciences: psyconomy; or, the science of the moral powers; mathemanomy; or, the laws of knowledge; logonomy; or, the science of language; anagognomy; or the science of education; ontonomy; or, the science of being*.

153 *Apud* Salt, H. “Walking Stewart: a sketch of an eccentric pedestrian”, 1891, p. 1.

154 “I was much struck with the eloquence of his conversation; and afterwards I found that Mr. Wordsworth, himself the most eloquent of men in conversation, had been equally struck when he had met him at Paris between the years 1790 and 1792, during the early storms of the French revolution”, Quincey, T. d. *Notes from the pocket-book of a late opium-eater; no. 1, Walking Stewart*.

É a mistura de pompa e confusão de sua escrita que provoca em seus leitores a reação afetuosa do sorriso de canto de boca, um sorriso mais de generosidade que de ironia. No frontispício de muitos de seus livros, lê-se a assinatura “John Stewart, o único homem da natureza que já houve no mundo”,¹⁵⁵ e até mesmo a data que imprime nas publicações refere-se simultaneamente a ele e ao universo como duas criaturas irmãs: “No ano 7000 da História Astronômica, e o primeiro dia da Vida Intelectual ou do Mundo Moral da Era desta obra”.¹⁵⁶

Sua principal teoria, que expõe em *The apocalypse of nature*, é da fluidez incessante da matéria: tudo transforma-se em tudo, o tempo todo. É parecida com o que aparece nos poemas de Wordsworth e Coleridge (e pode ter sido uma influência poderosa sobre os dois) — mas neste caso, é uma teoria abstrata, racionalizada, e não uma experiência, como é quando surge num poema. A conclusão para onde o caminho racionalizante o leva é de um achatamento da humanidade. Todas as moléculas que um dia existiram em nós se transformam nos objetos ao nosso redor. E carregam, consigo, nossas memórias, nossas sensações, nossos pensamentos. Tudo lembra, sente, pensa, como nós. Ou melhor, tudo lembra, sente e pensa exatamente as mesmas coisas que nós. Quando nos dermos conta disso, ele diz, nos perceberemos Um com a Natureza de forma muito mais radical:

A matéria que, a partir da dissolução, deixa de ser o homem, não deixa de existir; flui para o oceano da matéria, a fim de formar novas entidades e, sem revelar o modo do processo, sem manifestar qualquer identidade específica, é como o rio que flui para o oceano e poderá vir a ser novas porções de rios novamente; a ideia deveria servir de consolo, e encorajar os homens a se absterem da violência, autora de todo o mal no Oceano da Natureza, cujas águas apaziguadas ou perturbadas pela sabedoria ou ignorância em estado de intelectualidade, conduzem, pelas ondulações de dor e prazer, sua existência mutável para toda a eternidade.¹⁵⁷

Um homem nunca se banha duas vezes no mesmo rio porque de repente ele mesmo, sem suspeitar, já virou rio. Sua metafísica é física: todo objeto que há no universo tem uma vida moral. Wordsworth, narrando a expansão da própria mente, traduziu a ideia em alguns versos:

155 “John Stewart, the only man of nature that ever appeared in the world”, cf. Quincey, T. d. *op. cit.*

156 “In the 7000th year of Astronomical History, and the first day of Intellectual Life or Moral World, from the æra of this work”, cf. Quincey, T. d. *op. cit.*

157 “That matter which upon dissolution ceases to be man, does not cease to exist, but flows into the ocean of matter, to form new entities, and without disclosing the mode of the process or manifesting any specific identity, is like the river which flows into the ocean and may become portions of rivers again; this idea ought to be consolatory, and encouraging to men to abstain from violence, the author of all evil in the Ocean of Nature, whose waters calmed or troubled by man’s wisdom or ignorance in a state of intellectuality, conveys with the undulations of pain and pleasure his changeable existence to all eternity”, Stewart, J. *The apocalypse of nature*, parágrafo final.

Dotei cada forma natural, rocha, fruta ou flor,
Até mesmo as pedras soltas sobre a estrada,
De uma vida moral: vi que elas sentiam,
Ou as liguei a um sentimento: a grande massa
Repousava em uma alma vivificante, e tudo
O que via respirava com sentido interior.
(*O prelúdio*, 1850, III, vv. 127-132)

To every natural form, rock, fruits, or flower,
Even the loose stones that cover the highway,
I gave a moral life: I saw them feel,
Or linked them to some feeling: the great mass
Lay bedded in a quickening soul, and all
That I beheld respired with inward meaning.

Entre 1790 e 1792, Stewart morou na França. Lá conheceu Wordsworth, um Wordsworth que ainda não se definia como poeta, que também gostava de perambular. Foi capturado pela presença de Stewart. Segundo De Quincey, foi Stewart quem insistiu para que Wordsworth abandonasse o país antes dos Massacres de Setembro de 1792. Foram aqueles os anos da Revolução Francesa, quando o ímpeto de renovação da vida comum inspirou as pessoas a colocarem nomes como Marie-Liberté, Épicure-Démocrite, até mesmo *Betterave* (Beterraba) em seus filhos; as mulheres começaram a usar vestidos listrados com as cores da nação; as imagens de santos pouco a pouco foram substituídas por retratos de heróis antigos e as paredes iam sendo tomadas pelos novos calendários revolucionários; até mesmo o “vous” os franceses abandonaram, tratando uns aos outros por “tu”.¹⁵⁸ Se foi mesmo possível que tudo isso tenha sido moda, que dirá do que foi excêntrico? Por que não poderia surgir daí um homem que levasse a consequências ainda mais distantes e inusitadas os frutos que esse solo comum fertilizou?

Por exemplo: Stewart tomou como ponto de partida para suas invenções dois projetos criados na época, o Panóptico (1785) de Jeremy Bentham e o Panorama (1792), do pintor Robert Barker. São ideias que tiveram a aplicabilidade ampla o bastante para serem aceitas desde em prisões cubanas até na programação de câmeras de celulares, respectivamente. Stewart criou uma versão sua na esteira dessas duas invenções, uma versão esquecida e inaplicável, mas de inspiração lírica, de efeito mágico, e coerente com seus pensamentos. Era o Panoscópio: um instrumento imaginário que seria capaz de pôr em foco, simultaneamente, o infinito e o ínfimo, as estrelas e os átomos. Isto é: uma máquina de fazer sublimes.

O filósofo deve se curvar diante da presença do microscópio, que demonstraria convincentemente aquilo que a sabedoria mal consegue conceber: a simplicidade secreta da verdade, a unidade entre o ser e a natureza, a identificação do bem individual com o bem universal.¹⁵⁹

158 Todas as informações citadas no parágrafo vêm do livro *História da vida privada*, vol. 4: *Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, organizado por Michelle Perrot, 1991.

159 “The philosopher must bow his head in the presence of the microscope, which would demonstrate to conviction what wisdom has just power enough to conceive, the recondite simplicity of truth, the unity of self and nature, or the identification of individual and universal good”, Stewart, J. *The revolution of reason*, pp. 21-22, data incerta, entre 1789 e 1822.

Stewart, que também era homem prático, não deixou suas teorias apenas no papel. Fez da própria vida uma comprovação de suas ideias. Uma comprovação inexplicável, como veremos. Se disse que viveu na França entre 1790, outros juram ele *esteve e não esteve* lá. Thomas de Quincey atesta para a primeira versão. Mas um obituário publicado a seu respeito na popular *Gentleman's Magazine* afirma que em 1792, no mesmo período, Stewart tinha sido capturado por um sultão em Maiçor, e que um Sir James Sibbald tentava negociar sua soltura. E ambos os relatos são contraditos pelo Theatre Royal de Drury Lane, do qual ainda restam alguns canchotos de bilhete relativos a uma peça satírico-carinhosa cujo tema principal era o próprio Stewart. Chamava-se *Hartford-bridge; or, The skirts of a camp*, e quem interpretava o “Forasteiro Peregrino” era o principal ator de comédia da época, Joseph Munden. A peça teve grande sucesso de bilheteria — sucesso que só poderia ser creditado a uma razoável familiaridade do público com a figura de Stewart, que deveria, então, estar vivendo em Londres à época, ou ter vivido pouco tempo antes.¹⁶⁰ A “misteriosa ubiquidade” era uma das características mais marcantes desse homem, segundo uma crônica de então, escrita por Henry S. Salt: “Quando se tinha certeza de o ter deixado em profunda meditação no Parque ou na Ponte [de Westminster], qual não era a surpresa de encontrá-lo poucos minutos depois em outro bairro de Londres, possivelmente indo, sem desvios, ao mesmo ponto onde se poderia jurar que ele estava confortavelmente plantado”.¹⁶¹ Não à toa, quando De Quincey escreve o obituário deste amigo, diz que devem ter existido três Walking Stewarts simultâneos; seria preciso, portanto, lamentar triplamente sua morte.

