

WORDSWORTH ★ PEACOCK ★ SHELLEY

POÉTICA ROMÂNTICA INGLESA

Organização, tradução e notas

de

Alcinda Pinheiro de Sousa e João Ferreira Duarte

Introdução de

Alcinda Pinheiro de Sousa



depois das

MATERIAIS CRÍTICOS
LISBOA/1985

William Wordsworth

PREFÁCIO A LYRICAL BALLADS

O primeiro volume destes poemas foi já submetido à apreciação geral. Foi publicado em jeito de experiência que, esperava eu,¹ pudesse ter alguma utilidade para comprovar até que ponto podem ser transmitidas essa espécie de prazer e essa quantidade de prazer que um poeta pode racionalmente esforçar-se por transmitir quando ajusta ao arranjo métrico uma selecção da linguagem real de homens num estado de sensação vívida.

Não foi muito impreciso o modo como estimei o efeito provável desses poemas: lisonjeava-me a ideia de que seriam lidos com um prazer invulgar por todos os que deles se agradassem e, por outro lado, estava bem ciente de que aqueles a quem desagradassem haveriam de lê-los com invulgar aversão. O resultado divergiu das minhas expectativas apenas porque agradei a um número maior do que alguma vez ousei esperar.

Por amor à diversidade e pela consciência da minha própria fraqueza, senti necessidade de pedir auxílio a um amigo que me pôs à disposição os poemas "Ancient Mariner", "Foster-Mother's Tale", "Nightingale", "Dungeon" e o poema intitulado "Love".² Mas eu não teria pedido este auxílio se não acreditasse firmemente que os nossos poemas teriam em grande medida a mesma tendência e que, embora se pudesse achar alguma diferença, não haveria qualquer discordância quanto às cores do nosso estilo, já que as nossas opiniões sobre a poesia coincidem quase inteiramente.

Alguns dos meus amigos desejam pela bom êxito destes poemas por acreditarem que, se se cumprissem as intenções com que foram compostos, haveria de surgir um tipo de poesia destinada a interessar a humanidade de uma forma dura e não desprezível para a multiplicidade e para a qualidade das suas relações morais; por isso me aconselharam a antepor aos poemas uma defesa sistemática da teoria que presidiu à sua composição. Não me sentia, porém, disposto a levar a cabo esta tarefa porque sabia que o leitor iria então olhar com frieza os meus argumentos, uma vez que me poderia assim tornar suspeito de ter sido principalmente influenciado pela esperança egoísta e insensata de o persuadir *pela razão* a aprovar estes mesmos poemas; e ainda menos disposto me sentia a levar a cabo a tarefa porque expimir adequadamente as minhas opiniões e impor plenamente os meus argumentos exigiria um espaço exorbitante para a natureza de um prefácio. Além disso, tratar este assunto com a clareza e coerência de que me parece susceptível, implicaria apresentar um relato completo sobre o estado actual do gosto do público neste país e determinar até que ponto este gosto é sadio ou corrompido, o que mais uma vez não poderia ser determinado sem que se apontasse de que maneira a linguagem e o espírito humano agem e reagem um sobre o outro e sem que se voltassem a traçar as revoluções, não só da literatura, mas também da própria sociedade. Eis porque me tenho totalmente recusado, por sistema, a entrar nesta defesa e, contudo, sou sensível à ideia de que não seria próprio impor abruptamente ao público, sem algumas palavras de introdução, poemas materialmente tão diferentes daqueles que merecem hoje em dia aprovação geral.

Supõe-se que, no acto de escrever em verso, um autor se compromete formalmente a satisfazer certos hábitos de associação já conhecidos, dando a saber deste modo ao leitor não apenas que certas classes de ideias e expressões se acharão no seu livro, mas também que outras serão cuida-

dosamente excluídas. A linguagem métrica enquanto índice ou símbolo terá em diferentes épocas da literatura desencaadeado expectativas muito diferentes: por exemplo, no tempo de Catulo, Terêncio e Lucrécio e no de Estácio e Claudiano³ e, no nosso próprio país, no tempo de Shakespeare e Beaumont e Fletcher e no de Donne e Cowley, ou de Dryden, ou de Pope.⁴ Não tomarei a meu cargo determinar o alcance exacto da promessa que um autor, no acto de escrever em verso, faz presentemente ao seu leitor, mas estou certo que parecerá a muita gente que não cumpro os termos de um contrato por mim voluntariamente contraído. Aqueles que, acostumados à ostentação e fraseologia oca de muitos escritores modernos, persistirem em ler este livro até ao fim, terão, sem dúvida, que debater-se frequentemente com sentimentos de estranheza e confusão: não-de procurar poesia e serão levados a inquirir a que título de coquetesia é que estas experiências se podem assumir como tal. Espero, pois, que o leitor me não condene se eu tentar expor o que me propus realizar e também (na medida em que os limites de um prefácio o tornem possível) explicar algumas das principais razões que me determinaram na escolha deste objecto, para que, pelo menos, lhe seja poupada uma desagradável sensação de desapontamento e para que eu próprio me possa proteger da mais desonrosa acusação que pode ser lançada contra um autor, ou seja, a de que a indolência o impede de se empenhar na averiguação do que é o seu dever ou, uma vez averiguado esse dever, o impede de o realizar.⁵

O principal objecto que a mim próprio me propus nestes poemas consistiu, pois, em escolher incidentes e situações da vida de todos os dias e relatá-los ou descrevê-los, tanto quanto possível, numa selecção da linguagem realmente usada pelos homens, e em recobri-los com um certo colorido da imaginação, pelo que as coisas comuns se apresentariam ao espírito de um modo invulgar:⁶ e, além disso e antes

do mais, consistiu em tornar interessantes estes incidentes e situações, ao delinear neles, com verdade, mas sem ostentação, as leis primárias da nossa natureza, sobretudo no que diz respeito à maneira como associamos ideias num estado de excitação.⁷ Foi, em geral, escolhida a vida humilde e rústica porque, nessa condição, as paixões essenciais do coração encontram um melhor solo para atingirem a maturidade, estão menos reprimidas e falam uma linguagem mais simples e mais enfática; porque, nessa condição da vida, os nossos sentimentos mais elementares coexistem num estado de maior simplicidade e, conseqüentemente, podem ser contemplados de uma forma mais exacta e comunicados de um modo mais enérgico; porque as maneiras da vida rural germinam a partir desses sentimentos elementares, compreendem-se mais facilmente a partir do carácter necessário das ocupações rurais, são mais duráveis e, por fim, porque, nessa condição, as paixões dos homens estão entrelaçadas com as belas e permanentes formas da natureza. Também se adoptou a linguagem destes homens (de facto purificada do que parece serem os seus reais defeitos e de todas as causas racionais e duradouras de desagrado ou repugnância) porque tais homens comunicam hora a hora com os melhores objectos donde originalmente deriva o melhor da linguagem e porque, uma vez que o lugar que ocupam na sociedade e o círculo estreito e uniforme das suas relações os subtraem à influência da vaidade social, exprimem os seus sentimentos e noções de uma forma mais simples e menos elaborada. Assim, uma linguagem que nasça da experiência repetida e dos sentimentos habituais é uma linguagem mais permanente e muito mais filosófica do que aquela por que os poetas muitas vezes a substituem, pensando que, quanto mais se afastam do contacto com os outros homens e se entregam a hábitos de expressão arbitrários e caprichosos a fim de alimentarem gostos ou apetites volúveis por eles próprios criados, mais honrarias conferem a si próprios e à sua arte.*

* Vale a pena observar aqui que os passos que, em Chaucer, mais nos afectam se apresentam quase sem

Não posso, contudo, ficar insensível ao actual clamor de repúdio contra a trivialidade e a mesquinhez, quer do pensamento, quer da linguagem, que alguns dos meus contemporâneos têm ocasionalmente introduzido nas suas composições métricas, e reconheço que este defeito, onde quer que exista, é mais desonroso para o próprio carácter do poeta do que a falsa sofisticação ou a inovação arbitrária, embora eu pudesse simultaneamente argumentar que, no total das suas conseqüências, é muito menos pernicioso. Os poemas incluídos neste volume diferem de tais versos pelo menos por uma marca distintiva, a de que cada um deles tem uma finalidade condigna. Não quer isto dizer que eu sempre tenha começado por escrever com uma finalidade clara e formalmente concebida, mas julgo terem-me os hábitos de meditação formado de tal maneira os sentimentos que não se poderá deixar de reconhecer que as descrições dos objectos que me impressionam fortemente os sentimentos trazem consigo uma finalidade. Se nesta opinião estiver errado, pouco direito terei ao título de poeta. Pois toda a boa poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos,⁸⁷ mas, embora isto seja verdade, todos os poemas a que se pode atribuir qualquer valor, seja qual for o assunto, foram sempre produzidos por um homem que, não só possuía uma sensibilidade orgânica invulgar, mas era também capaz de reflectir profunda e longamente. Os fluxos continuos de sentimento são modificados e dirigidos pelos nossos pensamentos, que são, na realidade, os representantes de todos os sentimentos passados, e, tal como contemplar a relação destes representantes gerais uns com os outros permite descobrir o que é realmente importante para os homens, assim também, através da repetição e continuidade deste acto, os nossos sentimentos combinar-se-ão com objectos importantes, até que, por fim, se possuímos originalmente uma grande pre numa linguagem pura e universalmente inteligível mesmo hoje em dia.

sensibilidade, produzir-se-ão hábitos mentais, cujos impulsos, caso lhes obedecemos cega e mecanicamente, nos hão-de levar a descrever objectos e expressar sentimentos de uma tal natureza e numa tal interligação que, se aquele a quem nos dirigimos estiver num estado saudável de associação, o seu entendimento tem necessariamente de sair de algum modo iluminado e os affectos aperfeiçoados.

Disse já que cada um destes poemas tem uma finalidade. Também informei já o meu leitor que esta finalidade consistirá principalmente em ilustrar a maneira como os nossos sentimentos e ideias se associam num estado de excitação, ou, para falar numa linguagem mais apropriada, trata-se de seguir os fluxos e refluxos do espírito agitado pelos grandes e simples affectos da nossa natureza. Foi este objectivo que, por vários meios, me esforcei por atingir nestes pequenos exercícios: descrevendo a paixão maternal através das suas muitas intrincadas subtilezas, tal como nos poemas "Idiot Boy" e "Mad Mother", acompanhando a última agonia de um ser humano às portas da morte, que, na solidão se apega à vida e à sociedade, como no poema "Forsaken Indian", mostrando, como nas estrofes intituladas "We Are Seven", a perplexidade e obscuridade que, na nossa infância, estão associadas à noção que temos da morte, ou antes, a nossa total incapacidade para admitir essa noção, patenteando a força da ligação fraternal ou, para falar mais filosoficamente, moral, quando unida desde cedo aos grandes e belos objectos da natureza, como em "The Brothers", ou, como no episódio de "Simon Lee", colocando o leitor em condições de receber das vulgares sensações morais uma outra impressão mais salutar do que aquelas que estamos acostumados a receber. Fez também parte da minha finalidade geral tentar delinear caracteres influenciados por sentimentos menos apaixonados, como em "Two April Mornings", "The Fountain", "The Old Man Travelling", "The Two Thieves", etc., caracteres cujos elementos são simples, pertencendo mais à natureza do que aos costumes tal como hoje existem

e como provavelmente sempre hão-de existir, e que, pela sua constituição, podem ser contemplados clara e vantajosamente. Não continuarei a abusar da paciência do leitor detendo-me por mais tempo neste assunto, mas convém que mencione uma outra circunstância que distingue estes poemas da poesia que actualmente é popular: a de que o sentimento aí desenvolvido dá importância à acção e situação e não a acção e situação ao sentimento. O que quero dizer tornar-se-á perfeitamente inteligível se remeter o leitor para os poemas intitulados "Poor Susan" e "Childless Father", particularmente a última estrofe do segundo.

Não permitirei que um sentido de falsa modéstia me impeça de afirmar que chamo a atenção do leitor para esta marca distintiva, não tanto por estes poemas, mas pela importância geral do assunto. O assunto é deveras importante! Pois o espírito humano é capaz de ser excitado sem a intervenção de estimulantes violentos e grosseiros, e só quem tiver uma fraca percepção da sua beleza e dignidade não o reconhecerá, e, além disso, não reconhecerá que, quanto mais um ser humano possui esta capacidade, tanto mais se eleva acima de outrém. Pareceu-me, portanto, que procurar produzir ou alargar esta capacidade é uma das melhores missões a que, em qualquer época, um escritor se pode entregar, mas esta missão, sempre excelente, é-o em especial nos nossos dias. É que um sem número de causas anteriormente desconhecidas combinam-se agora para embotar os poderes de discernimento do espírito humano e, tornando-o inadequado a todo e qualquer esforço voluntário, reduzem-no a um estado de torpor quase selvagem. De todas estas causas, as mais eficazes são os grandes acontecimentos nacionais que diariamente ocorrem e a crescente acumulação dos homens nas cidades, onde a uniformidade das suas ocupações provoca um anseio pelo caso extraordinário, saciado a todo o momento pela comunicação rápida de notícias. A esta tendência da vida e dos costumes têm-se conformado no

nosso país a literatura e os espectáculos teatrais. As obras inestimáveis dos nossos autores maiores, quase me atrevia a dizer as obras de Shakespeare e Milton, são desprezadas em favor de romances delirantes, tragédias alemãs doentias e estúpidas e dilúvios de histórias em verso ociosas e extravagantes.¹⁰ Quando penso nesta degradante sede de estímulos afrontosos, quase me envergonho de mencionar o frágil esforço com que procurei contrariá-los¹¹ e, reflectindo sobre a amplitude do mal geral, sentir-me-ia oprimido por uma melancolia não pouco honrosa se certas qualidades intrínsecas e indestrutíveis do espírito humano, bem como certos objectos grandes e permanentes que sobre ele agem e que são igualmente intrínsecos e indestrutíveis me não tivessem impressionado profundamente e se, para além disso, esta impressão não fosse completada pela crença na aproximação dos tempos em que homens de maiores capacidades se hão-de opor sistematicamente a esse mal e com um êxito muito mais notável.

Tendo, assim, recorrido longamente sobre os assuntos e objectivo destes poemas, pedirei agora permissão ao leitor para informá-lo de algumas circunstâncias relativas ao seu estilo, a fim de que, entre outros motivos, não possa ser censurado por não ter realizado o que nunca me propus realizar. O leitor verificará que nestes volumes raramente ocorrem personificações de ideias abstractas¹² que, espero, são totalmente rejeitadas como vulgar artifício para engrandecer o estilo e elevá-lo acima da prosa. Tive por objectivo imitar e, tanto quanto possível, adoptar a verdadeira linguagem dos homens, sendo certo que tais personificações não fazem natural ou habitualmente parte dessa linguagem. São, de facto, uma figura do discurso ocasionalmente inspirada pela paixão e foi como tal que fiz uso delas; porém, esforcei-me de sobremaneira por rejeitá-las enquanto artifício mecânico do estilo ou enquanto linguagem de casta que os escritores em verso parecem reivindicar por receita. Foi meu desejo manter o leitor na compa-

nhia da natureza humana, convicto de que, ao fazê-lo, lhe hei-de despertar o interesse; contudo, estou bem ciente de que outros, seguindo outras vias, podem igualmente despertar-lhe o interesse: sem interferir com a pretensão deles, desejo apenas reivindicar o meu próprio caminho. Nestes volumes, encontrar-se-á também muito pouco do que habitualmente se designa por dicção poética,¹³ foi-me tão penoso evitá-la quanto o é a outros produzi-la, e isto pelo motivo já referido, ou seja, aproximar a minha linguagem da linguagem dos homens e, além disso, porque o prazer que me propus transmitir é de uma espécie muito diferente daquele que muitas pessoas crêem ser objecto próprio da poesia. Não sei como, sem me tornar culpado em demasia, poderei dar ao meu leitor uma noção mais exacta do estilo em que desejei que estes poemas fossem escritos senão informando-o de que procurei encarar sempre de frente o meu assunto e, conseqüentemente, espero que não se ache nestes poemas qualquer falsa descrição e que as minhas ideias sejam expressas numa linguagem adequada à sua respectiva importância. Com esta prática, devo ter ganho algo que é propício a uma característica de toda a boa poesia, ou seja, bom senso, mas, por outro lado, obrigou-me necessariamente a romper com uma grande quantidade de expressões e figuras de estilo que, de pais para filhos, têm sido de há muito consideradas como a herança comum dos poetas. Julguei também conveniente restringir-me ainda mais, tendo-me absterido do uso de muitas expressões em si próprias belas e adequadas, mas que, à força de serem frivolamente repetidas por maus poetas, acabam por se combinar com tais sentimentos de aversão que quase não há arte de associação que os possa dominar.

Se num poema se encontrar uma série de versos, ou mesmo um único verso, em que a linguagem, embora naturalmente organizada e obedecendo às estritas leis da metrificacão, não se distingue da da prosa, há logo uma grande quantidade

de de críticos que, ao tropeçarem nestes prosaísmos, como eles lhes chamam, imaginam que fizeram uma notável descoberta e exultam por poderem afirmar que o poeta é ignorante na sua própria profissão. Ora o leitor terá de constatar que, se deseja retirar prazer da leitura destes poemas, deve rejeitar totalmente o cânone crítico que estes homens pretenderiam estabelecer. E seria bem fácil demonstrar-lhe que, não só uma grande parte da linguagem de qualquer bom poema, mesmo dos mais elevados, não há-de necessariamente diferir, com exceção do metro, da da boa prosa, mas também que se verificará que algumas das partes mais interessantes dos melhores poemas são estritamente a linguagem da prosa, quando esta é bem escrita. Poder-se-ia demonstrar a verdade desta afirmação com inúmeros passos de quase todas as obras poéticas, mesmo do próprio Milton. Embora não tenha muito espaço para citações, vou apresentar aqui, a fim de ilustrar a questão de uma forma genérica, uma pequena composição de Gray, que foi o primeiro de entre os que tentaram, através da reflexão, dilatar o espaço que separa a prosa da composição métrica e que, mais do que qualquer outro, singularmente elaborou a estrutura da sua própria dicção poética.

In vain to me the smiling mornings shine,
 And reddening Phoebus lifts his golden fire:
 The birds in vain their amorous descant join,
 Or cheerful fields resume their green attire:
 These ears alas! for other notes repine;
*A different object to these eyes require;
 My lonely anguish melts no heart but mine;
 And in my breast the imperfect joys expire;*
 Yet Morning smiles the busy race to cheer,
 And new-born pleasure brings to happier men;
 The fields to all their wonted tribute bear;
 To warm their little loves the birds complain.
*I fruitless mourn to him that cannot hear,¹⁴
 And weep the more because I weep in vain.*

Facilmente se compreenderá que, de todo o soneto, só os versos impressos em itálico têm algum valor; é igual

mente óbvio que, à exceção da rima e do uso da palavra "fruitless" por "fruitlessly",¹⁵ o que até é um erro, a linguagem destes versos em nada difere da da prosa.