Nestes primeiros anos do novo século, Stewart tornou-se um sujeito quase mítico do cotidiano londrino. Vestia-se com as quinquilharias de um general armênio e com um grande chapéu branco, visível desde muito longe, considerando seus quase dois metros de altura. Conta-se que as lojas colocavam em suas vitrines uma ilustração em cores de Stewart com esses trajes, em contraste com a acinzentada moda inglesa pré-vitoriana. Por volta de 1815, recebeu os pagamentos atrasados do tempo em que trabalhou na Índia, mais o lucro de alguns negócios que havia empreendido na França. Então passou a dar jantares semanais em sua casa, nos quais se colocava como uma espécie de filósofo à moda grega, expondo suas doutrinas para seus poucos convidados. Mas os convidados se cansaram, e os jantares íntimos foram substituídos por festas, com jogos e música (quando se ouvia a “Marcha fúnebre”, do oratório *Saul*, de Handel, todos sabiam que era hora de partir). Seus amigos o viam como um barômetro cultural. Queriam saber o que ele pensava sobre o presente, o que via do futuro e por onde andara no passado.

160 Quem oferece este argumento é o autor Kelly Grovier em “Dream Walker: A Wordsworth mystery solved”, em “Romanticism”, vol. 13, n. 2, 2007.

161 “When you knew you had just left him plunged in profound reverie in the Park or on the Bridge, you would be amazed to meet him a few minutes later in a different quarter of London, perhaps travelling steadily towards the very point where you believed him to be comfortably ensconced”, Salt, H. *op. cit.*, p. 1.

Morreu sozinho, em seu apartamento em Londres, na manhã seguinte ao seu aniversário de 75 anos. Foi encontrado ao lado de uma garrafa vazia de láudano, vício tão comum às figuras criativas da época que aparece como uma espécie de conformismo triste na vida desse homem que foi um centro cintilante de individualidade, mais intensamente ele-mesmo do que as outras pessoas que vivem no acúmulo de dia sobre dia levadas pelas paixões que sentem e concessões que fazem.

Nos últimos anos de sua vida, foi perseguido pela noção de que todos os reis e tiranos do mundo juntariam forças, ao longo das eras por vir, para encontrar e destruir seus textos — “como Herodes fez com os inocentes em Belém”, acrescenta De Quincey. Por causa disso, implorava a cada amigo para que enterrasse um ou mais de seus livros sob sete pés da superfície da terra — mais fundo que um caixão. E que mantivessem o local em segredo, a ser revelado apenas no leito da morte para alguém que, por sua vez, se desse ao mesmo trabalho de guardar o segredo e revelá-lo apenas ao final, e assim, de geração em geração, a correr com os séculos. O próprio Thomas de Quincey foi um desses escolhidos.

Mas percebia que seu plano não era suficiente: esses tiranos, tomados pelo próprio poder de destruição, arrastariam com suas obras tudo o que já tivera um dia sido escrito em língua inglesa. O idioma seria extinto. Fazia-se necessário que seus livros, antes de enterrados, fossem traduzidos para o latim — mais um favor que deixou na conta de seus amigos e leitores; difícil saber quantos o fizeram, se é que algum dia alguém chegou a fazê-lo.

Temo que este trabalho estupendo esteja destinado a encontrar um destino pior do que o da Aloe Vera, que, assim que floresce perde seu talo. Este primeiro florescimento da razão está sob ameaça de perder tanto talo quanto solo; pois, se o tirano revolucionário vencer, irá destruir todos os livros em inglês e toda energia pensante. Eu convoco meus leitores a traduzirem este trabalho para o latim, e enterrá-lo, comunicando apenas em seus leitos de morte e aos homens da natureza o lugar onde se esconde.¹⁶²

Nesta vida e após dela, não há como prever as desconstruções ou reinvenções que serão feitas com nossos desejos. A ideia da eterna mutação da matéria é como o futuro incerto anunciado pelo Rei-ator de *Hamlet*, “Nosso pensar é nosso, mas não o seu fim”.¹⁶³ Stewart, que provavelmente não foi transmutado para o latim, talvez tenha sido preservado e cifrado em outro meio. Segundo o pesquisador Kelly Grovier, ele foi transformado em personagem dentro de um sonho dentro de um poema do *Prelúdio* de Wordsworth, misturado a uma

162 “This stupendous work is destined, I fear, to meet a worse fate than the Aloe, which as soon as it blossoms loses its stalk. This first blossom of reason is threatened with the loss of both its stalk and its soil; for, if the revolutionary tyrant should triumph, he would destroy all the English books and energies of thought. I conjure my readers to translate this work into Latin, and to bury it in the ground, communicating on their death-beds only its place of concealment to men of nature.” (*Harp of Apollo*, 1812).

163 “Our wills and fates do so contrary run/ That our devices still are overthrown./ Our thoughts are ours, their ends none of our own”, *Hamlet*, ato 3, cena 2. Tradução para o português de Lawrence Flores Pereira.

figura metade Dom Quixote, metade cavaleiro árabe. Nenhuma existência poderia ser mais fluida. Ou ainda, se esta hipótese sobre o poema de Wordsworth estiver errada, Stewart terá sido transformado em interpretação tardia, passada de pesquisador a pesquisadora, de um sonho dentro de um poema; sobreviveu aos tempos até ser descoberto em uma das poucas terras que Stewart não chegou a conhecer, o Brasil, num século em que não viveu, mas que lhe era familiar — se for verdade que todos os tempos pertencem ao visionário.

Adormeci e entreguei-me a um sonho.
Diante de mim estendia-se a planície sem limites
De um deserto arenoso, todo ele negro e vazio,
E, ao olhar em redor, a angústia e o medo
Invadiram-me, quando ao meu lado,
Perto de mim, surgiu uma silhueta estranha
Que parecia um árabe das tribos beduínas
Montado sobre um dromedário. Ele trazia
Uma lança, e conservava debaixo do braço
Uma pedra e na outra mão uma concha
Dotada de um brilho inigualável. Ao vê-lo,
Como me senti feliz!, sem duvidar que ali tinha
Um guia, alguém que com um saber infalível
Me guiaria através do deserto; e, enquanto ainda
O observava, questionando-me sobre o significado
Daqueles objetos que o recém-chegado transportava
Pelo deserto, o árabe disse-me que a pedra
(Para me servir dos termos do meu sonho)
Era “Os Elementos de Euclides” e “Isto
É algo ainda mais valioso”; e com estas palavras
Estendeu-me a concha, com uma forma tão bela,
Uma cor tão resplandecente, ordenando-me
Que a levasse ao ouvido. Assim fiz
E ouvi, naquele instante, numa língua desconhecida,
Que, todavia, compreendi, sons articulados,
Uma forte e profética explosão de harmonia;
Uma Ode, dita com paixão, anunciando
Aos filhos da terra a destruição
Por um dilúvio, já iminente. Mal terminou
O canto, o árabe com um olhar calmo declarou
Que tudo o que aquela voz tinha avisado
Havia de acontecer e que seria ele próprio
Quem iria enterrar aqueles dois livros:
Um que tinha o conhecimento das estrelas,
E unia a alma à alma no mais puro abraço
Da razão, ao abrigo do espaço ou do tempo;
O outro, que era um deus ou até muitos deuses,
Possuía mais vozes que todos os ventos, e o poder
De animar o espírito ou de vir acalmar,
Sob todos os céus, o coração da espécie humana.
Enquanto ele dizia isto, por muito estranho que pareça,
Não me admirei, embora visse nitidamente
Ser um deles uma pedra e o outro uma concha;
E nem sequer duvidei de que ambos fossem livros,
Porque tinha plena fé naquilo que se passava.
(*O prelúdio*, 1850, V, vv. 70-114,
tradução Maria de Lourdes Guimarães, adaptada)

Sleep seized me, and I passed into a dream.
I saw before me stretched a boundless plain
Of sandy wilderness, all black and void,
And as I looked around, distress and fear
Came creeping over me, when at my side,
Close at my side, an uncouth shape appeared
Upon a dromedary, mounted high.
He seemed an Arab of the Bedouin tribes:
A lance he bore, and underneath one arm
A stone, and in the opposite hand a shell
Of a surpassing brightness. At the sight
Much I rejoiced, not doubting but a guide
Was present, one who with unerring skill
Would through the desert lead me; and while yet
I looked and looked, self-questioned what this freight
Which the new-comer carried through the waste
Could mean, the Arab told me that the stone
(To give it in the language of the dream)
Was “Euclid’s Elements,” and “This,” said he,
“Is something of more worth;” and at the word
Stretched forth the shell, so beautiful in shape,
In colour so resplendent, with command
That I should hold it to my ear. I did so,
And heard that instant in an unknown tongue,
Which yet I understood, articulate sounds,
A loud prophetic blast of harmony;
An Ode, in passion uttered, which foretold
Destruction to the children of the earth
By deluge, now at hand. No sooner ceased
The song, than the Arab with calm look declared
That all would come to pass of which the voice
Had given forewarning, and that he himself
Was going then to bury those two books:
The one that held acquaintance with the stars,
And wedded soul to soul in purest bond
Of reason, undisturbed by space or time;
The other that was a god, yea many gods,
Had voices more than all the winds, with power
To exhilarate the spirit, and to soothe,
Through every clime, the heart of human kind.
While this was uttering, strange as it may seem,
I wondered not, although I plainly saw
The one to be a stone, the other a shell;
Nor doubted once but that they both were books,
Having a perfect faith in all that passed.