Mostrei, pela transcrição precedente, que a linguagem da prosa pode ser bem adaptada à poesia e afirmei anteriormente que uma grande parte da linguagem de qualquer bom poema de modo algum pode diferir da da boa prosa. Direi mesmo mais, não duvido que se possa afirmar com segurança que não existe, nem pode existir, qualquer diferença essencial entre a linguagem da prosa e a composição métrica. Gostamos de traçar a semelhança entre a poesia e a pintura e, conseqüentemente, chamamos-lhes irmãs; mas onde encontraremos nós elos de ligação suficientemente fortes para tipificarem a afinidade entre a composição métrica e a composição em prosa? Ambas falam pelos mesmos órgãos e para os mesmos órgãos; os corpos com que ambas se revestem são, pode dizer-se, da mesma substância, as suas afeições são a parentadas e quase idênticas, não diferindo necessariamente, nem mesmo em grau; a poesia* não verte lágrimas "como as que os anjos choram",¹⁶ mas antes lágrimas naturais e humanas; não pode ela vangloriar-se de uma qualquer linfa divina¹⁷ que distinga do da prosa o seu suco vital: o mesmo sangue humano circula nas veias de ambas.

Se alguém afirmar que a rima e a organização métrica constituem em si próprias uma distinção que subverte o que

* Uso aqui a palavra "poesia", embora contra a minha própria opinião, opondo-a à palavra prosa e como sinónimo de composição métrica. Mas foi grande a confusão que se gerou na crítica com esta distinção entre poesia e prosa, em lugar de uma outra mais filosófica entre a poesia e o real empírico (*matter of fact*) ou a ciência. A única perfeita antítese da prosa é o metro; nem se trata, na verdade, de uma perfeita antítese, porque na prosa escrita ocorrem tão naturalmente linhas e passos metrificados que mal seria possível evitá-las mesmo se fosse desejável.

tenho estado a dizer quanto à perfeita afinidade entre a linguagem métrica e a da prosa, e abre caminho a outras distinções artificiais que o espírito de forma voluntária admite, responderei que a linguagem da poesia que tenho estado a recomendar é, tanto quanto possível, uma selecção da linguagem realmente falada pelos homens, que esta selecção, sempre que feita com verdadeiro gosto e sentimento, constituirá por si própria uma distinção muito mais importante do que à primeira vista se poderia imaginar e separará inteiramente a composição da vulgaridade e mesquinhez da vida quotidiana; e se a ela se acrescentar o metro, creio que se produzirá uma dissemelhança de todo suficiente para a satisfação de qualquer espírito racional. Que outra distinção haveríamos de ter? De onde há-de ela vir? E onde há-de existir? Não, decerto, onde o poeta fala pela boca das suas personagens: aqui ela não é necessária, nem para a elevação do estilo, nem como hipotético ornamento, pois se o poeta escolher judiciosamente o seu assunto, este conduzi-lo-á naturalmente e no momento adequado a paixões, cuja linguagem, quando seleccionada verdadeira e judiciosamente, tem por força de ser digna, colorida e palpante de metáforas e figuras. Abstenho-me de mencionar uma incongruência que haveria de chocar o leitor inteligente caso o poeta entretencesse, no esplendor que a paixão naturalmente sugere, um outro qualquer, alheio, de sua invenção: basta dizer que tais acréscimos são desnecessários. E é certamente mais provável que os passos onde metáforas e figuras existem em justa abundância produzam o seu efeito próprio, se, noutros momentos em que as paixões forem de natureza mais branda, o estilo for igualmente contido e ameno.

Mas, uma vez que o prazer que eu espero dar através dos poemas agora apresentados ao leitor deve depender de justas noções sobre este assunto, e como ele é em si próprio da maior importância para o nosso gosto e para os nos

soos sentimentos morais, não posso contentar-me com estas observações dispersas. E se, pelo que vou dizer, houver alguém a quem o meu trabalho pareça desnecessário e que me julgue um homem lutando contra moinhos de vento, recordar-lhe-ei que, seja qual for a posição exteriormente defendida pelos homens, a fê nas opiniões que pretendo estabelecer é, na prática, quase desconhecida. Se as minhas conclusões forem aceites e, sendo aceites, forem levadas até às últimas consequências, os nossos juízos sobre as obras dos maiores poetas, quer antigos, quer modernos, serão muito diferentes do que são hoje em dia, quer quando os louvamos, quer quando os criticamos, e os nossos sentimentos morais, influenciando esses juízos e por eles influenciados, não-de, creio eu, ser corrigidos e purificados.

Retomando, pois, o assunto em termos gerais, pergunto: o que se quer dizer com a palavra poeta? O que é um poeta? A quem se dirige ele? Que linguagem se espera dele? Ele é um homem que fala aos outros homens: um homem, é certo, dotado de uma sensibilidade mais viva, de mais entusiasmo e ternura, que tem um maior conhecimento da natureza humana e uma alma mais compreensiva do que se considera ser vulgar entre os homens; um homem a quem as suas paixões e actos de vontade causam prazer e que se regozija mais do que os outros homens com o espírito da vida que nele há; que se deleita na contemplação de paixões e actos de vontade semelhantes tal como se manifestam nas andanças do universo e habitualmente incitado a criá-los onde não os acha. A estas qualidades veio ele acrescentar uma disposição para se deixar afectar, mais do que os outros homens, por objectos ausentes como se estivessem presentes, uma capacidade para concitar em si paixões que estão, na verdade, longe de serem as mesmas que os acontecimentos reais produzem e, no entanto (em especial quanto ao que da afinidade universal dá prazer e deleite), se assemelham mais às paixões produzidas por esses acontecimentos do que tudo aqui

lo que os outros homens, partindo apenas dos impulsos do seu espírito, estão acostumados a sentir em si próprios. Daí e da sua prática ele veio a adquirir uma maior prontidão e capacidade para exprimir o que pensa e sente, especialmente os pensamentos e sentimentos que nele surgem, por escolha própria ou pela estrutura da sua mente, sem estímulo externo imediato.

Mas, seja qual for a proporção em que podemos supor que, mesmo o maior poeta, possui esta faculdade, a linguagem que ela lhe há-de sugerir tem de ficar indubitavelmente muito aquém, em verdade e vivacidade, da que é falada pelos homens na vida real sob a pressão efectiva de paixões cujas sombras o poeta produz ou sente produzirem-se nele. Por muito elevada que seja a noção do carácter de um poeta que desejemos acalentar, é óbvio que, ao descrever e imitar paixões, a sua situação é absolutamente servil e mecânica,¹⁸ quando comparada com a liberdade e poder da acção e sofrimento na sua substância e realidade. Por isso, será desejo do poeta aproximar os seus sentimentos dos das pessoas cujos sentimentos descreve, melhor, deixar-se cair, ainda que por um pequeno espaço de tempo, numa ilusão completa, e até confundir e identificar os seus próprios sentimentos com os deles, modificando apenas a linguagem que assim lhe é sugerida, por considerar que descreve com uma finalidade específica, a de dar prazer. Aqui ele aplicará o princípio em que tanto tenho insistido, isto é, o da selecção; é disto que o poeta depende para afastar da paixão o que de outro modo a tornaria dolorosa ou desagradável; ele sentirá que não há qualquer necessidade de ornamentar ou elevar a natureza e quanto maior a sua indústria na aplicação deste princípio, tanto mais profundamente ele acreditará que não há palavras, sugeridas pela fantasia ou pela imaginação, comparáveis às que emanam da realidade e da verdade.

Podem, porém, dizer aqueles que nada têm a opor ao espírito geral destas observações que, não podendo o poeta

produzir sempre linguagem tão finamente adequada à paixão como a que a própria paixão real sugere, é natural que ele deva considerar-se na situação de tradutor que se crê justificado quando substitui por uma perfeição de outro tipo aquela que lhe é inatingível e se esforça ocasionalmente por superar o original a fim de compensar de algum modo a inferioridade geral a que sente ter de se submeter. Mas isto corresponderia a encorajar a preguiça e o desespero e feminado. Além disso, é a linguagem de homens que falando do que não compreendem, que falam de poesia como se de divertimento e prazer ocioso se tratasse, que conosco conversam tão solenemente de um gosto por poesia, na expressão deles, como se fosse a mesma coisa que um gosto por funambulismo, Frontignan¹⁹ ou Xerez. Segundo me disseram, Aristóteles afirmou que a poesia é, de todas, a escrita mais filosófica;²⁰ assim é: o seu objecto é a verdade, não individual nem restrita, mas geral e operante, não baseada no testemunho exterior, mas no arrebatamento do coração sob o efeito das paixões, uma verdade que é testemunho de si própria, que dá força e divindade ao tribunal a que apela e desse mesmo tribunal as recebe. A poesia é a imagem do homem e da natureza. Os obstáculos à verdade encontrados pelo biógrafo e pelo historiador e, por consequência, à utilidade deles são incalculavelmente maiores do que aqueles com que tem de se defrontar o poeta que tem uma noção adequada da dignidade da sua arte. Só uma restrição condiciona a escrita do poeta: a necessidade de dar prazer imediato a um ser humano que possua a informação que dele se pode esperar, não como advogado, médico, marinheiro, astrónomo ou filósofo da natureza, mas como homem. Exceptuando esta restrição, não existe qualquer objecto que se interponha entre o poeta e a imagem das coisas; entre esta e o biógrafo ou o historiador há uma inferioridade.

Contudo, não se considere esta necessidade de produzir prazer imediato como uma degradação da arte do poeta. É

exactamente o contrário. Trata-se de reconhecer a beleza do universo, de um reconhecimento tanto mais sincero quanto não é formal, mas indirecto; trata-se de uma tarefa fácil e ligeira para aquele que contempla o mundo com o espírito do amor; além disso, é uma homenagem prestada à dignidade nua e natural do homem, ao grande princípio elementar do prazer pelo qual se move, conhece, vive e sente. Só através do prazer sentimos afinidades; não desejaria ser mal interpretado, mas, sempre que sentimos afinidade com a dor, terá de concluir-se que essa afinidade é produzida e continuada através da subtil combinação com o prazer. Todo o conhecimento que temos, isto é, os princípios gerais retirados da contemplação dos factos particulares, foi edificado pelo prazer e existe em nós apenas pelo prazer. É isto que o homem de ciência, o químico e o matemático, conhece e sente, sejam quais forem as dificuldades e revezes com que tem de se defrontar. Por muito dolorosos que sejam os objectos com que se relaciona o conhecimento do anatomista, ele sente que o seu conhecimento é prazer e se não tem prazer não tem conhecimento. O que faz então o poeta? Ele considera o homem e os objectos que o rodeiam agindo e reagindo uns sobre os outros, de modo a produzirem uma infinita complexidade de dor e prazer; considera que o homem, na sua própria natureza e na vida quotidiana, contempla isto com uma certa quantidade de prazer imediato, com certas condições, intuições e deduções que por hábito adquirem a natureza de intuições; considera-o na contemplação deste complexo cenário de ideias e sensações e na descoberta, em toda a parte, de objectos que imediatamente suscitam nele afinidades que, a partir das necessidades da sua própria natureza, são predominantemente acompanhadas por contentamento.

O poeta faz principalmente incidir a sua atenção sobre este conhecimento que todos os homens trazem consigo e sobre estas afinidades que somos talhados para apreciar com deleite, sem qualquer outra disciplina senão a da vida de

todos os dias. Considera ele que o homem e a natureza são essencialmente adaptados um ao outro e que o espírito humano é o espelho das mais belas e interessantes qualidades da natureza. Assim, o poeta, instigado por este sentimento de prazer que o acompanha ao longo de todos os seus estudos, comunga na natureza em geral com afectos semelhantes aos que o homem de ciência, pelo labor e pelo correr do tempo, fez nascer em si próprio no trato com os aspectos da natureza que constituem o objecto peculiar dos seus estudos. O saber, tanto do poeta como do homem de ciência, é prazer, mas, enquanto que o saber do primeiro nos penetra como elemento necessário da nossa existência, a nossa herança natural e inalienável, o saber do segundo é uma conquista pessoal e individual, de aquisição lenta, não nos ligando por qualquer afinidade habitual e directa aos nossos semelhantes. O homem de ciência procura a verdade como um benfeitor remoto e desconhecido; preza-a e ama-a na sua solidão, ao passo que o poeta, entoando um canto em que todos os seres humanos participam, exulta na presença da verdade como nossa amiga manifesta e companheira de todas as horas. A poesia é o alento e o espírito mais puro de todo o conhecimento: é a expressão apaixonada no rosto de toda a ciência. Poderá enfaticamente dizer-se do poeta o que Shakespeare diz do homem, "que olha o antes e o depois".²¹ Ele é o rochedo defensivo da natureza humana, o que a sustenta e preserva, levando consigo para todo o lado simpatia e amor. Apesar das diferenças de solo e clima, de linguagem e maneiras, de leis e costumes, apesar das coisas silenciosamente esquecidas e das coisas violentamente destruídas, o poeta une pela paixão e pelo conhecimento o vasto império da sociedade humana tal como se difunde por toda a terra e por todo o tempo. Os objectos do pensamento do poeta estão por toda a parte; embora os olhos e os sentidos do homem sejam, é certo, os seus guias favoritos, ele perseguirá, onde quer que a encontre, uma atmosfera de sensação onde possa adejar. A poesia é

o principio e o fim de todo o conhecimento - é tão imortal como o coração do homem. Se os labores dos homens de ciência alguma vez criarem uma qualquer revolução material, directa ou indirecta, na nossa condição e nas impressões que habitualmente recebemos, o poeta não repousará então mais do que hoje em dia, antes estará pronto a seguir os passos do homem de ciência, não só quanto aos efeitos gerais indirectos, mas também porque estará a seu lado, impregnando de sensação os objectos da própria ciência. As mais recônditas descobertas do químico, do botânico e do mineralogista serão objectos da arte do poeta, tão apropriados como quaisquer outros sobre os quais ela possa exercer-se, se alguma vez chegar o tempo em que estas coisas nos forem familiares, e em que as relações sob as quais elas são contempladas pelos seguidores destas respectivas ciências nos forem, como seres que sofrem e se alegram, materialmente manifestas e palpáveis. Se alguma vez chegar o tempo em que os homens estiverem intimamente familiarizados com aquilo a que hoje se chama ciência e esta estiver pronta, por assim dizer, a revestir a forma da natureza humana, o poeta há-de participar com o seu espírito divino nesta transfiguração e saudar o ser assim criado como um companheiro querido e verdadeiro na casa do homem. Não se pense, porém, que quem defende a sublime noção de poesia que tentei transmitir há-de violar a santidade e verdade das suas imagens com ornamentos transitórios e accidentais e atrair sobre si a admiração dos outros por artes que só a assumida mesquinhez do seu assunto pode manifestamente tornar necessárias.

O que disse até agora aplica-se à poesia em geral e especialmente às partes da composição em que o poeta fala pela boca das suas personagens e aqui isso teria tanto peso que me levaria a concluir serem poucas as pessoas de bom senso incapazes de admitir que as partes dramáticas da composição são tanto mais imperfeitas quanto mais se desviam da linguagem real da natureza e são coloridas por uma

dicção do próprio poeta, quer ela lhe seja peculiar enquanto individuo, quer pertença simplesmente aos poetas em geral, isto é, a um grupo de homens que se espera que usem uma linguagem particular pelo simples facto de as suas composições serem metrificadas.

Não é, pois, nas partes dramáticas da composição que deve procurar-se esta distinção da linguagem, contudo, ela pode ser adequada e necessária quando o poeta fala em seu próprio nome. A isto respondo, remetendo o leitor para a descrição do poeta que anteriormente fiz. Entre as principais qualidades que, segundo a minha enumeração, levam à formação do poeta, nenhuma há que o faça diferir dos outros homens em espécie, mas apenas em grau. A sùmula do que então disse é a seguinte: o poeta distingue-se principalmente dos outros homens por uma maior prontidão para pensar e sentir sem estímulo externo imediato e por uma maior capacidade para exprimir os pensamentos e sentimentos que desse modo nele se produzem. Mas estas paixões, pensamentos e sentimentos são as paixões, pensamentos e sentimentos gerais dos homens. E com que se relacionam eles? Sem dúvida alguma com os nossos sentimentos morais e sensações animais e com as causas que os provocam, com o mecanismo dos elementos e dos fenómenos do universo visível, com a tempestade e a luz do sol, com a revolução das estações, com o calor e o frio, com a perda dos amigos e parentes, com ofensas e ressentimentos, gratidão e esperança, medo e dor. São estes e outros semelhantes os objectos e sensações que o poeta descreve, pois são as sensações dos outros homens e os objectos por que se interessam. O poeta pensa e sente no espírito das paixões dos homens. Como pode, então, a sua linguagem materialmente diferir em grau da de todos os outros homens que sentem vividamente e vêem lucidamente. Poderia comprovar-se que é impossível. Mas supondo que assim não era, nesse caso seria permitido ao poeta usar uma linguagem peculiar sempre que exprimisse os seus sentimentos para sua própria satisfação ou para a de homens como ele. Mas os poetas não escrevem apenas para

o principio e o fim de todo o conhecimento - é tão imortal como o coração do homem. Se os labores dos homens de ciência alguma vez criarem uma qualquer revolução material, directa ou indirecta, na nossa condição e nas impressões que habitualmente recebemos, o poeta não repousará então mais do que hoje em dia, antes estará pronto a seguir os passos do homem de ciência, não só quanto aos efeitos gerais indirectos, mas também porque estará a seu lado, impregnando de sensação os objectos da própria ciência. As mais recônditas descobertas do químico, do botânico e do mineralogista serão objectos da arte do poeta, tão apropriados como quaisquer outros sobre os quais ela possa exercer-se, se alguma vez chegar o tempo em que estas coisas nos forem familiares, e em que as relações sob as quais elas são contempladas pelos seguidores destas respectivas ciências nos forem, como seres que sofrem e se alegram, materialmente manifestas e palpáveis. Se alguma vez chegar o tempo em que os homens estiverem intimamente familiarizados com aquilo a que hoje se chama ciência e esta estiver pronta, por assim dizer, a revestir a forma da natureza humana, o poeta há-de participar com o seu espírito divino nesta transfiguração e saudar o ser assim criado como um companheiro querido e verdadeiro na casa do homem. Não se pense, porém, que quem defende a sublime noção de poesia que tentei transmitir há-de violar a santidade e verdade das suas imagens com ornamentos transitórios e accidentais e atrair sobre si a admiração dos outros por artes que só a assumida mesquinhez do seu assunto pode manifestamente tornar necessárias.

O que disse até agora aplica-se à poesia em geral e especialmente às partes da composição em que o poeta fala pela boca das suas personagens e aqui isso teria tanto peso que me levaria a concluir serem poucas as pessoas de bom senso incapazes de admitir que as partes dramáticas da composição são tanto mais imperfeitas quanto mais se desviam da linguagem real da natureza e são coloridas por uma

dicção do próprio poeta, quer ela lhe seja peculiar enquanto individuo, quer pertença simplesmente aos poetas em geral, isto é, a um grupo de homens que se espera que usem uma linguagem particular pelo simples facto de as suas composições serem metrificadas.