Capítulo 6.

Conversas: *O prelúdio*

Com tudo o que já se disse até aqui sobre a convivência de Wordsworth com Dorothy, com Coleridge, com John “Walking” Stewart, falta, para concluir este trabalho, dizer algo sobre as formas de convivência e companhia que se dão na imaginação — falta uma observação breve sobre o companheirismo dos livros. A proposta desta dissertação não foi descrever as amizades e parcerias de Wordsworth como apenas uma moldura de sua produção, mas sim ver as formas que elas ganham quando traduzidas para dentro de seus textos, e ver como o fio que costura seus versos é feito da matéria de suas amizades. Das amizades vividas, das amizades lidas. Porque há amigos a serem encontrados nos livros; ou, como escreve Wordsworth, neste “longo probatório que se segue/ (tempo de aflições, enquanto não aprendemos a viver/ em harmonia com nossos poderes apagados)”, enquanto seguimos “presos/ aos costumes, mas vivos, e ainda não domesticados/ nem humilhados”, é com os livros que “percebemos, sentimos,/ sabemos que temos amigos”.¹⁶⁴

Após narrar sua infância e passagem pela universidade nos primeiros livros do *Prelúdio*, Wordsworth, no quinto livro, volta-se aos livros. Eles são, para o poeta, as formas possíveis da natureza que nós inventamos: assim como o grande espírito universal se torna manifesto nas formas da natureza, os espíritos humanos se mostram e se imprimem sobre as páginas dos livros. O livro não é uma representação da natureza, mas uma natureza em si. Folha de árvore e folha de papel têm o mesmo grau de realidade; as duas compõem, juntas, caminhos paralelos de ensinamento: “estes versos são dedicados à natureza/ e aos seres que ensinam como a natureza ensina”,¹⁶⁵ Wordsworth escreve.

O jovem poeta John Keats — eternamente jovem poeta, pois morreu em 1821 aos 25 anos — escreveu numa carta que, ao contrário do provérbio, o mundo não é um “vale de lágrimas”, mas sim um “vale de fazer almas”:

Poderíamos chamar o mundo de ‘vale de fazer almas’. Aí encontraríamos a função do mundo. [...] Pois como é, afinal, que as almas se fazem? Como, afinal, é que essas faíscas — que são Deus — podem receber a identidade que recebem, de modo a possuir, para sempre, as delícias particulares que cabem a cada existência individual? Como, senão por meio de um mundo como este?¹⁶⁶

164 “And in the long probation that ensues,/ The time of trial, ere we learn to live/ In reconciliation with our stunted powers;/ Unwilling to forego, confess, submit,/ Uneasy and unsettled, yoke-fellows/ To custom, mettlesome, and not yet tamed/ And humbled down; oh! then we feel, we feel,/ We know where we have friends”, *O prelúdio*, 1850, V, vv. 515-523.

165 “This verse is dedicate to Nature’s self,/ And things that teach as Nature teaches” *idem*, vv. 230-231.

166 “Call the world if you please ‘The vale of Soul-making’. Then you will find out the use of the world [...]. How then are Souls to be made? How then are these sparks which are God to have identity given them — so as to possess a bliss peculiar to each ones individual existence? How, but by the medium of a world like this?”, carta a George e Georgiana Keats, 21 de abril, 1819.

Perto do final de sua vida, Wordsworth relata a uma confidente que, quando era criança, ele sofria de uma espécie de vertigem espiritual: muitas vezes, andando a caminho da escola, tinha a certeza de que o mundo exterior tinha deixado de existir. E, então, precisava se agarrar aos muros para ter certeza de que ainda estavam lá. Na mesma época, pensava muito sobre as histórias de Enoque e Elias, os dois profetas bíblicos que puderam subir aos céus sem precisarem morrer.¹⁶⁷ Não precisaram perder seus corpos: de alguma maneira, a forma final do espírito já era a forma que carregavam na Terra. Imagens sugestivas para o poeta ainda criança: a matéria de que é feita a vida talvez não seja tão rígida assim.

Como não são necessariamente rígidas as palavras impressas nos livros, apesar de parecerem. Matéria lida é matéria viva: Wordsworth manuseia os versos dos outros poetas que lê, e os traduz num novo poema, sem que, para ganharem uma nova vida, os poemas precisem morrer.¹⁶⁸ Wordsworth dá continuidade ao movimento que já têm.

No universo de Wordsworth, como já foi discutido no capítulo sobre “Tintern Abbey”, tudo é animado por uma mesma força, “um movimento e um espírito”, que atravessa todas as coisas — “todas as coisas pensantes, e todas as coisas sobre as quais pensamos”.¹⁶⁹ Mas esse sopro universal parte igualmente de dentro de cada sujeito; ele é recebido pelo poeta, e então transformado e devolvido ao mundo por ele.

Os livros são capazes de fornecer um corpo a esse movimento vivo, esse espírito — são como aquilo que Wordsworth descreve ao ver o busto de mármore de Newton, em Cambridge, “índice marmóreo de uma mente para sempre navegando os estranhos mares do pensamento, sozinha”.¹⁷⁰ Mas mais do que o índice de uma mente cujas ideias permanecem navegando, os livros também assumem novos movimentos dentro de quem os lê: mentes para sempre navegando pelos estranhos mares do pensamento, juntas. E esse circuito de transmissão entre o espírito de um autor e os de seus leitores pode ser infinito. Wordsworth abre os primeiros versos do *Prelúdio* imerso nele:

167 “I used to brood over the stories of Enoch & Elijah & almost to persuade myself that whatever might become of others I should be translated in something of the same way to heaven. With a feeling congenial to this I was often unable to think of external things as having external existence & I communed with all that I saw as something not apart from but inherent in my own immaterial nature. Many times while going to school have I grasped at a wall or a tree to recall myself from this abyss of idealism to the reality”, observações do poeta sobre “Intimations of Immortality: an Ode”, *The Fenwick notes of William Wordsworth*.

168 Isto é, ao contrário do que disse Harold Bloom na *Angústia da influência* (1973), nem todo autor tem que matar seu predecessor para poder escrever. A literatura não é necessariamente edipiana, pais não precisam ser mortos para que os filhos possam viver. A *Angústia* de Bloom faz de Wordsworth um personagem principal, e coloca no centro da cena sua relação com seu predecessor/pai literário John Milton, e faz dessa relação algo muito mais conflituoso do que precisaria ser. O próprio Bloom, em trabalhos posteriores, como *The anatomy of influence* (2011), revê a própria teoria, e troca “angústia” por “amor” literário, porém, é ainda um amor feito de partes iguais de admiração e conflito.

169 “A motion and a spirit that rolls through all thinking things, all objects of all thought”, “Tintern Abbey”.

170 “The marble index of a mind forever/ Voyaging through strange seas of thought, alone” *O prelúdio*, 1850, III, vv. 63-64.

E aqui, versos do poema “The Garden”, poema meditativo de Andrew Marvell (1621-1678), onde mente e natureza se encontram:

Enquanto isso a mente, de prazeres egostada,
Recolhe-se em sua alegria;
A mente, oceando onde cada tipo
Logo encontra seu semelhante,
No entanto cria, transcendendo estes,
Cria outros mundos, outros mares;
Aniquilando tudo o que há
Em uma ideia verde, numa sombra verde.

Meanwhile the mind, from pleasure less,
Withdraws into its happiness;
The mind, that ocean where each kind
Does straight its own resemblance find,
Yet it creates, transcending these,
Far other worlds, and other seas;
Annihilating all that's made
To a green thought in a green shade.