Não é, pois, nas partes dramáticas da composição que deve procurar-se esta distinção da linguagem, contudo, ela pode ser adequada e necessária quando o poeta fala em seu próprio nome. A isto respondo, remetendo o leitor para a descrição do poeta que anteriormente fiz. Entre as principais qualidades que, segundo a minha enumeração, levam à formação do poeta, nenhuma há que o faça diferir dos outros homens em espécie, mas apenas em grau. A sùmula do que então disse é a seguinte: o poeta distingue-se principalmente dos outros homens por uma maior prontidão para pensar e sentir sem estímulo externo imediato e por uma maior capacidade para exprimir os pensamentos e sentimentos que desse modo nele se produzem. Mas estas paixões, pensamentos e sentimentos são as paixões, pensamentos e sentimentos gerais dos homens. E com que se relacionam eles? Sem dúvida alguma com os nossos sentimentos morais e sensações animais e com as causas que os provocam, com o mecanismo dos elementos e dos fenómenos do universo visível, com a tempestade e a luz do sol, com a revolução das estações, com o calor e o frio, com a perda dos amigos e parentes, com ofensas e ressentimentos, gratidão e esperança, medo e dor. São estes e outros semelhantes os objectos e sensações que o poeta descreve, pois são as sensações dos outros homens e os objectos por que se interessam. O poeta pensa e sente no espírito das paixões dos homens. Como pode, então, a sua linguagem materialmente diferir em grau da de todos os outros homens que sentem vividamente e vêem lucidamente. Poderia comprovar-se que é impossível. Mas supondo que assim não era, nesse caso seria permitido ao poeta usar uma linguagem peculiar sempre que exprimisse os seus sentimentos para sua própria satisfação ou para a de homens como ele. Mas os poetas não escrevem apenas para

poetas, mas para os homens. A não ser que advogemos essa admiração que depende da ignorância e esse prazer que surge quando ouvimos o que não entendemos, o poeta deve descer desta pretensa altura e exprimir-se como os outros homens, de forma a suscitar uma simpatia racional. A isto pode acrescentar-se que, enquanto o poeta se limitar a uma selecção da linguagem real dos homens ou, o que vem a dar no mesmo, a uma composição correcta no espírito dessa selecção, está a pisar terreno seguro, e sabemos o que de vemos esperar dele. No que se refere ao metro, é a mesma a nossa opinião, pois, como será conveniente informar o leitor, a distinção baseada no metro é regular e uniforme e não como a que é produzida pelo que habitualmente se chama dicção poética, que é arbitrária e sujeita a uma infinidade de caprichos absolutamente imprevisíveis. Num dos casos, o leitor está totalmente à mercê do poeta no que diz respeito às imagens ou à dicção que ele possa escolher para relacionar com a paixão, enquanto que no outro, o metro obedece a determinadas leis a que tanto o poeta, como o leitor, se submetem de bom grado porque são claras e porque não intrefere com a paixão senão na medida em que elevam e aperfeiçoam o prazer que com ela coexiste, de acordo com o testemunho unânime dos tempos.

Será agora conveniente responder a uma questão óbvia: porque é que, defendendo estas opiniões, escrevi em verso? Acrescentarei, em primeiro lugar, à resposta implícita no que já disse o seguinte: porque, por muito que me tenha limitado a mim próprio, ainda continua à minha disposição o que confessadamente constitui o mais valioso objecto de toda a escrita, quer em prosa, quer em verso, as grandes e universais paixões do homem, o que há de mais geral e interessante nas suas ocupações e a totalidade do mundo natural, de onde sou livre de retirar a minha provisão de infindáveis combinações de formas e imagens. Ora supondo por um momento que o que quer que haja de interessante nestes objectos pode ser descrito de modo igualmente vívido

em prosa, porque terei eu de ser condenado, se a uma tal descrição me esforcei por acrescentar o encanto que, por consenso das nações, se reconhece existir na linguagem métrica? Os que não se deixaram convencer pelo que já disse poderão retorquir que só uma pequena parte do prazer dado pela poesia depende do metro, que se torna imprudente e crever em verso a não ser que seja acompanhado das outras distinções artificiais de estilo que habitualmente acompanham o metro e que, com este desvio, se perderá mais devido ao choque assim provocado nas associações do leitor do que se ganhará com qualquer prazer que este possa retirar da eficácia geral do número. Em resposta àqueles que ainda se batem pela necessidade de acompanhar o metro com as devidas cores do estilo para que atinja o fim apropriado, e que, na minha opinião, subestimam grandemente a eficácia do metro em si próprio, teria sido talvez suficiente, no que diz respeito a estes poemas, observar que subsistem poemas escritos a partir de assuntos mais modestos e num estilo mais desnudado e simples do que aqueles que visei, os quais têm continuado a dar prazer de geração em geração. Ora se o desnudamento e a simplicidade são um defeito, o facto aqui mencionado permite a firme suposição que poemas um pouco menos desnudados e simples são capazes de proporcionar prazer hoje em dia; e tudo o que aqui especialmente procurei foi justificar-me por ter escrito sob o efeito desta convicção.

Poderia, no entanto, apontar diversas causas pelas quais, quando o estilo é viril e o assunto de alguma importância, as palavras metricamente organizadas não-de continuar durante muito tempo a transmitir prazer à humanidade, de tal forma que, quem for sensível ao alcance desse prazer, desejará transmiti-lo. O fim da poesia é produzir exaltação em simultâneo com um predomínio de prazer. Ora supondo que a exaltação é um estado de espírito invulgar e irregular, as ideias e os sentimentos não se sucedem uns aos outros nesse estado pela ordem habitual. Mas se as pala

vras que produzem esta exaltação forem em si próprias pode
 rosas ou as imagens e os sentimentos estiverem associados
 a uma quantidade desproporcionada de dor, há o risco de a
 exaltação ultrapassar os devidos limites. Ora a co-pre
 sença, com regularidade, de algo a que o espírito se acos
 tumou em momentos de humor variado e estados de menor exal
 tação, não pode deixar de ter uma grande eficácia para tem
 perar e conter a paixão, mercê do entretecer do sentimento
 vulgar e do sentimento não estrita e necessariamente rela
 cionado com a paixão. Isto é indiscutivelmente verdade,
 e, portanto, embora esta opinião possa à primeira vista
 parecer paradoxal, devido à tendência do metro para, até
 um certo ponto, despojar a linguagem da sua realidade e,
 assim, permear toda a composição de uma espécie de semi
 -consciência sem existência substancial, não pode haver
 qualquer dúvida que a composição métrica, especialmente
 quando rimada, tolera mais do que a prosa situações e sen
 timentos patéticos, isto é, os que estão associados a uma
 maior quantidade de dor. O metro das antigas baladas é
 extremamente simples e, contudo, elas contêm muitos passos
 que poderiam ilustrar esta opinião e espero que, a serem
 atentamente examinados os poemas que se seguem, não-de a
 char-se neles exemplos semelhantes. Esta opinião pode
 ser reforçada se se apelar à experiência do leitor, que sô
 relutantemente reexamina as partes mais dolorosas de *Clariss
 sa Harlowe* ou de *The Gamester*,²² ao mesmo tempo que os escri
 tos de Shakespeare, nas cenas mais patéticas, nunca agem so
 bre nós de uma forma tão patética que ultrapasse os limi
 tes do prazer - o que, muito mais do que pode à primeira
 vista ser imaginado, se fica a dever a impulsos de surpre
 endente prazer, pequenos, mas contínuos e regulares, deri
 vados da organização métrica. Por outro lado (e convenha
 mos que é isto que acontecerá com maior frequência), se as
 palavras do poeta forem incompatíveis com a paixão e inade
 quadas para elevarem o leitor às alturas da desejável exal
 tação, então (a menos que o poeta tenha escolhido o seu

metro de forma totalmente precipitada) achar-se-á, nos sen
 timentos de prazer que o leitor está habituado a associar
 com o metro em geral e no sentimento, quer de alegria,
 quer de melancolia, que ele está habituado a associar com
 aquele movimento específico do metro, algo que muito há
 -de contribuir para comunicar paixão às palavras e para le
 var a cabo o complexo fim que o poeta se propõe.

Se eu tivesse empreendido uma defesa sistemática da te
 oria em que se baseou a escrita destes poemas, teria sido
 meu dever explicar melhor as várias causas de que depende
 o prazer recebido da linguagem metrificada. Entre as
 mais importantes, há a considerar um princípio que deve ser
 bem conhecido de todos aqueles que reflectiram já cuidado
 samente sobre qualquer arte: refiro-me ao prazer que o es
 pírito retira da percepção da semelhança na dissemelhança.
 Este princípio é a grande fonte da nossa actividade mental
 e o que acima de tudo a alimenta. Neste princípio se ori
 ginam a orientação do apetite sexual²³ e todas as paixões
 a ele associadas; é o que dá vida ao nosso discurso de to
 dos os dias e é do rigor com que a semelhança é percebida
 na dissemelhança e a dissemelhança na semelhança que depen
 dem o nosso gosto e os nossos sentimentos morais. Não te
 ria sido inútil ter aplicado este princípio ao estudo do
 metro, ter demonstrado que é por ele que o metro pode pro
 porcionar tanto prazer e ter indicado de que maneira se
 produz esse prazer. Porém, devido aos limites que me im
 pus, não poderei abordar este assunto, devendo contentar
 -me com um resumo geral.