Na sequência, os quatro juntos:

What dwelling shall receive me, in what vale
Shall be my harbour? Underneath what grove
Shall I take up my home, and what sweet stream
Shall with its murmurs lull **me to my rest?**
The earth is all before me! With a heart
Joyous, nor scared at its own liberty,
I look about, and **should the guide I choose**
Be nothing better than a wandering cloud,
I cannot **miss my way.** [...]
Long months of peace (if such bold word accord
With any promises of human life),
Long months of ease and undisturbed delight
Are mine in prospect; whither shall I turn,
By road or pathway, or through trackless field,
Up hill or down, or shall some floating thing
Upon the river point me out my course?
[...]
I paced on
Gently, **with careless steps**, and came erelong
To a green shady place where down I sate
Beneath a tree, slackening my thoughts by choice
And setting into a **gentler happiness**

→ **The World was all before them**, where to choose
→ **Their place of rest**, and **Providence their guide:**
They hand in hand **with wand'ring steps and slow,**
→ **Through Eden took their solitary way.** ←
♦
→ **Long wintry months are past;** the Moon that now
Lights her pale crescent even at noon, has made
Four times her revolution; since **with step,**
→ **Mournful and slow,** along the wave-worn cliff,
→ **Pensive I took my solitary way,** ←
Lost in despondence, while contemplating
Not my own wayward destiny alone,
(Hard as it is, and difficult to bear!)
But in beholding the unhappy lot
Of the lorn Exiles;
♦
Meanwhile the mind, from pleasure less,
→ **Withdraws into its happiness;**
The mind, that ocean where each kind
Does straight its own resemblance find,
Yet it creates, transcending these,
Far other worlds, and other seas;
Annihilating all that's made
→ **To a green thought in a green shade.**

Não se trata de dizer que o poeta está citando outros poetas, ou não exatamente (até porque ideia de citação tornou-se associada demais a procedimentos do modernismo).¹⁷¹

171 Para um autor como T. S. Eliot, para quem abril — mês da primavera e, por associação, do nascimento, da criação — é o mais cruel dos meses (“April is the cruellest month”, “The wasteland”, 1922, v. 1), as citações funcionam mais adequadamente dentro do esquema visto por Bloom na *Angústia da influência*. É para um autor como Eliot que as vozes de outros autores vêm como solução para o conflito entre matar ou não os próprios predecessores poéticos. “Misturar memória e desejo” não é algo cruel nem mórbido para Wordsworth, como o poema de Eliot diz ser (“mixing/ memory and desire, stirring/ Dull roots with spring rain”, *idem*, vv. 2-4) Por este motivo, entre outros, discordo da escolha de André Kangussu que, em seu mestrado *A forja de uma fala*, defendido na UFPR em 2018, traduziu os primeiros livros do *Prelúdio* costurando os versos em português com citações de letras de Caetano Veloso. Entre outros motivos. Outro: é difícil imaginar Wordsworth ficando “Odara”.

Seu gesto é mais pacífico — Wordsworth fala numa língua compartilhada com Milton, Smith e Marvell. Fala junto com eles como falava com Coleridge e Dorothy: são amigos conversando e construindo um mundo em comum.¹⁷² *O prelúdio* surgiu como um “friendship poem”, numa longa carta a Coleridge. Transformou-se, com o tempo, num poema de muitas outras amizades.

Com as palavras ensinadas por outros poetas, Wordsworth trabalhou para escrever, como afirmou, numa “língua comum”, a língua dos “homens reais”. Não se trata apenas da língua que seus contemporâneos compreendiam e usavam. Ela é também aquela que pode, no final, ser entregue de volta ao território comum das falas, entregue a novas possibilidades a serem inventadas por novas mentes. O poeta extrai sua voz do oceano da língua dos “homens reais”, mas ele a forja, e a torna singular, para só então poder devolvê-la a eles. Ganhará novos sentidos nessa manipulação; e estará, então, disponível aos outros. É este também o seu ideal: de que as palavras comuns, as palavras usadas cotidianamente pelas pessoas, possam ser regeneradas pela poesia. E que não permaneçam na poesia. Wordsworth escreve para que se apropriem dele: escreve para contribuir com criação do mundo, este vale de fazer almas, de forjar palavras.

Geoffrey Hartman comenta que, ao narrar sua vida, Wordsworth age no “oposto da máxima humanista, ‘nada do que é humano me é alheio’. Pelo contrário, de início, tudo o que é humano nos é alheio. A sensibilidade para o humano deve ser atingida; não é dada, mas sim ganha a duras custas”. *O prelúdio* nasce de uma sensibilidade expansiva: o autor olha para si mesmo para escrever, mas a intenção desse olhar, dessa escrita, é comunicativa. Sua autobiografia é uma aventura do que significa ter uma consciência e estar no mundo. Ou, como Hartman nota, a pergunta que guia *O prelúdio* é basicamente a mesma de Keats — como, afinal, uma alma se faz?

O prelúdio é uma autobiografia, mas não é um livro de confissões. Não o lemos para descobrir os segredos da vida de um homem; não há praticamente nada que Wordsworth narra que não poderia ser apreendido de sua vida pública. O livro se oferece a nós para que possamos explorar, junto com ele, *o que pode ser a vida de um homem*; o que pode ser a vida de qualquer homem. Descobrimos nesse livro o que nossa mente pode ser quando ela descobre o prazer que há nela, e quanta vida ela pode alimentar. O que Wordsworth nos ensina, entre outras coisas, é a alegria que há nisso de podermos pensar — “O joy! That in our embers/ is something that doth live”.¹⁷³ No mais, e sobre todas as outras coisas, conversa conosco.

172 Uma anedota sobre amizades: Wordsworth conta ter se embebedado apenas uma vez durante os anos de faculdade: quando entrou no quarto que, décadas antes, tinha sido o de John Milton, e foi tomado pela emoção de pisar no mesmo lugar onde o poeta havia vivido. Cf. *O prelúdio*, III, vv. 255 ss.

173 “Ah, a alegria! Em nossas brasas/ Há algo que vive!”, “Ode on the intimations of immortality”, 1807, vv. 134-135.

Referências Bibliográficas

- Abraham, A. P. *Some portraits of the Lake Poets and their homes*. G. P. Abraham Ltd., 1920. Disponível em: <https://archive.org/details/someportraitsof00abraiala>. Último acesso, 20/06/2018.
- Abrams, M. H. *Natural supernaturalism*. WW Norton & Company, 1973.
- . *The Mirror and the lamp*. Oxford University Press, 1971.
- Aldrich, R. I. “The Wordsworths and Coleridge: ‘Three Persons,’ but Not ‘One Soul’”, em “Studies in Romanticism”, vol. 2, n. 1, outono, 1962, pp. 61-63.
- Als, H. *The women*. Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- . *White girls*. McSweeney’s, 2014.
- Anônimo. “The idiot”, em “Sporting Magazine”, outubro, 1798. Disponível em: <https://play.google.com/store/books/details?id=aaAaAQAAMAAJ&rdid=book-aaAaAQAAMAAJ&rdot=1>. Último acesso, 16/07/2018.
- Barker, J. *Wordsworth, a life*. Penguin, 2000.
- Bate, J. *Romantic ecology: Wordsworth and the environmental tradition*. Routledge, 1991.
- Bennett, A. (ed.) *William Wordsworth in Context*. Cambridge University Press, 2015.
- Bloom, H. *Anxiety of influence: a theory of poetry*. Segunda edição. Oxford University Press, 1997.
- . *Genius: A mosaic of one hundred exemplary creative minds*. Warner, 2002.
- . *Poetry and repression: revisionism from Blake to Stevens*. Yale University Press, 1976.
- . (org.) *Romanticism and Consciousness: essays in criticism*. WW Norton & Company, 1970.
- . *Ruin the sacred truths: poetry and belief from the Bible to the present*. Harvard University Press, 1989.
- . (org.) *William Wordsworth*. Bloom’s Classic Critical Views. Chelsea House Publications, 2009.
- Boehm, A. D. “The *Lyrical ballads* and book production”, em *ELH*, vol. 63, n. 2, verão, 1996, pp. 453-487.
- Booth, R. “Facebook reveals newsfeed experiment to control emotions”. The Guardian, 29 de junho, 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2014/jun/29/facebook-users-emotions-news-feeds>. Último acesso, 10/07/2018.
- Bradley, A. C., “Wordsworth”, em *Oxford lectures on poetry*, 1909. Disponível em: <https://archive.org/details/cu31924103992297>. Último acesso, 23/06/2018.

- Brande, W. T. *The life and adventures of the celebrated Walking Stewart: including his travels in the East Indies, Turkey, Germany & America*. By a relative. With a portrait. 1822. Disponível em: <https://books.google.co.uk/books?id=nB4IAAAQAAJ&dq=walking+stewart&pg=PP10-v=onepage&q&f=false>. Último acesso, 01/06/2018.
- Bromwich, D. *Disowned by memory*. University of Chicago Press, 1994.
- Brooks, C. *The Well-wrought urn: studies in the structure of poetry*, Harvest Books, 1949.
- Bunyan, J. *The pilgrim's progress*. Wordsworth Editions Ltd. [1678] 1999.
- Burke, K. "Coleridge rephrased", em *Poetry Magazine*, 1935. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?volume=47&issue=1&page=66>. Último acesso, 20/06/2018.
- . "Why Coleridge", em *New Republic*, 1939. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/114022/kenneth-burke-samuel-taylor-coleridge-september-13-1939>. Último acesso, 02/02/2018.
- Burney, C. "Review of *Lyrical ballads*", em *Monthly Review*, XXIX, Junho, 1799.
- Burwick, F. (org.) *Oxford handbook of Samuel Taylor Coleridge*. Oxford University Press, 2012.
- Carlyle, T. *The works of Thomas Carlyle*. Chapman and Hall, 1897. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=_MRnyKpS7goC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false. Último acesso, 04/02/2018.
- Carson, A. *Decreation*. Vintage Books, 2005.
- Chklóvski, V. *Viagem sentimental*, Trad. Cecília Rosas. Ed. 34, [1917-1922], 2018.
- Claeys, G. "The Only Man of Nature That Ever Appeared in the World: 'Walking' John Stewart and the Trajectories of Social Radicalism, 1790—1822". In: *Journal of British Studies*, vol. 53, n. 3, jul. 2014, pp. 636-659.
- Coleridge, S. T. *Anima poetarum: from the unpublished notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, William Heinemann, 1895. Disponível em: <https://archive.org/details/animapoetaefromu02cole>. Último acesso, 03/07/2018.
- . *Biographia literaria — or biographical sketches of my literary life and opinions*. Dent/Dutton, [1817] 1975.
- . "Depressão: uma ode", tradução Matheus Mavericco, em *Escamandro: poesia, tradução, crítica*. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2015/03/17/depressao-uma-ode-de-coleridge-por-mavericco/>. Último acesso, 07/07/2018.
- . *Letters*. Disponível em: <http://inamidst.com/coleridge/letters/>. Último acesso, 01/02/2018.
- . *S. T. Coleridge: Interviews and Recollections*. Perry, S. (ed.). Palgrave, 2000.
- . *The complete poems*. Penguin Classics, 1997.