Disse já que a poesia é o transbordar espondâneo de po
 derosos sentimentos; origina-se ela na emoção recordada
 em tranquilidade:²⁴ a emoção é contemplada, até que, por
 uma espécie de reacção, a tranquilidade vai gradualmente
 desaparecendo, ao mesmo tempo que se vai gradualmente pro
 duzindo uma emoção aparentada com a que antes constituiu o
 objecto da contemplação e que passa a ter existência real
 no espírito do poeta. É neste estado de espírito que a

composição bem sucedida geralmente começa e é num estado de espírito semelhante que prossegue; mas a emoção, qual quer que seja o seu tipo ou o seu grau e qualquer que seja a sua causa, é temperada por diversos prazeres, de tal modo que, ao descrever qualquer paixão, desde que voluntariamente descrita, o espírito encontrar-se-á em geral num estado de contentamento. Ora sendo a natureza tão cuidadosa que preserva em estado de contentamento um ser assim ocupado, o poeta devia aproveitar a lição que lhe é apresentada e tomar especial cuidado para que as paixões que comunica ao seu leitor, quaisquer que elas sejam, venham sempre acompanhadas de um predomínio de prazer, se o espírito do leitor for são e vigoroso. Ora a música da linguagem métrica harmoniosa, o sentido da dificuldade superada, a cega associação com o prazer previamente recebido de obras rimadas ou metrificadas de construção igual ou semelhante e uma indistinta percepção continuamente renovada de linguagem que, por um lado, de perto se assemelha à da vida real e, por outro, devido ao metro, dela tão amplamente diverge, tudo isto cria imperceptivelmente um complexo sentimento de deleite da maior importância para temperar o sentimento doloroso que sempre se acha combinado com descrições poderosas das mais profundas paixões. Este efeito é sempre produzido na poesia patética e apaixonada, enquanto que nas composições mais ligeiras a facilidade e graciosidade com que o poeta maneja o ritmo do verso são em si próprias confessadamente a principal fonte de satisfação do leitor. Poderia talvez resumir tudo o que é necessário dizer sobre este assunto afirmando aquilo que poucas pessoas ousarão negar, isto é, que, de entre duas descrições de paixões, costumes ou personagens, ambas igualmente bem executadas, uma em prosa e outra em verso, a segunda será lida cem vezes, enquanto que a primeira apenas uma. Verificamos que Pope, só pela força do verso, conseguiu tornar interessantes os mais banais lugares-comuns e até mesmo investi-los frequentemente com a aparência de paí

xão. Em consequência desta minha convicção, relatei em verso a história de "Goody Blake and Harry Gill" que é um dos poemas mais simples desta colectânea. Desejei chamar a atenção para a seguinte verdade: o poder da imaginação humana é suficiente para produzir, mesmo na nossa natureza física, transformações tais que quase parecem milagre. Trata-se de uma verdade importante; o facto (pois é mesmo um facto) constitui uma valiosa ilustração dela e tenho a satisfação de saber que foi comunicado a muitas centenas de pessoas que nunca teriam ouvido falar dele se não tivessem sido narrado em forma de balada e num metro mais sugestivo do que é habitual nas baladas.

Tendo, assim, explanado algumas das razões por que escolhi em verso, por que escolhi assuntos da vida quotidiana e por que me esforcei por aproximar a minha da linguagem real dos homens, se é verdade que fui demasiado minucioso na defesa da minha causa, também é verdade que tratei um assunto de interesse geral e é por isso que peço autorização ao leitor para acrescentar algumas palavras que apenas dizem respeito a estes poemas e a alguns defeitos que provavelmente neles se encontrarão. Estou consciente de que as minhas associações devem ter sido, por vezes, particulares e não gerais e que, consequentemente, atribuindo às coisas uma falsa importância, posso ter escrito, motivado por impulsos doentios, sobre assuntos sem merecimento; mas isto preocupa-me menos do que o facto de a minha linguagem poder ter frequentemente sofrido com as relações arbitrárias de sentimentos e ideias com palavras e expressões particulares, a que ninguém pode totalmente furtar-se. Por isso não tenho dúvidas de que, em alguns casos, expressões que me pareceram ternas e patéticas podem ter suscitado nos leitores até o sentimento do ridículo. Se estivesse hoje em dia convencido que essas expressões são imperfeitas e que têm inevitavelmente de continuar a sê-lo, esforçar-me-ia de bom grado, tanto quanto é possível, por corrigi-las. Porém, é perigoso fazer estas alterações com ba

se na simples autoridade de alguns indivíduos ou mesmo de certos tipos de homens, pois quando um autor não está racionalmente convencido, nem os seus sentimentos se alteraram, isto não pode fazer-se sem lhe causar graves danos; os sentimentos dele são o seu estelo e o seu suporte, e se, num caso particular, os puser de parte, pode ser levado a repetir este acto, até que o espírito perde toda a confiança em si próprio e fica completamente enfraquecido. Acrescente-se que o leitor não deve jamais esquecer que está sujeito aos mesmos erros que o poeta e talvez num grau mais elevado, pois não é presunção afirmar que não estará provavelmente tão familiarizado com os vários estádios de sentido por que as palavras passaram, nem com a inconstância ou estabilidade das relações entre ideias particulares e, acima de tudo, estando muito menos interessado no assunto, por decidir com ligeireza e descuido.

Por muito que tenha demorado o meu leitor, espero que me permita ainda preveni-lo contra um tipo de falsa crítica que tem sido aplicada à poesia cuja linguagem se assemelha de perto à da vida e da natureza. Este género de versos tem sido triunfantemente parodiado em composições de que a seguinte estrofe do Dr. Johnson é um belo exemplar.

I put my hat upon my head,
And walked into the Strand,
And there I met another man,²⁵
Whose hat was in his hand.

Logo a seguir a estes versos colocarei uma das estrofes de "Babes in the Wood" mais justamente admiradas.

These pretty Babes with hand in hand
Went wandering up and down;
But never more they saw the Man
Approaching from the Town.²⁶

Em ambas as estrofes, as palavras e a sua ordem de modo algum diferem da conversa mais desapaixonada. Existem

em ambas palavras, por exemplo, "the Strand" e "the Town", que não estão associadas senão às ideias mais familiares; contudo, uma delas consideramo-la admirável e a outra um belo exemplo do supremo mau gosto. De onde surge esta diferença? Nem do metro, nem da linguagem, nem da ordem das palavras, é o próprio assunto na estrofe do Dr. Johnson que é de mau gosto. O modo ideal de tratar versos simples e triviais de que a estrofe do Dr. Johnson constitui uma boa ilustração não consiste em afirmar que é má poesia ou que não é poesia, mas que carece de sentido; não é em si interessante, nem conduz ao que quer que seja de interessante, nem as imagens se originam nesse estado salutar de sentimento que nasce do pensamento, nem são capazes de estimular no leitor o pensamento ou o sentimento. É esta a única maneira razoável de lidar com tais versos; porquê preocuparmo-nos com a espécie, se ainda não decidimos o género? Porquê incomodarmo-nos a provar que um macaco não é um Newton, se é evidente que não é um homem?

Tenho apenas um pedido a fazer ao leitor: que, ao avaliar estes poemas, decida unicamente pelos seus próprios sentimentos e não ponderando o juízo que outros provavelmente farão. É bastante vulgar ouvir alguém dizer: "por mim não desaprovo este estilo de composição ou esta ou aquela expressão, mas a certas pessoas parecerão mesquinhos ou ridículos". Este modo de criticar, que destrói todo e qualquer juízo sólido e não adulterado, é quase universal; devo, pois, pedir ao leitor que, de forma independente, guarde fidelidade aos seus próprios sentimentos e que, achando-se impressionado, não permita que tais conjecturas interfiram no seu prazer.

Se um autor, graças a uma única composição, despertou em nós o respeito pelo seu talento, é de considerar que isto permite supor que, quando noutras ocasiões nos desagradou, pode, contudo, não ter escrito mal ou de forma absurda; e, além disso, é de conceder-lhe, por essa composição, um crédito tal que nos induza a rever aquilo que nos desa-

gradou com mais cuidado do que de outro modo lhe teríamos consagrado. Não se trata apenas de um acto de justiça, mas, em especial quanto aos juízos que temos de fazer sobre a poesia, pode em grande medida conduzir ao aperfeiçoamento do nosso próprio gosto, pois em poesia, como em todas as outras artes, um gosto correcto é, tal como Sir Joshua Reynolds²⁷ observou, um talento adquirido, que só a reflexão e um longo e contínuo contacto com os melhores modelos de composição podem gerar. Menciono isto, não com o ridículo propósito de impedir que o leitor mais inexperiente ajuíze por si próprio (afirmei já que desejo que o faça), mas somente para temperar a precipitação do juízo e sugerir que este pode ser errôneo e em muitos casos há-de necessariamente sê-lo, a não ser que ao estudo da poesia se dedique muito tempo.

Reconheço que nada teria tão eficazmente contribuído para promover o objectivo que tenho em vista como mostrar de que espécie é e como se produz o prazer que é confessadamente gerado por composições métricas essencialmente diferentes das que me esforcei por recomendar aqui; o leitor afirmará que tais composições lhe agradaram e, nesse caso, que mais posso eu fazer por ele? O poder de qualquer arte é limitado e, como tal, ele suspeitará que lhe proponho novos amigos apenas sob condição de abandonar os antigos. Além disso, como já disse, o próprio leitor tem consciência do prazer que recebeu de tais composições, a que singularmente após o nome querido de poesia; e todos sentem habitualmente gratidão e algo como um louvável fanatismo pelos objectos que durante muito tempo nos provocaram prazer: não desejamos apenas ter prazer, mas tê-lo da quele modo particular a que nos acostumámos. Há uma multidão de argumentos nestas opiniões, mas eu seria tão menos capaz de os combater com êxito quanto estou disposto a aceitar que, para apreciar inteiramente a poesia que recomendo, seria necessário pôr de parte muito do que é geralmente apreciado. Mas se os meus limites me tivessem per-

mitido indicar como se produz este prazer, teria podido remover muitos obstáculos e auxiliado o meu leitor a compreender que o poder da linguagem não é tão limitado como ele supõe e que é possível que a poesia proporcione outros tipos de contentamento de uma natureza mais pura, mais duradoura e mais rara. Não descurei de toda esta parte do meu assunto, mas o seu objectivo presente não foi tanto provar que o interesse despertado por alguns outros tipos de poesia é menos vívido e menos digno dos mais nobres poderes do espírito humano, quanto apresentar motivos para supor que, se o fim que me propus fosse adequadamente alcançado, produzir-se-ia um tipo de poesia que é genuína, por natureza bem adaptada a interessar permanentemente a humanidade e igualmente importante quanto à multiplicidade e qualidade das suas relações morais.