- _____. *The complete works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 6, Harper & Brothers, 1860.
Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=AkiXWLPqoi8C&lpg=PA284&ots=YkYvRs__EC&dq=June%2015%2C1827%20coleridge&hl=pt-BR&pg=PR1#v=onepage&q&f=false. Último acesso, 05/07/2018.
- _____. *The watchman*, n. 1, 1 de março de 1796. Disponível em: <https://archive.org/details/cu31924103990358>. Último acesso, 23/05/2018.
- Courtney, W. P. *Dictionary of National Biography*, 1885-1900, Volume 54, “Stewart, John (1749-1822)”.
- Cowper, W. *The task* (fac-símile). Hardpress, [1785] 2017.
- De Man, P. *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, 1984.
- _____. *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and other Papers*. The John Hopkins University Press, 1992.
- Drabble, M. *Wordsworth: Literature in perspective*, Evans Brothers, 1966.
- Empson, W. *Some Versions of Pastoral*. WW Norton & Company, 1974.
- _____. *The Structure of Complex Words*. Harvard University Press, 1984.
- François, A-L. “‘O happy living things’: Frankenfoods and the bounds of Wordsworthian natural piety”, em “Diacritics”, vol. 33, n. 2, verão, 2003, pp. 42-70.
- _____. *Open secrets: the literature of uncounted experience*. Stanford University Press, 2007.
- Fish, S. “Progress in *The pilgrim’s progress*”, em “English Literary Renaissance”, vol. 1, n. 3, 1971, Berkeley University.
- Fletcher, A. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Cornell University Press, 1964.
- _____. *A new theory for American poetry: democracy, the environment and the future of imagination*. Harvard University Press, 2006.
- _____. *Colors of the mind: Conjectures on thinking in literature*. Harvard University Press, 1991.
- Frye, N. *A study of English Romanticism*. The University of Chicago Press, 1968.
- _____. *Northrop Frye’s writings on the eighteenth and nineteenth centuries*. Imre Salusinszky (ed.). University of Toronto Press, 2005.
- Gilbert, S. M.; Gubar, S. *The madwoman in the attic*. Yale University Press, 1979.
- Gray, T. *The Thomas Gray Archive*. Disponível em: <http://www.thomasgray.org/texts/poems.shtml>. Último acesso, 17/07/2018.
- Grovier, K. “Dream walker: A Wordsworth mystery solved”, em *Romanticism*, vol. 13, n. 2, 2007, pp. 156-163.
- _____. “Paradoxes of the panoscope: ‘Walking’ Stewart and the making of Keats’s ambivalent imagination”, em “Romanticism and Victorianism on the Net”, n. 52, nov. 2008, “Science, Technology and the Senses”. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/ravon/2008-n52-ravon2573/019803ar/>. Último acesso, 01/06/2017.

- . “Shades of the prison-house: ‘Walking’ Stewart, Michel Foucault and the making of Wordsworth’s ‘Two consciousnesses’”, em “Studies in Romanticism”, vol. 44, n. 3, outono, 2005, Boston University Press, pp. 341-366.
- Hardwick, E. “Dorothy Wordsworth”, in: *Seduction and Betrayal: women and literature*. New York Review Books, 1974.
- Harper, M. G. *The spirit of delight*, H. Holt, 1928
- Hartman, G. (org.) *Deconstruction and criticism*. Seabury Press, 1979.
- . *Minor prophecies: the literary essays in the culture wars*. Harvard University Press, 1991.
- . *The unremarkable wordsworth*. University of Minnesota Press, 1987.
- . *Wordsworth’s poetry, 1787-1814*. Yale University Press, 1964.
- Hass, R. *A little book on form: an exploration into the formal imagination of poetry*. Ecco Press, 2017.
- Heisler, R. “Walking Stewart: a Forgotten Great Freethinker”. Palestra Ethical Society, 23 de Março, 2003. Publicado: *Ethical record*, Jun. 2003. Disponível em: <http://www.francisboutle.co.uk/pages.php?pid=69>. Último acesso, 01/06/2017.
- Holmes, R. *The age of wonder: how the Romantic generation discovered the beauty and terror of science*, Harper Collins, 2008.
- Hubbel, A. “How Wordsworth invented picknicking and saved British culture”, em “Romanticism”, vol. 12, n.1, 2006, pp. 44-51.
- Jay, M. “O excellent bag of air: Humphrey Davy and Nitrous Oxide”. Disponível em: <http://publicdomainreview.org/2014/08/06/o-excellent-air-bag-humphry-davy-and-nitrous-oxide/>. Último acesso, 02/02/2018.
- Kazan, E. (dir.) *Splendor in the grass*. Longa-metragem. Warner Bros, 1961, 124 min.
- Keats, J. *The letters of John Keats, 1814-1821*, Harvard University Press, 1958.
- Knight, T. (ed.) *Letters of the Wordsworth family, 1787-1855*. Ginn and Company, 1907.
- Lamar, K. *DAMN*. Top Dog Entertainment, Aftermath Entertainment, Interscope Records, 2017, 54:54 min.
- Lamb, C. “The death of Coleridge”, 1834. Disponível em: <http://spenserians.cath.vt.edu/CommentRecord.php?action=GET&cmmtid=4442>. Último acesso, 20/06/2018.
- Levin, S. “Facebook told advertisers it can identify teens feeling ‘insecure’ and ‘worthless’”. The Guardian, 1 de maio, 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2017/may/01/facebook-advertising-data-insecure-teens>. Último acesso, 10/07/2018.
- Logan, W. *Guilty knowledge, guilty pleasure*. Columbia University Press, 2014.
- Liu, A. “On the autobiographical present: Dorothy Wordsworth’s ‘Grasmere Journals’”, em “Criticism”, vol. 26, n. 2, primavera 1984, pp. 115-137.

- Manns, D. "The Most Unlikely Man to Influence a Generation of Writers: Walking Stewart", em *Atlas Obscura*, 26 de maio, 2015. Disponível em: <http://www.atlasobscura.com/articles/walking-stewart>. Último acesso, 01/06/2017.
- Marvell, A. *The complete poems of Andrew Marvell*. Donno, E. (ed.). Penguin Classics, 2005.
- Mayo, R. "The contemporaneity of the *Lyrical ballads*", em *PMLA*, vol. 69, n. 3, junho de 1954, pp. 486-522.
- Miller, J. H. *The linguistic moment*. Princeton University Press, 1985.
- Milton, J. *Poetical works*. Oxford University Press, 1966.
- Minchinton, W. E. "Agricultural returns and the government during the Napoleonic Wars", em *The agricultural history review*, vol. 1, 1953. Disponível em: <http://www.bahs.org.uk/AGHR/AGHR1.pdf>. Último acesso, 23/06/2018.
- Newlyn, L. (ed.), *The Cambridge companion to Coleridge*. Cambridge University Press, 2002.
- Novaes, A. (org.) *Artepensamento*. Companhia das Letras, 1994.
- O'Hara, F. *The collected poems of Frank O'Hara*. University of California Press, 1995.
- O'Donnell, B. *The passion of meter: a study of Wordsworth's metrical art*. Kent State University Press, 1995.
- Pater, W. *Appreciations, with an essay on style*, 1889. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/4037>. Último acesso, 16/07/2018.
- Perrot, M. (org.) *História da vida privada, vol. 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Companhia das Letras, 1991.
- Quincey, T. d. *Notes from the Pocket-Book of a late Opium-eater; no. 1, Walking Stewart*. "London Magazine", vol. 8, 1 jan. 1823. Disponível em: <https://play.google.com/store/books/details?id=o9gYAAAAMAAJ&rdid=book-o9gYAAAAMAAJ&rdot=1>. Último acesso, 01/06/2017.
- . *Recollections of the Lakes and the Lake Poets*. Neill and Company, 1819.
- Raleigh, W. *Wordsworth*. Edward Arnold, 1903. Disponível em: <https://archive.org/details/wordsworth00ralegoog>. Último acesso, 16/07/2018.
- Rancière, J. *Políticas da escrita*. Trad. Ramallete, R. et al. Ed. 34, [1995] 2017.
- Rivers, D. *Literary memoirs of living authors of Great Britain*, 1798, vol. 1. Disponível em: <https://archive.org/details/literarymemoirs00rivegoog>. Último acesso, 23/06/2018.
- Salt, H. S. "Walking Stewart, a Sketch of an Eccentric Pedestrian", em "Temple Bar", vol. 93, dez. 1891. Disponível em: <http://www.henrysalt.co.uk/bibliography/essays/walking-stewart>. Último acesso, 01/06/2017.
- Scudder, V. D. "Wordsworth and the new democracy", em *The life of the spirit in the modern English poets*, 1895. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/The_Life_of_the_Spirit_in_the_Modern_Eng.html?id=A50nAAAAMAAJ&redir_esc=y. Último acesso, 23/06/2018.