A partir do que foi dito e de um exame atento destes poemas, aperceber-se-á claramente o leitor do fim que me propus, determinará até que ponto o alcancei e, o que é muito mais importante, se valeu a pena alcançá-lo; e é na resposta a estas duas questões que repousará a minha pretensão ao favor do público.

APÊNDICE AO PREFÁCIO

Sobre a dicção poética²⁸

Como não tenho talvez o direito de esperar de um leitor de uma introdução a um volume de poemas esse atento exame sem o qual não é possível compreender total e plenamente o que disse no Prefácio, já que me vi obrigado a exprimir de modo imperfeito o que quis dizer, sinto-me ainda mais ansioso por dar uma noção exacta do sentido em que uso a expressão dicção poética, e, com este fim, acrescentarei aqui algumas palavras relativas à origem da fraseologia que sob essa designação condenei. Os primeiros poetas de todas as nações escreveram geralmente sob o efeito da paixão suscitada por acontecimentos reais; escreveram naturalmente e como homens; sentindo intensamente, a sua linguagem era ousada e figurativa. Em épocas posteriores, os poetas e aqueles que ambicionavam a fama dos poetas, apercebendo-se da influência de uma tal linguagem e desejosos de produzirem o mesmo efeito, embora não animados pela mesma paixão, puseram-se a adoptar mecanicamente aquelas figuras do discurso e fizeram uso delas, por vezes com propriedade, mas muito mais frequentemente aplicaram-nas a sentimentos e pensamentos com os quais elas não tinham qualquer espécie de relação natural. Assim se produziu de maneira insensível uma linguagem que diferia materialmente da linguagem real dos homens em qualquer situação. O leitor ou o ouvinte desta linguagem distorcida achou-se num estado de espírito perturbado e invulgar; quando afectado pela genuína

linguagem da paixão, tinha igualmente ficado num estado de espírito perturbado e invulgar, mas, em ambos os casos, condescendia em deixar adormecer o senso comum e o discernimento, de tal modo que não possuía nenhuma percepção intuitiva e infalível do verdadeiro que lhe permitisse rejeitar o falso: uma servia de passaporte para a outra. A agitação e confusão do espírito eram, em ambos os casos, delicias e não admira que confundisse as duas linguagens uma com a outra, acreditando serem ambas produzidas pelas mesmas causas ou por causas semelhantes. Além disso, o poeta falava-lhe na qualidade de um homem que deve ser venerado, um homem de génio e autoridade. Por isso e por vários outros motivos, esta linguagem distorcida era recebida com admiração e é provável que alguns poetas, que antes se tinham contentado na maior parte dos casos em fazer apenas mau uso de expressões que a princípio tinham sido ditadas pela paixão real, levassem ainda mais longe este abuso e introduzissem expressões aparentemente compostas no espírito da original linguagem figurativa da paixão e, contudo, da sua inteira invenção e distintas do bom senso e da natureza por vários graus de arbitraria divergência.

É, de facto, verdade ter havido o sentimento de que a linguagem dos primeiros poetas diferia materialmente da linguagem vulgar, porque era a linguagem das ocasiões extraordinárias; era, porém, a linguagem realmente falada pelos homens, que o próprio poeta proferira quando fora impressionado pelos acontecimentos que descreveu, ou que ou vira proferida pelos que o rodeavam. É provável que, desde muito cedo, a esta linguagem tivesse sido acrescentada uma qualquer espécie de metro. Isto separava ainda mais da vida quotidiana a genuína linguagem da poesia, de tal maneira que todo aquele que lesse ou ouvisse os poemas destes primeiros poetas se sentiria afectado de uma forma a que não estava acostumado na vida real e por causas manifestamente diferentes das que tinham agido sobre ele na vida real. Isto constituiu a grande tentação para todas as

corrupções que se seguiram; sob a influência deste sentimento, os poetas posteriores construíram uma fraseologia que tinha, é certo, uma coisa em comum com a genuína linguagem da poesia, isto é, não era ouvida nas conversas de todos os dias, era invulgar. Mas, tal como afirmei, os primeiros poetas falavam uma linguagem que, embora invulgar, era ainda a linguagem dos homens, circunstância esta que, no entanto, foi descurada pelos seus sucessores; estes chegaram à conclusão que podiam agradar por meios mais simples, tornando-se orgulhosos de uma linguagem que eles próprios tinham inventado e que são eles próprios proferiam; depois, no espírito de uma confraria, arrogaram-se o direito de a considerar sua. Com o correr do tempo, o metro tornou-se num símbolo ou promessa desta linguagem invulgar e todo aquele que tomava sobre si a incumbência de, ao escrever, utilizar o metro, introduzia nas suas composições, consoante possuísse maior ou menor grau de verdadeiro génio poético, maior ou menor quantidade desta fraseologia adulterada, de tal modo que o verdadeiro e o falso se entreteceram tão intimamente que o gosto dos homens se foi gradualmente pervertendo e esta linguagem passou a ser recebida como uma linguagem natural; por fim, devido à influência dos livros sobre os homens, tornou-se até certo ponto efectivamente natural. Abusos deste género foram importados de nação para nação, até que, cada vez mais sofisticada, esta dicção se foi tornando dia a dia mais corrupta, deixando a perder de vista a pureza natural do homem sob o efeito de uma colorida mascarada de truques, extravagâncias, hieroglifos e enigmas.

Seria altamente interessante apontar as causas do prazer provocado por esta linguagem estrambótica e absurda, mas não é este o lugar apropriado; depende de uma grande variedade de causas, mas de nenhuma outra dependerá talvez tanto como da sua capacidade para cunhar uma noção da singularidade e exaltação do carácter do poeta e lisonjear o amor-próprio do leitor ao irmaná-lo com esse carácter, um

efeito que se consegue abalando os hábitos vulgares do pensamento e ajudando, desse modo, o leitor a aproximar-se dessa vertigem e perturbação, estado de espírito esse em que tem por força de encontrar-se para não se imaginar de cepcionantemente privado de um peculiar contentamento que a poesia pode e deve conferir.

O soneto de Gray que transcrevi no Prefácio consiste, com excepção dos versos impressos em itálico, em pouco mais do que esta dicção, embora não da pior qualidade; e, de facto, se me é permitido afirmá-lo, é extraordinariamente vulgar nos melhores escritores, quer antigos, quer modernos. O modo mais fácil de explicar ao leitor, com um exemplo concreto, o que quero dizer com a expressão dicção poética, consistirá, talvez, em remetê-lo para uma comparação entre as paráfrases métricas de passos do Velho e Novo Testamento e esses mesmos passos tais como existem na nossa tradução comum. Veja-se todo o "Messias" de Pope e, de Prior, "Did sweet sounds adorn my flowing tongue" e "Though I speak with the tongues of men and of angels".²⁹ Veja-se a Primeira Epístola aos Coríntios, cap. 13. A título de exemplo imediato, considere-se o seguinte poema do Dr. Johnson:

Turn on the prudent Ant thy heedless eyes,
Observe her labours, Sluggard, and be wise;
No stern command, no monitory voice,
Prescribes her duties, or directs her choice;
Yet, timely provident, she hastes away
To snatch the blessings of a plenteous day;
When fruitful Summer loads the teeming plain,
She crops the harvest and she stores the grain.
How long shall sloth usurp thy useless hours,
Unnerve thy vigour, and enchain thy powers?
While artful shades they downy couch enclose,
And soft solicitation courts repose,
Amidst the drowsy charms of dull delight,
Year chases year with unremitting flight,
Till want now following, fraudulent and slow,
Shall spring to seize thee, like an umbused foe.³⁰

Passemos desta confusão de palavras ao original: "Vai, ó preguiçoso, ter com a formiga, observa o seu proceder e torna-te sábio. Ela não tem guia, vigilante ou superior; prepara no verão as suas provisões e ajunta no tempo da ceifa o seu mantimento. Até quando dormirás tu, ó preguiçoso? Quando te levantarás do teu sono? Um pouco dormirás, outro pouco dormirás, outro pouco cruzarás as mãos para dormires, e a indigência virá sobre ti como um vagabundo e a pobreza como um homem armado", *Provérbios*, cap. 6.

Mais uma citação e terminei; é dos versos de Cowper³¹ supostamente escritos por Alexander Selkirk:

Religion! What treasure untold
Resides in that heavenly word!
More precious than silver and gold,
Or all that this earth can afford.
But the sound of the church-going bell
These valleys and rocks never heard,
Never sighed at the sound of a knell,
Or smiled when a sabbath appeared.

Ye winds, that have made me your sport
Convey to these desolate shore
Some cordial endearing report
Of a land I must visit no more.
My friends, do they now and then send
A wish or a thought after me?
O tell me I yet have a friend,
Though a friend I am never to see.³²

Citei este passo como exemplo de três estilos diferentes de composição. Os quatro primeiros versos estão construídos de forma deficiente; alguns críticos diriam que se trata de uma linguagem prosaica, mas o facto é que, a sê-lo, seria má prosa, tão má que, metrificada, pouco pior se pode tornar. O epíteto "igrejeiro" aplicado a um sino, e por um escritor tão simples como Cowper, é um exemplo dos estranhos abusos que os poetas têm introduzido na sua linguagem, até que estes e os seus leitores os tomam por coisa natural, se é que não os destacam expressamente como objectos de admiração. Os dois versos "Nunca o dobre dos sinos os

fez suspirar," etc., são, segundo penso, um exemplo da linguagem da paixão arrancada ao seu uso correcto e aplicada, devido ao simples facto de a composição ser metrificada, em circunstâncias que não justificam expressões tão violentas; por mim condenaria este passo embora provavelmente poucos leitores concordem comigo, como instância de dicção poética corrompida. A última estrofe está toda ela construída de forma admirável; seria igualmente boa, quer em prosa, quer em verso, só que o leitor sente um prazer raro ao ver que uma linguagem tão natural se encontra tão naturalmente associada ao metro. Face à beleza desta estrofe, sinto-me tentado a acrescentar aqui uma opinião que devia impregnar o espírito de um sistema que só fragmentária e imperfeitamente foi exposto no Prefácio, isto é, quer seja a composição em prosa, quer em verso, as ideias e os sentimentos, na medida do seu valor, requerem e impõem uma só e mesma linguagem.

NOTAS À TRADUÇÃO

- 1) Wordsworth fala como se *Lyrical Ballads* fosse uma obra apenas sua, o que não é verdade, mas que parcialmente se justifica, dado os poemas acrescentados à 2a. edição serem todos dele.
- 2) O amigo a quem Wordsworth se refere é, evidentemente, Coleridge, o autor destes poemas.
- 3) Catulo, Terêncio e Lucrecio (o autor do célebre poema *De rerum natura* (*Sobre a natureza das coisas*), poetas latinos dos séculos II e I AC; Estácio e Claudiano, poetas latinos respectivamente dos séculos I e IV AD.
- 4) Beaumont e Fletcher, dramaturgos ingleses pós-isabelinos (séculos XVI-XVII); Donne e Cowley, poetas metafísicos ingleses (século XVII); Dryden e Pope, poetas e críticos ingleses neo-clássicos (séculos XVII-XVIII).
- 5) Esta ressalva de Wordsworth denuncia o ponto de vista, dominante ao longo do Renascimento e, em especial, durante o século XVIII, segundo o qual o poeta deve procurar satisfazer as expectativas do público.

- 6) Cf. a opinião de Coleridge acerca deste empreendimento em *Biographia Literaria*, XIV e XVII.
- 7) Trata-se de um princípio da escola associacionista de psicologia, fundada por David Hartley (1705-57); cf. Coleridge, *Biographia Literaria* ed. George Watson, 1965, p. 59: "tendo coexistido, as ideias adquirem a capacidade de se evocarem mutuamente; o mesmo é dizer que cada representação parcial desperta a representação total de que tinha feito parte".
- 8) No original, "spontaneous overflow of powerful feelings".
- 9) Wordsworth refere-se ao notável aumento do número de jornais diários em Inglaterra durante o último quartel do século XVIII.
- 10) Referência ao romance gótico (por exemplo, de Horace Walpole, 1717-97) e ao melodrama alemão (por exemplo, de August von Kotzebue, 1761-1819).
- 11) No original, "counteract"; note-se como o "Prefácio" assume aqui uma dimensão militante.
- 12) Trata-se de uma figura do discurso, frequente no século XVIII, que atribuiu forma e sentimento humanos a objectos inanimados ou ideias abstractas; cf. "Ode to Duty", de Wordsworth: "Stern Daughter of the Voice of God!/O Duty!".
- 13) Por "dicção" designa-se simplesmente a escolha de palavras; "dicção poética" diz respeito a palavras ou frases que se convencionou serem apropriadas à poesia, talvez porque não são usadas nem na prosa, nem no discurso quotidiano; cf. Aristóteles, *Poética* 1458 a 18 - 1459 a 15.
- 14) "Em vão me brilham as manhas sorridentes,/ E Febo enrubesciente ergue o seu fogo de ouro:/ Em vão as aves unem de amor os descantes,/ Ou de novo campos joviais se ornem de verde:/ Anseiam-me, ai de mim!, por outras notas os ouvidos;/ Requerem-me estes olhos um objecto diferente;/ Solitária, a minha dor funde-me só a mim o coração;/ E no meu seio morre imperfeito o contentamento;/ Mas alegre a Manhã sorrindo a raça diligente,/ E a homens mais felizes traz prazer renascido;/ Os campos a todos rendem o costumeiro tributo;/ Em queixumes aconchegam as aves os seus amorzinhos./ Ao que não pode ouvir, infrutífero, solto o meu lamento/ E choro ainda mais porque choro em vão". O poema de Thomas Gray (1716-71) intitula-se "Sonnet on the death of Richard West". O itálico é de Wordsworth. Foi numa carta a West, mais tarde publicada, que Gray

- afirmou que "a linguagem contemporânea nunca é a linguagem da poesia".
- 15) Trata-se, como é evidente, de um adjectivo ("fruitless") usado em vez de um advérbio de modo ("fruitlessly").
- 16) "Tears such as angels weep", John Milton, *Paradise Lost (Paraíso Perdido)*, I, 690.
- 17) No original, "ichor"; na mitologia clássica, o fluido que, em vez de sangue, corria nas veias dos deuses.
- 18) Na versão final do "Prefácio", Wordsworth altera este passo para "a sua ocupação é até um certo ponto mecânica".
- 19) No original, "Frontinac", um tipo de vinho doce produzido a partir da uva moscatel em França, Itália e Espanha.
- 20) Note-se que; embora não tenha lido a *Poética*, Wordsworth considera ainda suficientemente importante a autoridade de Aristóteles para nela se apoiar, se bem que Aristóteles tenha apenas afirmado que a poesia é mais filosófica do que a história (1451 b).
- 21) "Looking before and after", *Hamlet*, IV, 4, 37.
- 22) Respectivamente o romance de Samuel Richardson (1747-8) e a peça de teatro de Edward Moore (1735).
- 23) Esta é a face oculta da noção de prazer que aqui vem à superfície; note-se que Wordsworth associa geneticamente o sexual com as regularidades métricas da linguagem poética (a semelhança), algo que recorda a noção freudiana de "compulsão à repetição", pela qual os conteúdos recalcados do inconsciente, sob a acção das pulsões, tendem a repetir-se.
- 24) No original, "emotion recollected in tranquillity".
- 25) "Pus o chapéu na cabeça,/ E lá fui para o Strand,/ Onde encontrei outro homem/ Que tinha o chapéu na mão". O Dr. Johnson foi um crítico e ensaísta do período neoclássico (1709-84), autor de *Lives of the English Poets* e de um dicionário da língua inglesa.
- 26) "E os meninos de mãos dadas/ Iam de um lado para o outro,/ Mas jamais viram o Homem/ Regressando da

Cidade"; estrofe de uma balada popular recolhida por Thomas Percy em *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), onde se intitulava "The Children in the Wood"; aí o terceiro verso da segunda estrofe apresentava a seguinte versão: "But never more could see the man,".

- 27) Pintor retratista do século XVIII, primeiro Presidente da Royal Academy of Arts, que proferiu anualmente, entre 1769 e 1790, conferências sobre os princípios da arte (*Discourses*).
- 28) Acrescentado por Wordsworth à edição de 1802 de *Lyrical Ballads*.
- 29) "Sons mais doces ornaram-me a língua fluente," e "Embora eu fale as línguas de homens e anjos," de Matthew Prior (1664-1721), poeta neoclássico inglês.
- 30) "Põe na prudente Formiga os olhos descuidados/ Aten- ta no seu labor, Preguiçoso, e sê sensato;/ Nem man- do severo, nem voz monitória/ Lhe prescreve o dever ou dirige a escolha;/ Porém, providenciando a tempo, apressa-se ela/ A colher as benções de um dia opu- lento;/ Quando o Verão fecundo carrega a planície a bundante,/ Ela faz a colheita e arrecada o grão./ Até quando hã-de a preguiça usurpar-te as horas inú- teis,/ Enfraquecer-te o vigor e agrilhoar-te as for- ças?/ Vão-te cercando o leito pelúcido sombras ardê- losas,/ Brandos apelos cortejam-te o repouso,/ E, entre o torpor encantado de lerdas delícias,/ Os anos perseguem-se em fuga incessante;/ Vinda depois, a penúria, lenta e falaz,/ Te agarrará de um salto qual inimigo à espreita."
- 31) William Cowper (1731-1800), poeta pré-romântico in- glês, metodista e precursor de Wordsworth.
- 32) "Religião! Que tesouro secreto/ Reside nesse nome divino!/ Mais precioso que prata e ouro/ Ou que tu do o que a terra dá./ Mas o som do sino igrejeiro/ Nunca estes vales e rochas ouviram,/ Nunca o dobre dos sinos os fez suspirar,/ Nem sorriram ao surgir de um sábado.// Ventos, que fizestes de mim vosso gozo,/ Trazei a estas praias tristes/ Caras e cordi- ais notícias/ De uma terra que não mais verei./ Meus amigos, mandam-me eles ainda/ algum desejo ou pensa- mento?/ Oh, dizei-me que me resta um só amigo,/ Me- mo que esse amigo eu não mais veja."

Thomas Love Peacock

AS QUATRO IDADES DA POESIA