- Shakespeare, W. *Hamlet*. Trad. Lawrence Flores Pereira. Companhia das Letras, 2015.
- Smith, C. *The poems of Charlotte Smith*. Women Writers in English, 1350-1850, Currant, S. (ed.). Oxford University Press, 1993.
- Smith, E. *An estimate of William Wordsworth by his contemporaries 1793-1822*, Basil Blackwell, 1932.
- Southey, R. *The collected letters of Robert Southey*. Disponível em: http://www.rc.umd.edu/editions/southey_letters. Último acesso, 14/07/2018.
- Stewart, J. *The Apocalypse of Nature*. 1791. Disponível em: https://en.wikisource.org/wiki/The_Apocalypse_of_Nature?oldid=5645131. Último acesso, 01/06/2018.
- . *Opus Maximum; or The Great Essay to Reduce the Moral World from the Contingency to System, in the Following New Sciences: Psyconomy; or, the science of the moral powers; Mathemanomy; or, the laws of knowledge; Logonomy; or, the science of language; Anagognomy; or the science of education; Ontonomy; or, the science of being*. 1803. Disponível em: <https://play.google.com/store/books/details?id=cHRZAAAcAAJ&rdid=book-cHRZAAAcAAJ&rdot=1>. Último acesso, 01/06/2018.
- . *The Revolution of Reason: or The establishment of the constitution of things in nature: of man, of human intellect, of moral truth, of universal good*, 1812 (?). Disponível em: <https://archive.org/details/revolutionofreas00stewrich>. Último acesso, 01/06/2018.
- Strand, M., Boland, E. *The making of a poem: a Norton Anthology of poetic forms*. W.W. Norton and Company, 2000.
- Weil, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Agora, [1947] 1993.
- Weiskel, T. *The romantic sublime: studies in the structure and psychology of transcendence*. The John Hopkins University Press, 1976.
- Williams, R. *The Country and the city*. Oxford University Press, 1975.
- Wohlleben, P. *A vida secreta das árvores*. Trad. Petê Rissati. Sextante, [2015] 2017.
- Wordsworth, D. *The Grasmere and Alfoxden Journals*. Ed. Pamela Woof. Oxford World's Classics, Oxford University Press, 2002.
- Wordsworth, W. *O prelúdio*. Trad. Maria de Lourdes Guimarães. Relógio d'Água, 2010.
- . *Prose writings of Wordsworth*, Knight, W. (ed.), Walter Scott, LTD., 1893. Disponível em: <https://ia802704.us.archive.org/11/items/prosewritingsofw00wordiala/prosewritingsofw00wordiala.pdf>. Último acesso, 03/02/2018.
- . *The complete poetical works*. Disponível em: <https://archive.org/details/completpoetical02word>. Último acesso, 20/06/2018.
- . *Poetical works*. Hutchinson, T. (ed.). Oxford University Press, 1969.
- . *The prelude — the four texts, 1798, 1799, 1805, 1850*. Wordsworth, J. (ed.). Penguin Classics, 1995.

- Woolf, V. "The mark on the wall", 1921. Disponível em: <http://www.bartleby.com/85/8.html>. Último acesso, 28/06/2018.
- _____. *The voyage out*. The Modern Library, [1915] 2001.
- _____. "Dorothy Wordsworth", em *The common reader*, vol. 2, 1932. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c2/chapter13.html>. Último acesso, 20/06/2018.
- Wu, D. (ed.). *Romanticism, an anthology*. Wiley Blackwell, 2012.
- _____. *Wordsworth's reading 1700-1799*. Cambridge University Press, 2007.
- _____. *Wordsworth's reading 1800-1815*. Cambridge University Press, 2007.
- Yeats, W.B. *The collected poems of W. B. Yeats*. Collier Books, 1983.

Referências Imagens:

1. Dorothy Wordsworth, por Perry, A. *Some portraits of the Lake Poets and their homes*. G. P. Abraham Ltd, 1920. Disponível em: <https://archive.org/details/someportraitsoffl00abraiala>. Último acesso, 05/07/2018.
2. Samuel Taylor Coleridge, por Vandyke, P. National Portrait Gallery, Londres. Reprodução disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portraitExtended/mw01396/Samuel-Taylor-Coleridge?search=ss&firstRun=true&sText=coleridge&LinkID=mp00966&rNo=0&role=sit>. Último acesso, 05/07/2018.
3. John "Walking" Stewart. A assinatura no retrato é ilegível. Em Brande, W. T. *The life and adventures of the celebrated Walking Stewart: including his travels in the East Indies, Turkey, Germany & America*. By a relative. With a portrait. 1822. Disponível em: <https://books.google.co.uk/books?id=nB4IAAAQAAJ&dq=walking+stewart&pg=PP10-v=onepage&q&f=false>. Último acesso, 01/06/2018.

Anexo 1

Fala de abertura

Levou muito tempo para que esta pesquisa sobre Wordsworth se transformasse numa pesquisa sobre Wordsworth. Ela teve muitas formas, e mudou muitas vezes até chegar aqui. Vou contar um pouco da história de como isso aconteceu. Começou mais ou menos no meu último ano de graduação, enquanto eu fazia um TGI sobre o crítico vitoriano Walter Pater. Esse começo, porém, foi só um primeiro desenho, muito diferente do que acabou virando. Minha pesquisa nasceu por influência do Pater. Isso porque quando eu lia os textos dele, tinha a impressão de que só conseguia acessar *uma parte* do que ele dizia; mas “parte” não é o melhor jeito de descrever, porque não era como se eu estivesse selecionando uma fatia de um todo, não era como se eu conseguisse entender uma porção do que ele dizia e outra, não. Era mais como se eu escutasse o eco que vinha dele, uma coisa tardia e no limite do parafraseável. Quando eu lia os livros do Pater, não sabia dizer exatamente *do que* ele estava falando; eu sabia algo do impacto que ele provocava em mim. E ficava ali parada, escutando.

Quis ir atrás de Wordsworth depois de passar aquele ano estudando Pater porque tive a ideia de pesquisar coisas novas e diferentes, mas que pudessem renovar aquele efeito em mim. Basicamente, eu queria ouvir vozes novas, mas o mesmo eco. O que não faz muito sentido.

Uma das coisas que Walter Pater escreve é que não se deve ir atrás de experiências pelos frutos que elas podem oferecer; o ideal é viver cada experiência pela experiência em si. Este mestrado me trouxe algo parecido com o efeito que eu encontrava em Pater. Mas também fui percebendo que não era o mesmo efeito, e que livros diferentes oferecem experiências de vida diferentes — e que é, na verdade, do encontro *da sua* vida, naquele momento, com *aquele livro* que nasce um fruto, um que você até pode colher e comer se quiser, mas o mais provável é que, chegando lá, você perceba que já está satisfeito, porque provou algo melhor. No final destes dois anos e meio de mestrado, tenho um mestrado, escrito e acabado, é o fruto que aqui se produziu. Já não tenho mais fome, porque me alimentei da experiência de ter feito um mestrado. Então o fruto sobrou; o que significa que posso oferecê-lo para vocês. Tenho dois anos e meio de Wordsworth na minha vida, e esta é uma experiência que tentei alquimizar em cem páginas de texto. Espero que, com isso, alguma qualidade do que eu experimentei possa ser transmitida a vocês, neste momento, para que, então, ela se traduza em experiências *suas*, com os frutos que poderão colher e comer. Experiências são coisas que compartilhamos para que ninguém passe fome.

Enquanto falo isso, me pergunto o quê — além de comida — são as experiências de vida. E então confundo minhas ideias com as que aprendi lendo Wordsworth. Pensei no que são experiências de vida muitas vezes durante esta pesquisa porque tenho quase

a mesma idade que ele tinha quando escreveu a maioria dos poemas que estudei. Em um deles, que eu citei nesta dissertação, Wordsworth olha para o futuro e diz:

All things shall live in us and we shall live
in all things that surround us. This I deem
our tendency, and thus shall every day
enlarge our sphere of pleasure and of pain.

Em português, fica algo como

Todas as coisas viverão em nós, e nós viveremos
em todas as coisas ao nosso redor. É esta, creio,
nossa tendência; e assim, todo dia deverá
aumentar nossa esfera de prazer e de pesar.

Do lugar de onde eu consigo olhar para a minha vida, isso me parece uma revelação. É *minha tendência* acreditar que existe uma experiência de vida real aí, uma que a literatura pôde me dar. Ela não é menos verdadeira do que as que posso encontrar fora dos livros. Entre outras coisas, a experiência desses versos ensina, para mim, a possibilidade de olhar para o futuro e querer acolher tanto o aumento de prazer como de pesar. Esses versos me ensinam algo sobre a possibilidade de abandonar a rigidez de ter que optar por um e não pelo outro.

Mas a experiência segue: desses versos podemos ir para um outro poema de Wordsworth, onde ele faz o movimento contrário. O poeta tem ainda a mesma idade, e olha agora *para o passado* e diz:

That time is past,
And all its aching joys are now no more,
And all its dizzy raptures.

Foi-se o tempo,
Foram-se as alegrias agudas,
Foi-se a vertigem do êxtase.

Nós poderíamos pensar que esses dois trechos que eu citei formam uma contradição. Poderíamos porque, se for para simplificar o que ele escreveu, o primeiro diz que a idade traz consigo um aumento de emoções, enquanto o segundo, diz que, pelo contrário, a idade ameniza as alegrias agudas e os êxtases. Os poemas de Wordsworth são cheios de aparentes contradições. Mas eles não são, no fim das contas, contraditórios. Isso não é só um modo de dizer. Em Wordsworth, os dois extremos de uma contradição íntima convivem em harmonia. Simone Weil dizia que os dois lados de uma contradição são a pinça com a qual se pode agarrar a Deus. Tem algo aí.

Os dois extremos de uma contradição são a pinça com a qual se pode agarrar a unidade. No caso de Wordsworth, a nossa unidade. O passo que ele dá em seus poemas é em direção à unidade possível da mente, que vem depois que ela já se percebeu cindida. Não é um retorno à inocência perdida, e também não é um silenciamento dos conflitos internos. O caminho para buscar essa unidade é mostrando que cada pessoa tem, na verdade, muito espaço dentro de si; é mostrando que existem ainda mais contradições do

que achávamos antes. Há tanto espaço dentro de cada um de nós que é possível encontrar essas contradições, observá-las e permitir que elas se desdobrem — não precisamos solucioná-las, nem desfazê-las. Não precisamos negá-las. Podemos, pelo contrário, descobrir os menores conflitos que existem no fundo da mente; e descobrir que existe, no fim das contas, uma alegria inalienável nisso, uma alegria no fato de que existem tantos campos de tensão para explorarmos dentro de nós;

Thanks to the human heart by which we live,
thanks to its tenderness, its joys and fears,
to me the meanest flower that blows can give
thoughts that do often lie too deep for tears.

Graças ao coração humano pelo qual vivemos,
graças a sua delicadeza, a suas alegrias e seus medos,
a flor mais feia que sopra ao vento me traz
reflexões [que são] profundas demais para as lágrimas.

Existe uma possibilidade de alternância calma — ou delicada/*tender* — entre os polos de uma contradição, entre as alegrias e os medos. O que Wordsworth demonstra é que, se prestarmos atenção o suficiente — se prestarmos atenção às menores coisas; se nos dedicarmos a olhar para o momento presente enquanto ele é o momento presente, enquanto tudo é ainda uma possibilidade, e não a ideia de um futuro que não foi — saberemos observar esses movimentos que acontecem a todo instante dentro de nós, que permitem viver dentro de uma contradição sem que ela seja uma fonte de sofrimento. Porque corre ar fresco dentro das contradições de Wordsworth: “In that sweet mood when pleasant thoughts/ bring sad thoughts to the mind”; “aquele estado doce, em que ideias agradáveis/ nos trazem pensamentos tristes”.

Deveríamos ter todo o tempo do mundo para pensar numa frase como esta. Esse é um desejo que Wordsworth cria em nós: o desejo de que as coisas se desacelerassem, que pudéssemos ficar dias só escutando uma mesma frase ou uma só palavra, dentro da qual a gente pudesse ficar entrando e saindo sem pressa, vendo as ramificações que ela criaria em nós, vendo todos os lados para onde ela aponta, e os sentidos contrários que ela manifesta, simultaneamente.

Talvez aí soubéssemos perceber o momento presente como Wordsworth o descreve: o momento em que uma percepção está a meio-caminho de se transformar numa ideia, e ainda não decidiu se quer ter um significado ou vários. “I have thoughts that are fed by the sun”, ele diz. “Tenho ideias que são alimentadas pelo sol”.

A poesia de Wordsworth faz com que as nossas ideias voltem a ser o mais próximo do que eram quando ainda não tinham se cristalizado em uma forma específica; quando ainda não tinham virado hábitos mentais. Essa poesia faz um movimento de ir em busca dos lugares onde a mente ainda não se fechou em suas próprias normatividades. E assim, não é que nossas ideias precisam mudar, mas elas podem se completar. Não é que nossa mente precise se dividir ainda mais para se entender. Ela pode dar o passo além da própria divisão e encontrar sua unidade possível.

Bom, eu comecei falando sobre minha trajetória, e tentando explicar como eu comecei isso daqui com um TGI sobre o Walter Pater. Isso que vocês viram acontecendo

comigo tem acontecido muito ultimamente. Isso de eu começar a falar alguma coisa, ou contar uma história, e o que vem é um trecho de Wordsworth. Minhas ideias ficaram cheias de Wordsworth. É difícil tentar pensar em algo a sério ou com profundidade sem que a voz dele comece a brotar no meu cérebro. É difícil tentar conversar comigo mesma sem que ele entre na conversa. E é uma delícia sentir isso. Eu queria recomendar a todas as pessoas do mundo que fizessem um mestrado em Letras, só para que tivessem a experiência de ter essa companhia constante, esse amigo secreto. É ter acesso a uma voz interior que pensa melhor do que você e que, no entanto, é você quem pensa ela. Falando assim, parece quase uma coisa errada. É totalmente permitida. Eu recebi até uma bolsa do governo para isso.

Mas demorou para que essa conversa acontecesse. Demorou porque, durante um bom tempo, eu não sabia como me aproximar da leitura de Wordsworth. Simplesmente porque me parecia que não tinha *nada* acontecendo ali. Agora entendo que me faltava flexibilidade cerebral para acompanhar a quantidade de movimento que acontece em seus poemas. Porque se nos aproximamos de um poema seu com qualquer ideia fixa, ou olhando apenas para a direção onde ele aponta nos versos de abertura, perdemos o passo, tropeçamos nas nossas próprias pressuposições. Seus poemas traçam caminhos; mais do que isso, eles *são* caminhos, são cheios de curvas, e vão nos levando com eles. Não dá para adivinhar onde o poema vai nos levar olhando só para a primeira impressão que ele nos dá. Seus poemas são um pouco como pessoas.

These chairs they have no words to utter,
no fire is in the grate to stir or flutter,
the ceiling and floor are mute as a stone,
my chamber is hushed and still,
and I am alone,
happy and alone.

Oh, who would be afraid of life,
the passion, the sorrow, and the strife,
When he may lie
sheltered so easily —
may lie in peace on his bed,
happy as they who are dead?

Essas cadeiras não têm nada a dizer,
não há fogo na lareira para revolver,
o teto e o chão estão mudos como a pedra,
meu quarto está silencioso e quieto,
e eu estou sozinho,
feliz e sozinho.

Ah, quem há de ter medo da vida,
das paixões, das dores, do luto,
quando pode encontrar
abrigo tão fácil —
quando pode se deitar numa cama
feliz como os mortos?

Bom, eu não sabia me aproximar disso. Mas tinha muita curiosidade por isso, e queria conseguir ter algo a dizer sobre Wordsworth (inclusive porque já tinha me proposto a fazer uma dissertação sobre Wordsworth, e ela tinha uma data de entrega). Então a maneira que eu encontrei de me aproximar foi pela crítica. Foquei em ler pessoas que falassem sobre Wordsworth. E, por causa disso, passei mais ou menos o primeiro ano desta pesquisa em diálogo mental com os críticos de Wordsworth. Mas quando chegou a hora da minha qualificação, percebi que, para a banca, que só podia me ver de fora, o que para mim era um diálogo mental, para eles era apenas uma pessoa falando sozinha.

E é verdade; o que eu tinha escrito ali não comunicava com ninguém além de mim. Entendi que tinha que mudar de estratégia. Mais ou menos na mesma época, me contaram uma piada do Nasrudin, um personagem típico de muitas piadas do oriente médio. Esta começava com ele procurando a chave de casa à noite, no quintal. Os vizinhos o veem embaixo do poste de luz tateando a grama e decidem ajudá-lo. Passados alguns minutos e nenhum sinal da chave, perguntam para ele: “Nasrudin, você tem certeza de que foi *aqui* que perdeu a chave?”. E ele responde: “Não. Eu perdi dentro de casa. Mas aqui tem mais luz”.

Bom: eu estava procurando chaves com a luz de outros críticos, porque não queria ter que ir sozinha buscá-la no escuro da poesia. O que foi só mais um engano, porque a poesia de Wordsworth não tem nada de escura; demorou para que eu percebesse o quanto ela era luminosa. E que eu não estava sozinha.

Quando, depois da qualificação, quis reestruturar este mestrado, foi porque pensei que deveria conseguir comunicar algo para quem o lesse. Queria começar uma conversa — desta vez, fora da minha cabeça. Não estava sozinha porque tinha pessoas para quem eu poderia me dirigir. Fui percebendo isso com mais clareza porque tive a sorte de poder dar aulas de literatura enquanto fazia este mestrado, aulas para pessoas que não eram, necessariamente, do curso de Letras, e que não tinham, muitas vezes, o hábito de ler poesia. Li o Northrop Frye dizendo que seu leitor ideal era qualquer pessoa alfabetizada de dezoito anos. Fiquei com isso na cabeça, como uma meta que eu gostaria de algum dia alcançar.

No meu projeto de mestrado, dizia a princípio que iria estudar somente um livro do Wordsworth, *O prelúdio*. E que ia ler esse livro sobretudo com o apoio teórico dos críticos da chamada “Desconstrução de Yale”: Geoffrey Hartman, Harold Bloom, J. Hillis Miller e Paul de Man. Essa escola de desconstrução encontrou na poesia de Wordsworth um gatilho poderoso para o pensamento. Wordsworth foi um centro vivo para suas pesquisas, um que permitiu que eles reabilitassem o Romantismo depois do período ter sido jogado para escanteio pelos críticos da geração anterior. Me envolvi com a leitura desses críticos a ponto de esquecer que eu não era eles; ou, simplesmente, que eu não vivia no mesmo contexto que eles, e que eu não precisava comprar as brigas que eles tiveram que comprar. Meu território é outro, e eu nem gosto de brigar. Aliás — e isso é uma coisa que eu achei importante dizer na minha dissertação, e repetir aqui — este território é novo. Ele mal existe, para ser sincera. Segundo os dados da Capes, eu sou apenas a quarta pessoa a dedicar um trabalho de pós-graduação à poesia de Wordsworth. Este é o meu contexto: o de uma pessoa que vive no Brasil de 2018, um lugar onde Wordsworth é praticamente desconhecido, e onde a capacidade de interpretação de texto, num sentido muito mais básico, faz falta a muita gente.

Quis falar, então, a partir de um contexto um pouco mais realista, eu acho, e tentar conversar com pessoas que estivessem pelo menos vivas, e que pelo menos falassem a minha língua. Era divertido conversar com Paul de Man e Geoffrey Hartman dentro da minha cabeça. Mas eles não respondiam. A diversão era só minha, estava fadada ao tédio.

Então, para falar a partir de um outro lugar, imaginando que, assim, eu poderia, idealmente, falar com mais pessoas, decidi que deveria começar com o básico sobre Wordsworth: o contexto onde ele viveu, os amigos que ele teve, livros que sonhou em escrever e livros que, de fato, escreveu. E, então, me veio essa ideia de escrever estes capítulos alternados, e fazer uma dissertação que fosse metade sobre textos, metade sobre pessoas. Não sei dizer exatamente em que momento a ideia veio, nem pelo que foi motivada. Mas tenho certeza de que boa parte foi por ter lido muito Walter Pater. Em seu livro sobre o Renascimento, que foi o foco do meu TGI, ele dedica cada capítulo a um artista ou pensador desse estilo. Em cada um de seus capítulos, Pater fala igualmente da vida e da arte dessas figuras. Isso porque, muitas vezes, quando tentamos encontrar a qualidade essencial de um artista, quando buscamos o lugar onde ele melhor traduziu suas intenções em gestos, não necessariamente o encontramos em suas criações. É mais por hábito de olhar que sempre buscamos lá, e não em outros lugares — como na vida, por exemplo.

É por isso que o Pater nos diz a certa altura, que não precisamos *ler* os livros de Pico della Mirandola; eles não nos deixarão satisfeitos, como não deixavam seu autor satisfeito. Mas se olharmos para Pico della Mirandola, para a vida que ele teve, encontraremos as qualidades vivas do verdadeiro humanista, do verdadeiro buscador da verdade, que sabe que existe um fundo de ordem e beleza em todo encontro com o conhecimento onde antes havia ignorância. O que Pater diz sobre o Renascimento nós poderíamos dizer sobre o Romantismo: os sonhos do período são maiores do que suas realizações. Como sabemos, as realizações tanto do Renascimento como do Romantismo são imensas. Que dirá, então, seus sonhos; suas não-realizações. Quis mostrar as vidas de três pessoas nesta dissertação para poder dar atenção ao tamanho desses sonhos, porque eles também iluminam a grandeza das produções do período. Nos fazem apreciá-las ainda mais; e ler sobre pessoas que um dia existiram nos faz sentir algo do ânimo que foi, para elas, ter sonhado esses sonhos, ter vivido num momento da história em que tudo estava mudando, mas a imaginação humana e a capacidade de criação eram maiores do que o medo do que estava por vir.

À medida que fui escrevendo a dissertação neste novo formato — este que ela tem agora — fui entrando mesmo na poesia de Wordsworth. Eu precisava falar o básico, para pessoas que não tinham proximidade com aquele tema, porque, em boa parte, essas pessoas eram eu. Eu tive que me ensinar o que eu estava ensinando. Ou seja: mais de uma coisa estava acontecendo ao mesmo tempo, enquanto escrevia esta dissertação. Tem uma última que gostaria de mencionar. Ela vem com alguns versos do final do *Prelúdio*:

There are in our existence spots of time,
that with distinct pre-eminence retain
a renovating virtue, whence — depressed
by false opinion and contentious thought,
or aught of heavier or more deadly weight,
in trivial occupations, and the round
of ordinary intercourse — our minds
are nourished and invisibly repaired;
a virtue, by which pleasure is enhanced,
that penetrates, enables us to mount,
when high, more high, and lifts us up when fallen.

Há, em nossas vidas, marcos no tempo,
que retêm, com especial preponderância,
uma virtude restauradora; é por ela que,
quando deprimidos por falsos juízos e contendas mentais,
ou por qualquer outra coisa mais grave
em meio às ocupações banais,
às trocas cotidianas, é por ela que nossas mentes
são nutridas e invisivelmente reparadas;
é uma virtude que aumenta nossos prazeres,
que entra em nós, e nos permite atingir, se já no alto,
um lugar mais elevado, e que nos ergue se cairmos.

Uma das experiências que tive fazendo esse mestrado foi a de me preparar para o futuro. Esses “spots of time” que Wordsworth descreve são os lugares na memória para onde sempre podemos voltar, são coisas que vivemos e que nos vivificam. A questão para Wordsworth não tem a ver com simplesmente olhar para o próprio passado e reconhecer o que já passou. Também não é isso de sentir uma memória viva, a memória como algo que o acompanha no momento presente. É, junto com tudo isso, e além disso, a ideia de uma memória para o futuro. Podemos viver um momento e saber o valor que ele tem enquanto o vivemos, podemos cultivá-lo internamente para os dias que virão. Não sabemos o que vai ser dos nossos futuros. É sempre assim. Neste momento, porém, dois dias antes das eleições, essa frase soa mais triste do que de costume. Não sei e não sabemos o que vai vir. Mas foi um privilégio fazer este mestrado; foi um privilégio poder cultivar o futuro da minha imaginação dentro dele. Enquanto escrevia esta dissertação, enquanto lia a poesia de Wordsworth, enquanto pesquisava os críticos que falavam a seu respeito, sabia que, algum dia, no futuro, ficaria feliz de lembrar dessa época; ficaria feliz de lembrar que um dia pude ter a experiência de vida chamada William Wordsworth.

Agora, nesta semana passada, uma aluna veio me dizer que leu o poema “Tintern Abbey”. Ela quis conversar comigo porque ficou na dúvida se aquilo era um poema — ou se tinha um outro nome para isso. Disse que parecia *mais do que um poema*, e quando eu perguntei por que, ela me disse que era como se fosse um pensamento acontecendo. Então eu respondi que era os dois, um poema e um pensamento. Mas olhando agora, complemento dizendo que é mais do que isso: é pensamento e poema, é lembrança, prece, desejo, relato, percepção, sentimento, é uma conversa e é também o sonho antigo — que sempre retorna, mas que nesses tempos parece especialmente ameaçado — é o sonho antigo e atual de que o futuro possa ser um lugar melhor.

Fala lida na ocasião de defesa deste mestrado, no dia 26 de outubro de 2018, na Universidade de São Paulo, diante de banca composta pelos professores doutores Paulo Henriques Britto, Paulo Roberto Pires e Noemi Jaffe, além do orientador deste trabalho, prof. dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade.