

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador
Herman Jacobus Cornelis Voorwald

Diretor-Presidente

José Castilho Marques Neto

Editor-Executivo

Jézio Hernani Bonfim Gutierre

Assessor Editorial

Antonio Celso Ferreira

Conselho Editorial Acadêmico

Alberto Tsuyoshi Ikeda

Célia Aparecida Ferreira Tolentino

Eda Maria Góes

Elisabeth Criscuolo Urbinati

Ildaberto Muniz de Almeida

Luiz Gonzaga Marchezan

Nilson Ghirardello

Paulo César Corrêa Borges

Sérgio Vicente Motta

Vicente Pletetz

Editores-Assistentes

Anderson Nobara

Henrique Zanardi

Jorge Pereira Filho

M. H. ABRAMS

O ESPELHO E A LÂMPADA: TEORIA ROMÂNTICA E TRADIÇÃO CRÍTICA

Tradução

Alzira Vieira Allegro

Revisão técnica

Carlos Eduardo Ordellas Berriel

sal *Poetry* [Sobre o conceito de poesia universal], de Richard Hurd, *The Art of Poetry on a New Plan* [A arte da poesia em um novo plano], (de autoria dúbia), *Essays on Poetry and Music* [Ensaaios sobre poesia e música], de Beattie, e os oito primeiros *Discourses* [Discursos], de Sir Joshua Reynolds. Coloque esses junto das grandes investigações da poesia e da arte da geração romântica: os Prefácios e os ensaios colaterais de Wordsworth, *Biographia Literaria*, e as palestras shakespearianas de Coleridge, "On Poetry in General" [Sobre poesia em geral] e outros ensaios de Hazlitt, até mesmo o platonista *Uma defesa da poesia*, de Shelley; em seguida, acrescente a esse grupo documentos posteriores, como "Characteristics" [Características], e as primeiras resenhas literárias de Carlyle, dois ensaios de J. S. Mill sobre poesia, *Lectures on Poetry* [Palestras sobre poesia], de John Keble, e *What is Poetry?*, de Leigh Hunt. Qualquer que seja a continuidade de certos termos e tópicos entre membros individuais das duas épocas e por mais importantes que sejam as diferenças metodológicas e doutrinárias que dividam os membros dentro de um único grupo, uma inovação decisiva separa a crítica na Era de Wordsworth da crítica na Era de Johnson. O poeta deslocou-se para o centro do sistema crítico e assumiu muitas das prerrogativas que haviam sido praticadas por seus leitores: a natureza do mundo em que ele se encontrava e os preceitos e exemplos herdados de sua arte poética.

A IMITAÇÃO E O ESPELHO

*Este, pois, é o louvor a Shakespeare: seu teatro
é o espelho da vida.*
Samuel Johnson

É o espectador, não a vida, que a arte realmente espelha.
Oscar Wilde

*Essas palavras são inúteis e metafóricas. É o que ocorre com a
maioria das palavras – Não há o que fazer!*
Percy Shelley

No décimo livro d'*A República*, Sócrates se propõe a explicar a verdadeira natureza da poesia e imediatamente introduz uma analogia. Aquele que faz uma cama ou uma mesa verdadeira trabalha de acordo com as ideias dessas coisas. Porém, o artista tem outra maneira – mais fácil – de fazer essas e todas as outras coisas.

Qual é essa maneira?
Uma maneira bem simples, ou melhor, há muitas maneiras como isso pode ser rápida e facilmente realizado, mas nenhuma mais rápida do que aquela de girar várias vezes um espelho – em pouco espaço de tempo seria possível fazer, no espelho, o Sol e o firmamento e a Terra e você próprio, e outros animais e plantas e todas as outras coisas das quais estamos falando agora.¹

¹ *Republic* x. 596.

E a partir das propriedades de tais imagens obtidas através do espelho, Platão continua a desenvolver várias consequências pouco elogiosas acerca do caráter e do valor de arte.

Essa não é uma ilustração fortuita, pois em seus escritos Platão alude repetidas vezes à analogia do refletor, seja ele um espelho, a água ou outros daqueles simulacros menos perfeitos das coisas a que denominamos sombras. Estas ele usa para esclarecer as inter-relações de tudo que há no universo: das coisas – naturais ou artificiais – com seus protótipos, ou ideias; e das imitações de coisas, inclusive aquelas pertencentes às artes, com os seus modelos no mundo dos sentidos. De maneira geral, seria possível dizer que Platão introduziu o refletor apenas para ilustrar um conceito acabado da natureza da arte e do cosmo, e a principal questão a ser levantada é se o exemplo é apropriado. Contudo, há outra questão prática e importante: não apenas “Quão adequada é a analogia com o conceito?”, mas “Em que medida esse conceito pode ter sido gerado a partir da analogia?”.

A arte é como um espelho

Tradicionalmente, a tarefa de análise da natureza e função da metáfora tem sido atribuída ao estudioso da retórica e ao crítico de literatura. A metáfora, entretanto, viva ou moribunda, é um elemento inseparável de todo discurso, inclusive do discurso cuja finalidade não é nem persuasiva nem estética, mas descritiva e informativa. Os sistemas metafísicos em particular são intrinsecamente metafóricos, e, em um livro publicado recentemente, Stephen C. Pepper distingue cada uma das principais visões de mundo como sendo uma espécie de sínédoque prodiçiosa, demonstrando que o todo do universo é igual a uma de suas partes.² Nem mesmo da linguagem tradicional das ciências naturais se pode afirmar que seja totalmente literal, embora seus termos-chave não sejam muitas vezes reconhecidos como metáforas até que, no decorrer dos tempos, a adoção geral de uma nova analogia autorize uma perspectiva da natureza da anterior. E na crítica de poesia, a metáfora e a analogia, embora menos evidentes, não são menos funcionais do que na própria poesia. Um dos objetivos especiais deste livro é enfatizar, na história da crítica, o papel exercido por certos modelos conceituais mais ou menos submersos – o que denominamos “analogias arquetípicas” – como auxiliares na seleção, interpretação, sistematização e avaliação dos fatos relativos à arte.

2 Stephen C. Pepper, *World Hypotheses* (Berkeley e Los Angeles, 1942); cf. também Dorothy M. Emmet, *The Nature of Metaphysical Thinking* (Londres, 1945).

Enquanto muitas analogias expositivas, conforme propõe a opinião corrente, são casuais e ilustrativas, algumas poucas parecem recorrentes e não ilustrativas, mas *constitutivas*: elas geram o plano base e os elementos estruturais essenciais de uma teoria literária ou de qualquer outra teoria. De maneira semelhante, elas selecionam e moldam aqueles “fatos” que uma teoria abarca, pois fatos são *facta*, coisas feitas tanto quanto coisas encontradas, e feitas em parte pelas analogias por meio das quais observamos o mundo como se fosse através de uma lente. “Pergunto-me”, comentou uma vez Coleridge, “por que fatos nunca foram chamados de coisas teimosas?... Fatos, sabemos bem, não são verdades; não são conclusões; não são nem mesmo premissas, mas da natureza e partes de premissas”.³

Qualquer área de investigação, contanto que careça de conceitos anteriores para lhe fornecer estrutura e uma terminologia expressa com a qual possa ser conduzida, pode parecer ilógica à mente inquiridora – um vazio ou uma arrebatadora e enganosa confusão. Nossa estratégia comum é, de forma mais ou menos delibada, olhar em volta e buscar objetos que ofereçam paralelos a aspectos vagamente percebidos da nova situação, usar o mais conhecido para elucidar o menos conhecido, discutir o intangível em termos do tangível. Esse procedimento analógico parece típico de muitos projetos intelectuais. Há uma boa dose de sabedoria no modo habitual de se perguntar “Qual é a natureza disso?”, isto é: “Como é isso?”. Tendemos a descrever a natureza de algo por meio de símiles e metáforas, e os meios de veiculação dessas figuras recorrentes, quando analisados, com frequência acabam sendo os atributos de um analogismo implícito por meio do qual estamos visualizando o objeto que descrevemos. E, se estou certo, o uso deliberado que Platão faz do analogismo e da parábola difere menos em tática do que em sinceridade daquele que fazem outros investigadores.

Recorrer a um espelho para iluminar a natureza de uma ou outra arte continuou a ser a estratégia favorita entre os teóricos estéticos muito depois de Platão. Nas especulações renascentistas, a referência a um espelho é frequente e explícita. “Como deveria a pintura ser chamada”, perguntou Alberti, “senão o manter um espelho diante do original como na arte?”.⁴ Da Vinci apela repetidas vezes a um espelho para ilustrar a relação com a natureza tanto de um quadro como da mente do pintor.

A mente do pintor deve ser como um espelho que sempre toma a cor da coisa que reflete e que é preenchido por tantas imagens quantas são as coisas colocadas diante

3 Coleridge, *Table Talk* (Oxford, 1917), p. 165; 27 dez. 1831.

4 Conforme citado em K. E. Gilbert e H. Kuhn, *A History of Esthetics* (Nova York, 1939), p. 163.

dele... Ninguém pode ser um bom mestre se não tiver o poder universal de representar na sua arte todas as variedades das formas que a natureza produz.⁵

Na literatura universal encontramos *Mirror of the World* [Espelho do mundo], de Caxton, *The Mirror of Minds* [O espelho das mentes], de Barclay, *Glass of Government* e *The Steele Glass* [Espelho do governo e Espelho de aço], de Gascoigne; há espelhos de tolos e espelhos para magistrados. O analogismo tornou-se popular sobretudo para a comédia, o primeiro representante do realismo literário, e muitos críticos – italianos e ingleses – citavam as palavras que Donato, escrevendo no século IX, havia atribuído a Cícero, de que a comédia é “uma cópia da vida, um espelho dos costumes, um reflexo da verdade”. Assim, em resposta à pergunta “*Quid sit comœdia?*”, Ben Jonson coloca na boca de Cordatus, profundo conhecedor do drama, a suposta opinião de Cícero de que é *imitatio vitae, speculum consuetudinum, imago veritatis*.⁶

No final do século XVIII, importantes críticos continuaram a ilustrar o conceito de imitação pela natureza de um espelho. Dr. Johnson gostava desse paralelo e achava que era marca de suprema excelência o fato de Shakespeare “segurar diante de seus leitores um espelho fiel dos costumes e da vida”.⁷ Em 1751, o bispo Warburton glosou o pensamento de Pope de que “A Natureza e Homero eram, achava ele, iguais”, com o comentário de que Virgílio “teve a prudência de contemplar a natureza no local onde ela era vista de maneira mais vantajosa, recolhida em todo o seu charme no translúcido espelho de Homero”.⁸ Rousseau fundamenteu sua análise da imitação dramática na passagem em que Platão havia inferido a natureza da imitação a partir dos atributos de uma imagem-espelho.⁹ O bispo Hurd introduziu seu comentário ampliado sobre a poesia em geral, citando a definição de Aristóteles – de arte como imitação – para, em seguida, recorrer ao espelho de Platão e demonstrar como essa imitação se realiza:

Novamente: da infinita variedade dessas formas originais, alvos constantes do olhar do poeta – aquelas que mais atraem sua atenção –, sua faculdade mimética atira instigado-o a convertê-las em imagens belas e vivas. Essa operação mágica o filósofo divino... ilustra de maneira suprema pela similitude com um espelho; “que”, diz ele, “conforme

5 *Leonardo Da Vinci's Notebooks*, org. Edward McCurdy (Londres, 1906), p. 163; cf. p. 165, 167, 169.

6 *Every Man out of His Humor*, III, VI, p. 201 e ss. Sobre a ampla aceitação dessa definição, cf. *The Great Critics*, org. J. H. Smith e E. W. Parks, p. 654; e *Elizabethan Critical Essays*, org. G. G. Smith, I, p. 369-70.

7 Preface to Shakespeare (1759), *Johnson on Shakespeare*, p. 11. Cf. também *Rambler* n. 4.

8 *The Works of Alexander Pope*, org. Elwin e Courthope (Londres, 1871), II, p. 90.

9 J. J. Rousseau, *De L'Imitation théâtrale. Œuvres complètes* (Paris, 1826), XI, p. 183 e ss.

ocê vira e opõe ao mundo circundante, apresenta-lhe instantaneamente um SOL, ESTRELAS e um FIRMAMENTO.¹⁰

Quando elucidou sua concepção de poesia n' *A República*, o próprio Platão fez referência a imagens em um espelho, depois à obra de um pintor e, finalmente, aplicou as distinções extraídas de ambas as ilustrações para definir o caráter mimético da poesia. A progressão é significativa. O espelho como um analogismo da poesia sofre do evidente defeito de ter imagens fugazes. Antes da invenção da fotografia, a obra de um pintor era o melhor exemplo disponível de algo que capta e retém uma imagem de semelhança. Um quadro, portanto, enquanto em si mesmo uma obra de arte, era um acessório útil ao espelho para iluminar a qualidade mimética menos óbvia de uma arte como a poesia, que, por meio da significação das palavras, reflete indiretamente o mundo visível.

Plutarco popularizou a frase de Simônides: “pintura é poesia silenciosa e poesia é um quadro que fala”. Essa frase e a de Horácio, “*ut pictura poesis*”, retrinadas de seu contexto e distorcidas para promover um paralelismo abrangente entre as duas artes, tornaram-se axiomas da sabedoria estética popular. Como afirma com bastante pertinência Irving Babbitt, “é raro ler um tratado crítico, seja sobre arte, seja sobre literatura, escrito entre meados do século XVI e meados do século XVIII, sem encontrar uma menção elogiosa ao símile de Horácio... [ou] à expressão equívale daquela criada por Simônides”.¹¹ Em 1758, ainda parecia a dr. Johnson que

dos paralelos que foram feitos por perspicácia e curiosidade, alguns são literais e verdadeiros, como aqueles entre poesia e pintura... que diferem apenas no sentido de que um representa coisas por marcas permanentes e naturais, e o outro por sinais acidentais e arbitrários.¹²

O efeito provável sobre a Renascença e a teoria artística posterior e a prática de fazer elaboradas comparações entre os detalhes de um quadro e de um poema têm sido observados com frequência. Para nossos propósitos presentes, é suficiente notarmos que o apelo à pintura corroborou o conceito de que a poesia é um reflexo de objetos e eventos.

É difícil determinar até que ponto as preocupações e descobertas típicas da teoria estética foram favorecidas pelo modelo conceitual do refletor, fosse ele aberta

10 A Discourse on Poetical Imitation, *Works*, II, p. 111-2.

11 Irving Babbitt, *The New Laocoon*: (Boston e Nova York, 1910), p. 3. Para detalhes, cf. W. G. Howard, *Ut Pictura Poesis*, *PMLA*, XXIV (1909), p. 40-123; R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, *Art Bulletin*, XXII (1940), p. 197-269.

12 *Ilier* n. 34.

ou secretamente efetivo na determinação do foco e das condições da análise crítica. Em uma extremidade, temos as inferências simples e óbvias que Platão faz do espelho como analogismo. Por exemplo, uma imagem-espelho é apenas um símulacro de um objeto forçado, ilusoriamente, a representar três dimensões em duas: daí o *status* inferior de arte como mera aparência, muito distante da verdade. Também a função única de um espelho é produzir uma imagem perfeita e precisa: assim, quando poetas como Homero e Ésquilo partem da verdade das coisas, não temos alternativa senão dizer que eles faltam com a verdade. Tais critérios são suficientes para o propósito de Platão, que, de forma alguma, diz respeito não ao valor da arte em si mesma, mas sim à demonstração de que a liberdade do artista não pode ser experimentada em um estado fechado, formado com base em um modelo permanente, seja ele o estado perfeito d'*A República*, seja o praticamente perfeito estado das *Leis*. Na outra extremidade, temos a *Poética*. A força peculiar da análise que Aristóteles faz da tragédia consiste do grau em que ele consegue desenvolver um conjunto de distinções que, se não escapam inteiramente da analogia, são apropriadas para um poema considerado como um objeto de seu próprio gênero e com um fim em si mesmo.¹³ Entre esses dois polos, encontramos as teorias pós-aristotélicas que, quase sem exceção, retrocederam aos conceitos de mimese, muito mais próximos dos atributos de um refletor literal.

A perspectiva oferecida por esquemas conceituais mais recentes permite-nos discriminar certas tendências comuns a muitos daqueles teóricos que, entre os séculos XVI e XVIII, viam a arte como imitação e mais ou menos como um espelho. Seja como for, a analogia ajudou a centralizar o interesse no assunto de uma obra e em seus modelos da realidade, contra uma relativa negligência da influência modeladora das convenções artísticas, dos requisitos inerentes à obra de arte única e da individualidade do autor. Ela estimulou a percepção de uma dicotomia entre aqueles elementos de uma obra que são manifestamente representativos do mundo real e aqueles elementos adicionais, verbais e imaginativos, considerados apenas “ornamentais”, introduzidos para propiciar maior satisfação ao leitor: promoveu também uma preocupação com a “verdade” da arte, ou, de alguma maneira, sua correspondência com os assuntos que ela supostamente reflete.

A longa sobrevida do refletor como arquétipo demonstra sua adequação e poder de sugestão como ponto de partida para a teoria estética. A doença endêmica do pensamento analógico, entretanto, é o endurecimento das categorias; pois, como afirmou Coleridge, “Nenhum símile anda sobre quatro patas”. Analogismos são,

por natureza, apenas paralelos parciais, e a própria acuidade de foco propiciada por um arquétipo providencialmente escolhido torna marginais e ilusórias aquelas qualidades de um objeto que extrapolam suas categorias fundamentais. Ao mesmo tempo em que uma obra de arte, por exemplo, é muito semelhante a um espelho, ela é, em aspectos importantes, muito diferente, e poucos críticos conseguiram manter flexíveis as categorias estéticas derivadas, da mesma forma como não responderam adequadamente a dados exteriores ao seu alcance imediato. A história da crítica moderna, conforme veremos, pode, em parte, ser contada como a busca de paralelos alternativos – um heterocosmo ou “segunda” natureza, o transbordamento de uma fonte, a música de uma harpa edílica, uma planta em crescimento – que evitariam algumas das incômodas implicações do espelho e trariam melhor compreensão dos aspectos e relações de um objeto estético que esse arquétipo marginaliza ou omite.

Os objetos de imitação: o ideal empírico

O teórico que sustentou que a arte refletia a natureza dedicou-se a olhar “lá fora”, em vez de olhar dentro do artista, em busca do assunto de uma obra. Ele esteve, a um só tempo, confrontado com o fato manifesto de que a imagem raramente é um fac-símile de qualquer objeto particular ou evento do mundo externo e algumas vezes apresenta ao espectador uma espécie de ser do qual não existe absolutamente qualquer modelo no mundo dos sentidos. Esse distanciamento entre arte e realidade sempre foi um problema primordial para a filosofia estética e a principal base para as investidas de escritores indiferentes ou hostis à arte, afirmando que ela é trivial ou decididamente pernicioso. Defensores tanto clássicos como neoclássicos da arte resolveram o problema, argumentando que a poesia imita assuntos, qualidades, tendências ou formas não reais, mas selecionadas, que se encontram no interior ou atrás do real – elementos verídicos na constituição do universo, que são de maior valor do que a própria realidade, crua e preterida. Ao refletir esses elementos, o espelho mantido diante da natureza reflete o que, em oposição à “natureza real”, os críticos ingleses com frequência chamavam de “natureza aperfeiçoada”, “intensificada”, ou “refinada”, ou como na expressão francesa, *la belle nature*. Isso, dizia Bateux, não é “*le vrai qui est; mais le vrai que peut être, le beau vrai, qui est représenté comme s’il existait réellement, & avec toutes les perfections qu’il peut recevoir*”¹⁴ [o verdadeiro que é, mas o verdadeiro que pode

13 Pode ser relevante o fato de que, n. *A Retórica*, Aristóteles classifica a afirmação de Alcídamus de que a *Odisseia* é “um belo espelho da vida humana” como uma metáfora frígida, pois é im-provável e obscura (*Rhetoric* III. iii. 1406^b).

14 *Les Beaux Arts*, p. 27.

ser: o belo verdadeiro, que é representado como se existisse de fato; e com todas as perfeições que pode receber.] Fiéis ao seu ponto de vista pragmático, muitos teóricos do século XVIII acrescentaram que a justificativa para esse procedimento estava na necessidade de agradar (e, algumas vezes, esclarecer) o leitor: “Nada agrada a pessoas de bom gosto”, dizia Hume, “senão a natureza retratada em todos os seus encantos e ornamentos, *la belle nature*”.¹⁵ James Beattie resumiu a opinião prevalente quando afirmou:

Pois eu presumo – já há muito tempo era evidente – que o propósito da Poesia é agradar... e, conseqüentemente, que a poesia deve ser, não de acordo com a natureza real, mas de acordo com a natureza aperfeiçoada a um nível tal que seja consistente com a probabilidade e adequado ao propósito do poeta. E, por isso, chamamos Poesia de IMITAÇÃO DA NATUREZA.

Dr. Johnson também sustentava a opinião de que, em termos morais, o espelho deve ser seletivo: é necessário “distinguir aquelas partes da natureza que são mais apropriadas para imitação”, pois seria “tão seguro pousar o olhar imediatamente na humanidade quanto em um espelho que mostra tudo o que se apresenta, sem favoritismo”.¹⁶

Na crítica recente, como, em certa medida, na teoria da pintura do princípio do Renascimento, o conceito de que arte é imitação, juntamente com sua analogia com um espelho, com frequência indica uma demanda por realismo artístico; mas na crítica neoclássica esses conceitos eram componentes regulares da teoria de que arte é “ideal”, no sentido geral de que representa adequadamente um aperfeiçoamento das coisas conforme as encontramos. A natureza específica do ideal – daqueles elementos no universo considerados objetos apropriados para a imitação artística – foi descrita de várias formas, mas essas descrições ajustam-se facilmente em duas classes principais. A primeira é uma teoria empírica do ideal artístico, do qual a *Poética*, de Aristóteles, foi o protótipo. Ela sustenta que os modelos e formas de imitação artística são selecionados ou abstraídos dos objetos de percepção sensorial. A outra é uma teoria transcendental, derivada de Platão ou, mais precisamente, de filósofos posteriores cuja teoria estética é elaborada em parte com blocos extraídos dos diálogos desse pensador. Essa teoria específica os objetos de arte adequados para serem Ideias ou Formas que são talvez acessíveis pela

via do mundo dos sentidos, mas são, fundamentalmente, transempíricos, mantendo uma existência independente em seu próprio espaço ideal e disponível apenas ao olhar da mente.

O poeta, dizia Aristóteles, não descreve “a coisa que aconteceu, mas uma espécie de coisa que poderia acontecer...”. Dai a poesia ser algo mais filosófico e de maior importância do que a história, já que afirmações nela contidas são de natureza mais universal, enquanto as da história são de natureza particular”. O exato significado dessa famosa doutrina somente foi interpretado com o auxílio limitado de outras passagens da *Poética*. Usando como referência outros escritos de Aristóteles, o professor McKeon reconstrói a intenção do filósofo da seguinte maneira:

Na imitação, o artista separa alguma forma da matéria à qual ela está unida na natureza – não é, entretanto, a forma “substancial”, mas alguma forma perceptível pelas sensações – e junta-a novamente à matéria da arte que ele cria, ao ambiente que ele usa... A arte imita a natureza; a forma unida à matéria no mundo físico é a mesma forma expressa na matéria da arte.¹⁷

Muitos críticos do século XVIII fizeram menção à passagem de Aristóteles, mas poucos a interpretaram de acordo com a filosofia de causas formais e materiais. Em vez disso, eles forneceram diversas explicações do ponto em que a arte parte do real, e um único crítico com frequência propunha várias explicações, que ele apresentava como formulações alternativas ou como aplicáveis a diversos tipos de assunto poético ou de gêneros poéticos. Ao mesmo tempo, essa explicação era uma norma: considerava-se que, dessa maneira, a boa arte diferia do mundo como ele é; e toda arte, para ser boa, *precisa* diferir dessa maneira. À seguir estão as principais descrições empíricas daquela “natureza” que deve ser imitada pela arte:

(1) Objetos ou aspectos agradáveis e belos de coisas existentes. René Rapin formulou essa doutrina simples em seus estudos sobre Aristóteles: para um poeta, “não basta exibir a *Natureza*, que, em certos locais, é *nútica* e *desagradável*; ele precisa separar *nela* o que é *belo* daquilo que *não é*”.¹⁸ E Richard Hurd, após citar Aristóteles acerca da imitação, prossegue, explicando que “o ofício do gênio não é outro senão o de selecionar as formas mais bonitas das coisas e apresentá-las no devido *local* e na *devida circunstância*...”.¹⁹

15 Of Simplicity and Refinement in Writing, *Essays Moral, Political and Literary*, org. T. H. Green e T. H. Grose (Londres, 1882), I, p. 240.

16 *Essays on Poetry and Music* (3 ed., Londres, 1779), p. 86-7; Johnson, *Rambler* n. 4, in *Works*, IV, p. 23.

17 *Literary Criticism and the Concept of Imitation Critics and Criticism*, org. R. S. Crane, p. 162.

18 *Reflections on Aristotle's Treatise of Poetics*, trad. para o inglês de Rymer (Londres, 1694), p. 57.

19 *Discourse on Poetical Imitation*, *Works*, II, p. 111.

(2) Objetos sintetizados de partes encontradas separadamente na natureza. Os proponentes dessa doutrina, um pouco mais complexa, do ideal combinado fazem referência – com uma unanimidade que torna a indiferença ao tédio a condição *sine qua non* da pesquisa – à velha história do pintor Zeuxis, que (na versão de Plínio), quando desejou representar Juno, “fez todas as jovens donzelas do lugar se despirem para um exame e escolheu cinco delas, a fim de adaptar em seu quadro os pontos mais louváveis na forma de cada uma”.²⁰ Enquanto “a história representa o que realmente aconteceu na natureza”, diz o autor de um ensaio algumas vezes atribuído a Oliver Goldsmith,

o escultor ou o estatuariário compôs as diferentes proporções na natureza a partir de um grande número de sujeitos diferentes, cada um dos quais individualmente ele achou imperfeito ou defeituoso em algum ponto em particular, embora belo em todo o restante; e, a partir dessas observações, corroborado pelo gosto e juízo, ele criou um protótipo ideal de acordo com o qual sua ideia foi modelada e executada.

Todos conhecem a história de Zeuxis, o famoso pintor de Heracléia...²¹

(3) A tendência central, ou média estatística, da forma de cada espécie biológica. Essa fórmula foi aplicada especialmente à representação de objetos visuais nas artes plásticas, uma questão de configuração no espaço mais do que dos princípios intangíveis da psicologia e ação humanas e, portanto, em teoria, capaz de determinação precisa. “De uma experiência reiterada e uma comparação cuidadosa dos objetos na Natureza”, afirmou Joshua Reynolds, o mais rematado intérprete desse conceito, “um artista torna-se, se assim posso me expressar, possuído da ideia daquela forma central, da qual qualquer desvio é deformidade”.²² Onze anos mais tarde (1759), na edição de número 82 da revista *Idler*, Reynolds havia descrito a forma central em termos estatísticos. A hipótese inicial é que se pode dizer que “cada espécie da criação animal bem como da vegetal possui uma forma fixa ou determinada, na direção da qual a Natureza se inclina continuamente”. Dentro de cada espécie “a Natureza produz a beleza perfeita com mais frequência do que... qualquer outra espécie de deformidade”. Reynolds ilustra sua premissa

por meio da analogia do pêndulo vibrando em planos diferentes sempre a partir do mesmo ponto central. Traduzindo na linguagem estatística dos tempos atuais, pode-se dizer que a forma ideal é o “modo” – que é ao mesmo tempo o valor central e mais frequente – em uma distribuição normal das variáveis estatísticas de uma característica biológica.

(4) O tipo humano genérico, mais do que o individual. Poderia parecer que, quando o neoclássico fez um levantamento da humanidade – da China ao Peru –, ele viu um mundo de homens idênticos, um pouco diversificados fisicamente por um incremento de diferenças locais e individuais. “Há uma tal uniformidade na condição do homem”, conforme Johnson definiu o prevalente lugar-comum de sua época, “considerada em separado das decorações e disfarces acidentais, que há pouquíssimas possibilidades de bem ou mal, mas é comum à espécie humana”.²³ Ao mostrar esses aspectos em que todos os homens foram, são e sempre serão os mesmos, um artista tem a melhor e mais acessível garantia de que seus escritos interessarão tanto ao público de sua época como ao de toda e qualquer época, pois “nada pode agradar a muitos, nem agradar por longo tempo, senão representações justas de natureza geral. Costumes particulares podem ser conhecidos de poucos e, portanto, apenas poucos podem julgar o quão bem foram copiados”.²⁴ Dessa maneira, é demonstração da superioridade de Shakespeare que seus personagens “ajam e falem por influência daquelas paixões e princípios gerais que agitam todas as mentes... Nos escritos de outros poetas, uma personagem com frequência é um indivíduo; nos de Shakespeare trata-se geralmente de uma espécie”.²⁵

(5) Os aspectos proeminentes, uniformes e familiares do mundo exterior e interior. Nas descrições dos objetos do sentido, de acordo com a famosa máxima de Imlac, o poeta “não enumera as nervuras da tulipa”; isto é, ele deve representar apenas aquelas qualidades visuais amplas, de massa, forma, cor, luz e tons pelas quais qualquer pessoa identifica a classe – homem, árvore, tulipa – da qual o indivíduo é um membro. Como Imlac prossegue:

23 *Rambler* n. 60 (1750), in *Works*, IV, 383. Cf. A. O. Lovejoy, “Nature” as Aesthetic Norm, *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), p. 70-1.

24 Preface to Shakespeare, *Johnson on Shakespeare*, p. 11. Cf. Reynolds, Tercerito discursivo, *Literary Works*, I, 338; e Beattie, op. cit., p. 107.

25 *Ibid.*, p. 11-2. A poesia, diz Johnson (*Rambler* n. 36, in *Works*, IV, p. 237-8), “tem mais a ver com as paixões do homem, que são regulares, do que com seus hábitos, que são variáveis”. Na interpretação de James Beattie, as ideias da poesia são “mais gerais do que singulares; mais frequentemente retrinadas da observação de uma espécie ou classe de coisas, do que copiadas de um indivíduo”. E, de acordo com Aristóteles, esse é o caso “pelo menos na maioria das vezes” (*On Poetry and Music*, p. 56).

20 *Naturalis historia*, XXXV, 36. Sobre a popularidade da história de Zeuxis na Renascença, cf. Panošky, *Idea*, p. 24 e ss.

21 On the Cultivation of Taste. *The Works of Oliver Goldsmith*, org. J. W. M. Gibbs. Londres, 1884, I, p. 337-8. Cf., p. ex., Bateaux, *Les Beaux Arts*, p. 45 e ss.; e Beattie, *On Poetry and Music*, p. 105-6.

22 Tercerito discursivo, *The Literary Works*, org. H. W. Beechy. Londres, 1855, I, p. 334. Para uma doutrina semelhante em *De statua* de Leon Battista Alberti, cf. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, p. 17-8.

Ele deve mostrar em seus retratos da natureza características relevantes e memoráveis de tal forma que lembrem o original a cada mente; e deve desconsiderar as sutilezas menores que um pode ter observado e outro pode ter negligenciado, em favor das características que são igualmente óbvias à contemplação e à desatenção.²⁶

A análise racional dessa doutrina, conforme ela é encontrada em Johnson e Reynolds, é que um leitor não se sentirá satisfeito a menos que seja lembrado do que ele próprio já viu.²⁷ Além disso, considerava-se que, quando definido de forma ampla, o conceito de imitação incluía não apenas as pessoas e as coisas do mundo como um todo, mas também sentimentos e pensamentos. Poetas, como escreveu Joseph Warton, em 1756, imitam “objetos materiais ou animados, externos ou internos”. E, com base na suposição de que, sejam objetos, sejam ideias, “estão igualmente abertos à observação de todos e são absolutamente semelhantes”, ele conclui que todas as descrições “féis e justas, PRECISAMENTE UNIFORMESE SEMELHANTES”.²⁸ Considerando uma premissa análoga da uniformidade básica da natureza humana e a inferência extraída dessa premissa, de que a aceitação de uma ideia é a melhor evidência de sua validade e de seu interesse duradouro, surge a opinião, muito familiar nas análises de Pope, de que

True Wit is Nature to advantage dressed,
What oft was thought, but ne'er so well expressed.

[Inteligência poética verdadeira é a Natureza bem vestida,
O sempre imaginado, jamais com tanta destreza exprimido.]

Para alguns críticos posteriores, parece que a ênfase neoclássica no típico, uniforme, notável e familiar como ideais de imitação poética torna a originalidade, ou até mesmo a diversidade, impossível; que, em última análise, a doutrina sugere que todos os poemas sérios devem ter um único herói, o homem comum, apresentado em um ambiente generalizado, exprimindo platitudes, descrevendo o que todos os homens já viram e mostrando os princípios permanentes de ação humana.

26 Johnson, *Rasselas*, in *Works*, III, p. 329.

27 Cf. Rambler n. 36; e Reynolds, Décimo primeiro discurso, *Literary Works*, II, p. 22-3.

28 Joseph Warton, *Essay on the Writing and Genius of Pope* (3 ed.; Londres, 1772), I, p. 89. A passagem é baseada na exaustiva demonstração de Hurd, em seu “Discourse on Imitation”, de que a uniformidade da percepção e do pensamento em todos os homens torna inevitável que os escritos dos poetas reproduzam uns aos outros tanto em relação a sentimentos quanto em relação a descrições. Johnson apresentou uma tese semelhante em Rambler n. 43, escrito em 1751, o mesmo ano do “Discourse” de Hurd.

na em situações que poderiam ocorrer a qualquer um. O que sempre nos passa despercebido, entretanto, é que o particular e o circunstancial não foram empregados como contrários simples e exclusivos do geral e do uniforme. Conforme Reynolds afirmou, “aquele que não expressa particularidades, não expressa absolutamente nada”,²⁹ e, em muitos excertos, esses críticos propuseram chegar ao geral por meio de justa seleção daquelas particularidades que a maioria possui. Ademais, conforme R. S. Crane instila em nossa mente, o teórico neoclássico tentava a propor o padrão de excelência estética — como o de excelência moral — em termos de uma média entre extremos ou, de outra maneira, em termos de uma conjugação de qualidades opostas.³⁰ Tomada em seu contexto pleno, a recomendação do típico, do geral e do familiar como requisitos básicos de arte geralmente acaba acompanhada de uma afirmação da necessidade de qualidades alentadoras de individualidade, particularidade e também de inovação.

A visão global de Johnson é muitas vezes mal interpretada porque ele geralmente mantém sua argumentação do único ponto ou documento em questão, apelando somente para o princípio geral conforme requer o caso. Embora louve as personagens de Shakespeare, por exemplo, porque elas são espécies, posteriormente ele prossegue afirmando que “personagens amplas e gerais assim não eram diferenciadas e preservadas com muita facilidade; ainda assim, talvez nenhum outro poeta jamais tenha mantido suas personagens mais distintas umas das outras”.³¹ A admoestação de Imbue ao poeta para descrever as propriedades gerais e imagens familiares da natureza deve ser tomada em conjunto com a exaltação que Johnson faz de Shakespeare como “um investigador arguto do mundo inanimado”, cujas “descrições sempre têm algumas peculiaridades”, juntamente com sua admiração por James Thomson, porque ele “ao mesmo tempo abarca o amplo e observa o infinitesimal” e combina uma “vasta extensão de visões gerais” com uma “enumeração de variedades circunstanciais”.³² E, embora Johnson mencio-

29 Décimo primeiro discurso, *Literary Works*, II, p. 22.

30 R. S. Crane, *English Neoclassical Criticism, Criticism and Criticism*, p. 380-1. Para uma aplicação esclarecedora desse modelo de exploração a aspectos da crítica de Johnson, cf. a nota de W. R. Keast em *Philological Quarterly*, XXVII (1948), p. 130-2; cf. também, do mesmo autor, Johnson's Criticism of the Metaphysical Poets, *ELH*, XVII (1950), p. 63-7.

31 Preface to Shakespeare, *Johnson on Shakespeare*, p. 13. Nas páginas 37-9, Johnson discute o “cuidado da observação e a precisão da distinção” com os quais Shakespeare separa o modo de vida e as disposições naturais de suas personagens. Sobre a filosofia subjacente de Johnson acerca da uniformidade na variedade da espécie humana, cf. *Adventurer* n. 95, in *Works*, III, p. 213-9.

32 Johnson on Shakespeare, p. 39; Life of Thomson, *Lives of the Poets* (org. Hill), III, p. 299. “Nada na arte”, escreveu Reynolds, o grande proponente da Beleza ideal, “requer mais... dessa habilidade de discriminação que pode, apropriadamente, ser chamada de gênio, do que o manobrar entre ideias gerais e individualidade...” (*Literary Works*, II, p. 322).

ne o que disse La Bruyère – “vemos a esse mundo tarde demais para produzir qualquer coisa nova” – em descrição ou em sentimento, ele, não obstante, refuta a versão de Pope acerca de inteligência genuína como simplesmente “o que sempre se pensou”, e substitui por uma “definição mais adequada”, exprimida como uma união de extremos. Inteligência, afirma ele, é aquilo “que é, ao mesmo tempo natural e novo”, e “embora não óbvio, é, em sua primeira produção, reconhecido como justo”.³³ (A doutrina de Johnson poderia ser parafraseada da seguinte forma: os melhores pensamentos em poesia são tão proporcionalmente à natureza humana essencial que, ao serem anunciados pela primeira vez, chegam a todos os homens como se novidades fossem reminiscências.) A originalidade, portanto, é superior, desde que não exclua seu oposto; assim, Johnson reserva seu melhor louvor para passagens como as quatro estrofes da *Elegia*, de Gray, que, diz ele, “para mim são originais: jamais vi essas noções em qualquer outro lugar; ainda assim, aquele que as lê aqui se convence de que sempre as sentiu”.³⁴

Quando se lê a obra de Johnson por completo em vez de considerar passagens selecionadas, pode-se dizer que ele localiza a grandeza maior e mais rara na representação do tipo individualizado, do circunstancialmente geral e do familiar novo. Não obstante, Johnson, e mais ainda Reynolds, Hurd e outros defensores do que A. O. Lovejoy chama de estética “uniformitária”, concedem o lugar mais proeminente ao segundo termo em cada um desses pares de opostos: as normas que despontam com mais força, conforme lenos sua crítica aplicada, são o típico, o geral e o familiar. Alguns dos contemporâneos de Johnson reverteram esse equilíbrio com relação, pelo menos, às descrições da cena visível e colocaram mais ênfase no papel da particularidade para a obtenção da excelência poética. Assim, Joseph Warton afirmou que “o uso, a força e a excelência da linguagem certamente consistem em levantar imagens *claras, completas e circunstanciais*”; e advertiu que “acho que posso perceber muitos sintomas, mesmo entre autores eminentes, de distanciamento dessas representações *verdadeiras, estimulantes e minúsculas* da Natureza, e de *insistência em generalidades*”.³⁵ E, entre extremistas (poucos em

33 *Rambler* n. 143, in *Works*, VI, p. 14; *Life of Cowley, Lives of the Poets*, I, p. 20. Johnson opõe-se à originalidade dos pensamentos dos poetas metafísicos somente porque mostra apenas a medida de uma virtude estética e incorrer em um equívoco: eles “são sempre novos, mas raramente naturais”.

34 *Life of Gray, Lives of the Poets*, III, p. 442. Também Thomson, “nem direito a um grande elogio: seu modo de pensar e de expressar seus pensamentos é original” (*Life of Thomson, Lives of the Poets*, III, p. 298). Sobre esse assunto, cf. também Scott Elledge, “The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity”, *PMLA* (1947), p. 147-82.

35 *Essay on Pope* (Londres, 1782), II, p. 222-3, 230; cf. I, 40.

número, deve-se notar, e de influência limitada), a declaração bipolar de normas estéticas cedeu lugar a uma nova formulação em termos de um valor único. O apelo de Edward Young por originalidade, inovação, individualidade e “singularidades” não se qualifica por referência à necessidade de qualidades contrárias. O reverendo J. Moir que, em 1785, organizou seus artigos fugidios em uma coletânea intitulada *Gleanings*, é praticamente desconhecido como crítico, mas ninguém além dele prega uma doutrina mais radical, mesmo que menos eloquente do que Young: “Uniformidade de temperamento e maneiras”, escreveu ele em um ensaio – *Genius of Poetry* [Gênio da poesia] –, “em toda situação os tolos têm dignificado com o nome de filosofia, mas os homens de bom senso sabem que é puro enfado”. Basta discutir a doutrina da natureza humana uniforme como a base para padrões de excelência estética; a doutrina que agrada aos homens naquilo que aparenta familiar não se sai melhor. “A mente do homem aprecia variedades – e está igualmente repleta delas. Desgostamos da maioria das coisas, se não de todas elas, na proporção em que as conhecemos.”³⁶ Em um pequeno ensaio, *Originality* [Originalidade], Moir combina essas visões com a tradição do gênio original. Gênio é aquele que possui tal acuidade de percepção que “a cada nova investigação dos fenômenos mais comuns e familiares da natureza descobre mil novas variações, distinções e semelhanças”. Opondo-se às composições de “mentes comuns”, que “nunca particularizam ou examinam os objetos de seus respectivos sentidos”, afirma Moir, “o gênio original nunca pausa no geral, nunca corre em círculo, mas transmite em atributos vívidos, ardentes e permanentes a idêntica impressão que recebe”.³⁷

Na época de Johnson, então, encontramos padrões para a arte que variam da ênfase básica à tipicidade, generalidade e “grandes ares” até a recomendação irrestrita da particularidade, da singularidade e de uma microscópica descrição do detalhe. Para nossos propósitos, entretanto, é importante observar que essas discussões e discrepâncias aconteceram sobretudo dentro de uma única tendência estética. Quer a arte deva representar uma síntese de belezas dispersas, humanidade genérica, formas medianas e imagens familiares, quer características únicas, particularidades não detectadas e refinamentos ultraviolenta – todas essas formas e qualidades são concebidas como inerentes à constituição do mundo exterior, e a obra de arte continua a ser considerada como um tipo de refletor, embo-

36 *Gleanings* (Londres, 1785), I, p. 29-30. Na Alemanha, Novalis afirmaria: “quanto mais pessoal, local, temporal e peculiar um poema é, mais próximo ele está da essência da poesia.” (*Romantische Welt: Die Fragments*, org. Otto Mann, Leipzig, 1939, p. 326).

37 *Ibid.*, p. 107, 109. Cf. também o resumo de Elizabeth L. Mann sobre “The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750-1800”, *Philological Quarterly*, XVIII (1939), p. 97-118.

ra seja um refletor seletivo. O próprio artista é muitas vezes imaginado como o agente que segura o espelho diante da natureza, e até mesmo a originalidade de um gênio é explicada em grande parte pelo fato de ele possuir entusiasmo e acuidade para inventar (no sentido básico de “descobrir”) aspectos do universo e da natureza humana até então negligenciados, e engenhosidade imaginativa para combinar e exprimir elementos familiares de maneiras novas e surpreendentes. O mundo da natureza, dizia Sidney, “é de latão, os poetas somente fornecem ouro”; mas as dinâmicas da transformação, até onde são discutidas, consistem não das tensões emocionais e imaginativas peculiares ao poeta, mas das legítimas necessidades humanas, comuns ao poeta e ao público, para edificação e deleite.

O ideal transcendental

Plotino, por exemplo, mostrou como um filósofo poderia preservar a estrutura do universo de Platão e, ainda assim, evitar o menosprezo que este demonstra pelas artes ao, simplesmente, permitir que o artista ignore o mundo sensível a fim de imitar as ideias em primeira mão. Por meio desse artifício, imagina-se que a obra de arte reflete o ideal de forma mais acurada do que o faz a própria natureza imperfeita.

Ainda assim, as artes não devem ser desprezadas com base no argumento de que elas criam imitando objetos naturais; pois... precisamos reconhecer que elas não oferecem qualquer reprodução nua da coisa vista, mas retornam às ideias das quais a própria Natureza se origina e, além disso, que muito do seu trabalho é somente seu: as artes são receptáculos de beleza e acrescentam beleza onde ela falta na natureza. Assim Fídias fez o Zeus, sem base em qualquer modelo dentre as coisas dos sentidos; ele aprendeu a forma que Zeus deveria ter se escolhesse tornar sua presença visível.³⁸

Essa justificativa neoplatônica para a arte se distanciar da realidade teve efeitos profundos quando foi revigorada com muita força na teoria estética da Itália do século XVI.³⁹ Ai estava um argumento para resgatar a arte do domínio dos fluxos e das sombras e elevá-la a um patamar de eminência sobre todas as buscas humanas, em conexão íntima com as ideias e com o próprio Deus. O artista, sendo um artífice, tornou-se (em uma nova e significativa metáfora estética) um criador, pois se dizia algumas vezes que, de todos os homens, o poeta é o que mais se

assemelha a Deus, porque ele cria de acordo com aqueles modelos sob os quais o próprio Deus modelou o universo. Dessa maneira, a teoria das ideias, que Platão usara para rebaixar o artista tradicional a um nível de utilidade social inferior àquele de um sapateiro honesto, tornou-se – e continua até hoje – o recurso por meio do qual um crítico alcança a estratosfera do panegírico das artes.

Outro efeito dessa versão do ideal artístico foi, potencialmente, não menos importante. Desde o início, teóricos pós-Platão tendiam a atribuir domicílio duplo às ideias: além da região de sua subsistência transcendental, elas ganharam um endereço secundário dentro da própria mente humana. As artes, Plotino declarou, “voltam às ideias das quais a própria Natureza se origina”, mas em uma estátua “essa forma não está no material; ela está no autor antes mesmo de entrar na pedra”.⁴⁰ E mais de dois séculos antes, em uma passagem que acabou se tornando a mais importante fonte do conceito, Cícero havia recorrido ao próprio Platão como testemunha de que a arte imita as ideias, e que as ideias residem na mente. Nenhuma beleza em arte, diz ele, pode se igualar à beleza da qual ela é uma cópia, e esse modelo não é acessível aos sentidos externos, mas apenas ao pensamento e à imaginação.

Nem [Fídias] quando ele moldou Júpiter ou Minerva, teve diante de seus olhos um modelo para seguir detalhadamente, mas em sua própria mente ele teve uma extradinária ideia do belo, que ele contemplou e na qual fixou sua atenção; e para reproduzi-lo, ele guiou sua arte e sua mão... A essas formas das coisas Platão denomina *ideias*... e essas, sustenta ele, não surgem ocasionalmente em nossas mentes, mas estão sempre presentes na razão e na inteligência; outras coisas nascem, morrem, fluem, desaparecem e nunca permanecem por muito tempo na mesma condição.⁴¹

Tanto na Renascença quanto posteriormente, a estética platônica seguiu essa tradição e costumava localizar as ideias tanto dentro quanto fora da mente. Nesse momento, é uma questão de consequência, tanto para a teoria estética quanto para a prática, se as ideias devem ser procuradas em seu próprio espaço ideal ou se é preciso voltar o olho da mente para o interior. No último caso, a obra é concebida como imitação de algo dentro do próprio artista; e quando o critério para isso é, assim, tanto intuitivo quanto introspectivo, a arte prontamente desliza suas amarras para o mundo público da experiência sensorial e começa, ao contrário, a depender de uma visão pessoal e subjetiva. Como mostra Erwin Panofsky, é signifi-

38 *Erneads*, trad. para o inglês de Stephen Mackenna (Londres, 1926), V. viii. I.

39 Cf. Erwin Panofsky, *Idéia* (Leipzig, 1924).

40 *Erneads*, V. viii. I.

41 *Ad M. Brutium Orator* II, p. 8-10. Cf. Seneca, *Epistle* LXV.

cativo que o neoplatonismo na teoria da arte atingiu seu zênite concomitantemente com o *climax* do Maneirismo na prática da arte. A transição do ideal empírico para o intuitivo pode, com plausibilidade, estar correlacionada com a transição do naturalismo compacto de Leonardo Da Vinci para as paisagens retorcidas e figuras atenuadas de El Greco, o qual, de acordo com a lenda, recusara-se a sair de uma sala escura porque “a luz do dia perturbava sua luz interior”.⁴²

Com certeza, o platonismo da Renascença garantiu a impessoalidade da visão do artista, fazendo provisão metafísica para ligar a ideia na mente individual às ideias universais e imutáveis do padrão do mundo. A conexão poderia ser estabelecida por meio da postulação da existência de traços de memória do arquétipo divino, supostamente gravados no intelecto antes do nascimento; ela foi algumas vezes defendida por uma elaborada analogia ótica, de acordo com a qual raios de beleza arquétipica, fluindo do semblante de Deus, refletem-se em três espelhos – um nos anjos, um segundo na alma dos homens, e um terceiro no mundo material.⁴³ Entretanto, sem a necessidade de verificar a norma interna empiricamente, essa garantia não era de forma alguma segura, e a mente temporal do homem é um reservatório traçoireiro para uma ideia eterna e imutável. Ele se torna vulnerável à contaminação pelo pessoal e idiossincrático, e o êxtase suprarrazional da introspecção neoplatônica pode ser sutilmente substituído por emoções mais mundanas. Podemos rastrear um pouco desse processo depois do Renascimento, nas estranhas metamorfoses que a ideia sofreu em algumas variedades da metafísica e estética alemãs após o século XVIII,⁴⁴ quando ela foi deslocada de seu domicílio permanente além da lua para dentro do tumultuado ambiente das paixões humanas, ou mesmo para dentro das estranhas profundezas do abismo inconsciente da mente. Em 1774, Werther, de Goethe, manifesta algo dessa mudança. “Sinto”, escreve ele, “que nunca fui melhor artista do que agora”.

Meu bom amigo! quando a escuridão se abate sobre mim, e a terra ao meu redor e o paraíso habitam minha alma sob a forma da mulher amada; então, muitas vezes penso com ardor: Oh, se pudesses apenas expressar, se pudesses expressar nessa folha tudo o

42 Panofsky, op. cit., p. 56.

43 Esse esquema, desenvolvido no importante comentário de Ficino sobre *O Banquete*, foi aplicado à teoria da arte por Giovanni Lomazzo, *Idea del tempo della pittura*, 1590. Cf. Panofsky, op. cit., p. 52 e ss. e p. 122 e ss.; cf. também Nescia Robb, *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, Cap. III.

44 P. F. Reiff atribui a Plotino uma influência formativa crucial sobre os primeiros teóricos românticos, principalmente sobre Novalis e Schelling e, por intermédio deles, sobre os Schlegel. Cf. Plotin und die Deutsche Romantik, *Euphorion*, XIX (1912), p. 591-612.

que vive tão intensamente dentro de ti, que pudesse tornar-se o espelho de tua alma, como se tua alma fosse o espelho do Deus infinito!⁴⁵

A ideia divina irradiada de Deus para o espelho da alma, e então projetada na página escrita, combinava com as fantasias eróticas e emoções exaltadas do artista herói do movimento alemão *Sturm und Drang* [tempestade e impeto].

A versão transcendental do ideal na arte tornou-se conhecida dos críticos ingleses do século XVIII com a tradução de Cícero e, com bastante frequência, também com as análises de críticos platonistas italianos.⁴⁶ De vez em quando, ouvimos ecos diretos da doutrina, como, por exemplo, quando John Dennis interpreta como violência o verso de Horácio, “*Respiciere exemplar vitae morumque iubebo*” [mandarei considerar o exemplo da vida e dos costumes], como um conselho para não mostrar homens em particular... mas consultar aquele original inato e aquela ideia universal que o Criador fixou na mente de cada criatura racional”, um comentário mais tarde repetido por Richard Hurd.⁴⁷ As implicações metafísicas dessa maneira de pensar, entretanto, eram estranhas aos teóricos mundanos e de mente empírica do neoclassicismo inglês. Quase sem exceção, esses autores psicologizaram a ideia platônica e empiricizaram a forma de atingi-la. Sir Joshua Reynolds nos fornece um exemplo interessante. Falando do alto de sua eloquência na peroração a um discurso celebrando a mudança da Royal Academy para Somerset Place, ele diz: “A beleza que buscamos é geral e intelectual; é uma ideia que subsiste apenas na mente; a visão jamais a notou e a mão jamais a expressou”.⁴⁸ Desde Coleridge, essa passagem e outras semelhantes vêm sendo citadas

45 *Die Leiden des jungen Werthers*, anotação feita em 10 de maio de 1771.

46 Cf. a análise feita por L. I. Bredvold, “The Tendency toward Platonism in Neo-Classical Aesthetics”, *ELH*, I (1934), p. 91-119.

47 *The Critical Works of John Dennis*, I, 418. A doutrina de Horácio, afirma Hurd, coincide com a afirmação de Aristóteles de que a poesia é mais filosófica do que a história, e refuta o argumento de Platão de que “a imitação poética está a uma grande distância da verdade”. “Pois, ao abstrair das existências tudo o que, de maneira peculiar, respeta e discrimina o *individual*, a concepção do poeta, como se estivesse negligenciando os objetos particulares intermediários, captura – até onde pode – e reflete a ideia arquétipica divina, tornando-se, assim, ela própria a cópia ou imagem da verdade” (Notes on the Art of Poetry, *The Works of Richard Hurd*, I, p. 255-7).

48 Nono discurso, *Literary Works*, II, 4. Coleridge sustentava a opinião de que Reynolds se rebelou contra a teoria e a prática tradicionais de seu tempo porque “havia bebido muito na fonte do platonismo” (*The Philosophical Lectures*, org. Kathleen Coburn, Nova York, 1949, p. 194); cf. também Bredvold, *The Tendency toward Platonism*. Para um corretivo dessas concepções, cf. Hoyt Trowbridge, *Platonism*, e Sir Joshua Reynolds, *English Studies*, XXI (1939), p. 1-7; cf. também a introdução de Elder Olson a *Longinus on the Sublime and Sir Joshua Reynolds, Discourses on Art* (Chicago, 1945), p. xiii-xviii.

como evidência do “platonismo” de Reynolds. O próprio Reynolds, contudo, deixa claro que o idioma transcendental é para ele apenas uma maneira laudatória de falar, não para ser tomado literalmente. Em seu *Tercio Discorso*, ele cita Proclo, juntamente com a passagem-modelo de Cícero, acerca da Ideia de beleza na mente, e, em seguida, com muito cuidado, leva seus alunos a uma interpretação que conciliará essas afirmações com uma filosofia empírica. “Admiração intensa”, diz ele, “raramente promove conhecimento”.

Devemos considerar e devemos louvar aquela força de expressão vívida, que é necessária para transmitir com intensidade total o mais alto senso do mais completo efeito da arte, tomando cuidado, ao mesmo tempo, para não perder em termos de admiração vaga aquela solidez e aquela verdade de princípio único sobre as quais podemos raciocinar e talvez nos capacitarmos a praticar.

Sua própria posição é que “essa grande perfeição ideal e essa beleza não devem ser procuradas no azul infinito, mas na terra”. O único procedimento para encontrá-la é “um longo hábito de observar o que qualquer conjunto de objetos da mesma espécie tem em comum”, o que resultará em “uma ideia abstrata de suas formas mais perfeitas do que qualquer original”.⁴⁹

A ênfase na localização intelectual de ideias artísticas acostumou os críticos a formar o conceito da obra de arte como um espelho invertido de modo a refletir aspectos da mente do artista; ocasionalmente, ela foi transposta em declarações caracterizando a arte como uma forma de expressão ou de comunicação. Reynolds, por exemplo, chegou a afirmar: “A imitação é o meio e não o fim da arte; ela é empregada pelo Escultor como linguagem por meio da qual suas ideias são apresentadas à mente do espectador”.⁵⁰ Porém, sejam essas ideias consideradas réplicas de arquétipos transcendentes, sejam, como no caso de Reynolds, definidas como abstração de elementos análogos de uma classe de itens sensíveis, elas mantêm sua base teórica na natureza do universo exterior. Tomada dentro de seu contexto, essa afirmação de Reynolds está muito distante das doutrinas mais específicas da geração subsequente de críticos, no sentido de que o conteúdo da arte tem origem interna e suas influências modeladoras não são as Ideias ou os princípios informando a estrutura cósmica, mas as forças inerentes às emoções, aos desejos e ao crescente processo imaginativo do próprio artista.

49 *Literary Works*, I, p. 330-3; cf. *ibid.*, p. 351. Sobre redução semelhante da Ideia intelectual à psicologia empírica, cf. Beattie, op. cit., p. 54-5, e Sir Richard Blackmore, *Essays upon Several Subjects* (1716) I, p. 19-21.

50 Décimo discurso, *Literary Works*, II, 8.

ANALOGISMOS ROMÂNTICOS ENTRE ARTE E MENTE

— Eu não disse? — comentou Flash — sim, não tirá demorar muito e a cabeça dessa baleia estará dependurada do lado oposto à da cachalote.

Não se passou muito tempo, e o que Flash havia dito se confirmou. Como ocorrera antes, o Pequod inclinou-se repentinamente na direção da cabeça da cachalote, e agora com o contrapeso de ambas as cabeças, a quilha recuperou o equilíbrio, o que, acredite, demandou enorme esforço. Dessa maneira, quando, de um lado, você ergue a cabeça de Kant, você vai nessa direção, mas, então, se, do outro lado, você ergue a cabeça de Kant, você retorna novamente, mas em um estado absolutamente lamentável.

Melville, *Moby Dick*

“Poesia é o transbordamento espontâneo de sentimentos intensos.” A metáfora de Wordsworth, “transbordamento”, sugere a analogia física subjacente a um receptáculo — uma nascente ou fonte natural, talvez — do qual transborda água. Esse recipiente é, sem dúvida, o poeta; os materiais de um poema provêm de dentro e não consistem expressamente nem de objetos nem de ações, mas dos sentimentos fluídos do próprio poeta. Uma teoria coerente de poesia, que tenha como ponto de partida esse tipo de analogia, em vez da imitação, favorecerá, claramente, ênfases e critérios muito distintos. Agora, a direção aponta para o artista; o foco de atenção está na relação dos elementos da obra com o seu estado mental, e a sugestão, sublinhada pelo termo “espontâneo”, é que a dinâmica do transbordamento é inerente ao poeta e, talvez, fora de seu controle. O próprio Wordsworth ancorou sua teoria no mundo exterior ao manter que “Sempre me empenhei em

observar constantemente meu assunto”, e declarou que a emoção era recolhida em tranquilidade e que a esportaneidade do seu transbordamento era apenas a recompensa de um processo prévio de pensamento deliberado. Ele concluiu também que, já que esse pensamento encontrou e tornou instintiva a conexão dos sentimentos do poeta com assuntos realmente importantes aos homens, o transbordamento final só pode alcançar um “propósito digno” com relação ao público do poeta. As conseqüências latentes extremas no analogismo central que Wordsworth estimulou na Inglaterra — a eliminação, para todos os propósitos práticos, das condições do mundo dado, os requisitos do público, e o controle, por propósito e arte conscientes como determinantes essenciais de um poema — não surgiram naquele país senão três décadas mais tarde, com críticos como Keble, Carlyle e John Stuart Mill.

Metáforas de expressão

Repetidas asserções românticas acerca da poesia ou da arte em geral giram em torno de uma metáfora que, como “transbordamento”, significa o interior transformado em exterior. O mais frequente desses termos foi “expressão”, utilizado em contextos que indicavam uma atualização do significado da raiz *ex-pressus*, de *ex-primere* — “espremer”, “pressionar para fora”. Conforme escreveu A. W. Schlegel em 1801, fazendo referência aos sinais vocais do sentimento, “A palavra expressão [*Ausdruck*, em alemão] é escolhida de maneira notável por isto: o interior é pressionado para fora como se houvesse uma força estranha a nós”.¹ “Poesia”, disse John Stuart Mill, é “expressão ou externalização de sentimento”,² e “externalizar”, por sua vez, deriva do inglês antigo “*out*” [fora] e seu termo cognato em alemão “*aüßern*”. “Observe agora o aspecto total da poesia”, registrou um contemporâneo anônimo na *Blackwood's Magazine*; “ele é essencialmente a expressão da emoção”.³ Em sua versão do princípio, o reverendo John Keble concentra-se na força sugerida em “expressão”, e elabora uma definição de poesia como

catarse pessoal, que ele opõe à mimese de Aristóteles, como ela fora tradicionalmente interpretada.

Poesia é a expressão indireta em palavras, mais adequadamente em palavras métricas, com alguma emoção, ou estilo dominante, ou sentimentos incontroláveis, cujo prazer direto está, de alguma forma, reprimido...

Aristóteles, como se sabe, considerava a *imitação* a essência da poesia... *Expressão*, dizemos nós, em vez de *imitação*; pois o último termo claramente transmite uma noção fria e inadequada do que pretende o escritor...⁴

Essas definições, correntes na década de 1830, harmonizam-se no sentido de que a poesia expressa emoção; mas, anteriormente, naquele mesmo século, havia uma variedade de opiniões quanto a que elementos mentais são mais precisamente externalizados em um poema. A definição comum das belas artes, escreveu Coleridge em “Poesy or Art” [Poesia ou arte] (1818), é que todas elas, “como a poesia, expressam propósitos intelectuais, pensamentos, concepções, sentimentos, que têm sua origem na mente humana”.⁵ “Poesia é a música da linguagem”, escrevera Hazlitt no ano anterior, “expressando a música da mente”.⁶ Shelley afirmou que “poesia, em sentido geral, pode ser definida como ‘a expressão da imaginação’”;⁷ e no mesmo ano (1821), Byron queixou-se a Tom Moore: “Nunca consigo fazer as pessoas entenderem que poesia é a expressão de uma paixão ardente”.⁸ Finalmente, Leigh Hunt concluiu essas diferenças com uma definição simples que, como observou David Masson, é “construída com base no princípio de não omitir nada que qualquer um gostasse de ver incluído”.⁹ Poesia (para citar a definição de Hunt apenas em parte) é “a articulação de uma paixão pela verdade, beleza e poder, incorporando e ilustrando suas concepções pela imaginação e pela fantasia e modulando sua linguagem com base no princípio de variedade na uniformidade”.¹⁰

1 A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801-4), Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts (Stuttgart, 1883), XVII, 91. No latim clássico, quando o termo *exprimere* era utilizado em referência ao discurso, a metáfora já havia desaparecido e adquirido o sentido de “significar”. Cf. J. C. La Drière, *Expression, Dictionary of World Literature*, org. J. T. Shipley (Nova York, 1943), p.225-7.
2 *What is Poetry?* (1833), *Early Essays*, p.208.
3 *The Philosophy of Poetry*, *Blackwood's*, XXXVIII (1835), p.833. Sobre a identidade do autor, cf. p.149.

4 *Resenha de Life of Scott*, de Lockhart (1838), in *Occasional Papers and Reviews* (Oxford e Londres, 1877), p.6, 8.
5 *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, org. T. M. Raysor (Cambridge, Mass., 1936), p.207.
6 *Resenha de Coleridge, Biographia Literaria*, in *Complete Works of William Hazlitt*, org. P. P. Howe, XVI, 136.
7 *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, org. John Shawcross, p.121.
8 *Works of Lord Byron*, org. E. H. Coleridge e R. E. Prothero (Londres e Nova York, 1898-1904), *Letters and Journals*, V, 318.
9 *Wordsworth, Shelley, Keats and Other Essays* (Londres, 1874), p.202.
10 *An Answer to the Question "What is Poetry?"*, *Imagination and Fancy* (Nova York, 1848), p.1.

Os contemporâneos de Wordsworth foram inventores férteis de outros termos paralelos a “transbordamento” e “expressão”, e, com frequência, o mesmo autor nos apresenta uma variedade dessas alternativas. Para Mill, por exemplo (e cada um desses termos poderia ser duplicado em vários outros críticos), poesia não é apenas uma “expressão” e uma “externalização”, mas “a demonstração de um estado ou estados da sensibilidade humana”, e também “dos pensamentos e palavras em que a emoção incorpora espontaneamente a si mesma”.¹¹ Sir Walter Scott inclui esta última metáfora em uma descrição rara entre os principais críticos da época, porque, ao caracterizar arte como comunicação, ela equipara o público à pressão dos sentimentos do próprio artista como uma causa da produção artística. O pintor, o orador e o poeta, cada um tem o desejo de

estimular no leitor, ouvinte ou espectador uma riqueza de sentimento semelhante àquela que existia em seu próprio peito, antes de ser corporificada por seu lápis, voz ou caneta. É o objeto do artista, em suma... comunicar da melhor maneira que cores e palavras podem fazê-lo, as mesmas sensações sublimes que ditaram sua própria composição.¹²

Típicamente, Byron prefere metáforas mais ousadas, vigorosas e opulentas.

Thus to their extreme verge the passions brought
Dash into poetry, which is but passion...¹³

[Assim, as paixões, conduzidas ao seu extremo,
Lançam-se na poesia, que nada é além de paixão...]

Em um nível ainda mais titânico, Byron introduz um vulcão como analogia: poesia “é a lava da imaginação, cuja erupção impede um terremoto”.¹⁴ E é também Byron quem oferece o interessante paralelo entre a criação poética e o nascimento de uma criança, originando uma progênie poética ao mesmo tempo separável e combinada com o espírito e sentimentos do poeta-pai (ou seria poeta-mãe?).

11 What is Poetry?, *Early Essays*, p. 208, 203, 223.

12 Essay on the Drama (1819), *The Prose Works* (Edimburgo e Londres, 1834-36), VI, 310.

13 *Don Juan*, IV, CVI.

14 Carta a Miss Milbanke, 10 nov. 1813, *Works, Letters and Journals*, III, 405. Analogias semelhantes também foram utilizadas por críticos mais austeros. O reverendo W. J. Fox, resenhando o poema de Ebenezer Elliott, “Corn Law Rhymer”, falou acerca de “humanidade na pobreza, projetando suas próprias emoções” e definiu o verso de Elliott como “lances intensos de lava líquida oriunda daquela chama principal, que deve ter se expressado”. Conforme citado por F. E. Mineka, *The Dissidence of Dissent* (Chapel Hill, 1944), p. 301, 303.

Tis to create, and in creating live
A being more intense, that we endow
With form our fancy, gaining as we give
The life we image, even as I do now.
What am I? Nothing: but not so art thou,
Soul of my thought! with whom I traverse earth,
Invisible but gazing, as I glow
Mix'd with thy spirit, blended with thy birth.
And feeling still with thee in my crush'd feelings' dearth.¹⁵

[É para poder criar e, ao criar, poder viver
Um ser mais intenso, que talhe e formato
À fantasia emprestamos – como agora estou a fazer –
Para ganharmos a vida que imaginamos de fato.
O que sou eu? Nada. Tu, no entanto, vejo que és tudo,
Essência de meu pensamento! Contigo percorro o universo,
Invisível, porém meditando, enquanto leve luz eu disperso,
Fundido ao teu espírito, a ti agregado desde o início,
E ainda contigo na angústia extrema de meu suplício.]

Alusões à poesia como representação ou imagem, assim como a analogia implícita de arte com espelho, sobrevivem na crítica do início do século XIX, mas geralmente com uma diferença. O poeta moderno, escreveu W. J. Fox em 1833, “delinha todo o mundo exterior a partir de sua imagem refletida no espelho do pensamento e do sentimento humanos”.¹⁶ Muitas vezes, o refletor é invertido e representa um estado da mente mais do que a natureza externa. Assim disse Hazlitt: “é a coincidência perfeita da imagem e das palavras com os sentimentos que possuímos... que gera uma instantânea ‘satisfação do pensamento’”.¹⁷ Essa versão reorientada da representação poética foi, da mesma forma, corrente na crítica dos escritores românticos alemães. “Poesia”, declarou Novális, “é representação do espírito, do mundo interior em sua totalidade”.¹⁸ E com Tieck: “Não são essas plantas nem essas montanhas que desejo copiar, mas meu espírito, meu humor, que me conduz neste exato momento”.¹⁹

15 *Childe Harold's Pilgrimage*, III, vi.

16 *Monthly Repository*, 2ª série, VII (1833), p. 33; citado por Mineka, op. cit., p. 307.

17 *On Poetry in General, Complete Works*, V, 7.

18 *Romantische Welt: Die Fragments*, org. Otto Mann (Leipzig, 1939), p. 313.

19 *Sternbild*, in *Deutsche National-Litteratur*, CXLV, p. 300.

A utilização da pintura para iluminar o caráter essencial da poesia — *ut pictura poesis* —, tão difundida no século XVIII, quase desaparece na crítica principal do período romântico; as comparações entre poesia e pintura que sobreviveram são fortuitas ou, como no caso do espelho, mostram a tela revertida a fim de refletir a substância interior do poeta.²⁰ No lugar da pintura, é a música que se torna a arte frequentemente apontada como a que tem profunda afinidade com a poesia; se um quadro parece a coisa mais próxima de uma imagem-espelho do mundo externo, a música, entre todas as artes, é a mais remota, exceto no ecoar trivial de passagens programáticas, ela não duplica aspectos da natureza sensível, nem se pode dizer, em qualquer sentido óbvio, que ela se refira a qualquer situação fora de si mesma. Como resultado, a música foi a primeira das artes a ser geralmente considerada como de natureza não mimética; e na teoria dos escritores alemães da década de 1790, a música veio a ser a arte mais imediatamente expressiva do espírito e da emoção, constituindo a própria vibração e a quiddidade da paixão tornada pública. A música, escreveu Wackenroder, “mostra-nos todos os movimentos de nosso espírito, descorporificado”.²¹ Daí a utilidade da música para definir e ilustrar a natureza da poesia, sobretudo da lírica, mas também da poesia em geral, quando essa veio a ser concebida como um modo de expressão. Friedrich Schlegel era da opinião de que quando Simônides, em uma famosa frase, caracterizou a poesia como um quadro que fala, foi somente porque a poesia de sua época era sempre acompanhada de música, e por isso pareceu superfluo para ele nos lembrar que “poesia era também uma espécie de música espiritual”.²²

De maneira análoga, na Inglaterra, Hazlitt afirmou a respeito da poesia: “É a música da linguagem respondendo à música da mente... Há uma nova conexão entre música e paixão profunda. Os lunáticos cantam”.²³ John Keble claramente aponta o grau em que a música substituiu a pintura como o parente mais próximo da poesia, e a concomitante reversão do posicionamento, que passou do universo para o artista. Música e poesia “admite-se universalmente... são irmãs gêmeas”, pois a música, dentre todas as artes, é a que mais intimamente se aproxima da poesia “naquele aspecto de seu efeito que se ocupa em penetrar — e trazer à luz — os segredos da alma”.²⁴

20 P. ex., Hazlitt afirma que em *Excursion*, Wordsworth “pinta as emanações de seu próprio coração, os contornos de sua própria fantasia” (*Complete Works*, org. P. P. Howe, Londres e Toronto, 1930-34, XIX, 10). Cf. também Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, p.207.

21 *Phantasien über die Kunst* (1799), in *Deutsche National-Literatur*, CXIV, p.58.

22 *Prosaische Jugendschriften*, org. J. Minor (Viena, 1882), II, p.257-8.

23 On Poetry in General (1818), *Complete Works*, V, 12. Cf. *ibid.*, XVI, 136.

24 *Lectures on Poetry* (1832-41), trad. para o inglês de E. K. Francis (Oxford, 1912), I, p.47-8.

As passagens citadas até o momento sugerem que poetizar é uma atividade unilateral, envolvendo apenas materiais inerentes ao poeta. Não menos característico da teoria romântica é um conjunto de analogias alternativas sugerindo que a poesia é uma interação, o efeito combinado do interior e do exterior, da mente e do objeto, da paixão e das percepções do sentido. Dessa forma, Shelley ilustra sua definição inicial de poesia como “expressão da imaginação”, fazendo referência àquela bugiganga romântica predileta, a harpa eólica. Athanasius Kircher reivindicou para si a invenção desse instrumento em 1650. No decorrer dos cem anos seguintes ela tornou-se uma peça popular da mobília doméstica, e seu som pesado, irreal e mágico e, acima de tudo, o fato de que sua música poderia literalmente ser atribuída à natureza fizeram dela o instrumento favorito dos poetas posteriores à metade do século XVIII.²⁵ Vale notar, entretanto, que não foi senão no século XIX que a harpa eólica se tornou uma analogia para a mente poética, bem como assunto para descrição poética.

O homem [afirma Shelley] é um instrumento sobre o qual opera uma série de impressões externas e internas, como as flutuações de um vento em constante mudança numa lira eólica, que a move pelo fluir da melodia em constante variação. Há, porém, um princípio dentro do ser humano, e talvez dentro de todos os seres sensíveis, que age de maneira diferente daquele que ocorre no caso da lira, e produz não apenas melodia, mas harmonia, por meio de um ajuste interno dos sons ou dos movimentos então estimulados às impressões que os instigam.²⁶

A lira eólica é o poeta, e o poema é o fio musical que resulta da correspondência dos elementos externos e internos, tanto da mudança do vento quanto da consciência e tensão das cordas. Shelley imediatamente explica: quando um selvagem “expressa as emoções produzidas dentro dele por meio de objetos que estão ao seu

25 Para a história da harpa eólica e alusões feitas por poetas a ela, cf. Erika von Erhardt-Siebold, *Some Inventions of the Pre-Romantic Period and their Influence upon Literature, Englische Studien*, LXVI (1931-2), p.347-63. Robert Bloomfield, o poeta-lavrador, publicou em 1808 uma antologia de literatura a respeito da harpa eólica; cf. *Nature's Music*, in *The Remains of Robert Bloomfield* (Londres, 1824), I, p.93-143.

26 *Defence of Poetry*, Shelley's *Literary and Philosophical Criticism*, org. John Shawcross (Oxford, 1909), p.121. Nas passagens iniciais de *The Prelude*, Wordsworth havia falado em termos semelhantes sobre sua tentativa de poetização (verso de 1805, I, p.101 e ss.): “It was a splendid evening, / and my soul Did once again make trial of the strength, / Restored to her afresh, / nor did she want Eolian visitations, / but the har Was soon defrauded” [Era uma noite esplêndida / E minha alma, uma vez mais experimentou a força / A ela restaurada / e ela não desejava mais festas eólicas / Porém, a harpa foi logo enganada].

redor... a linguagem e os gestos, juntamente com a imitação plástica ou pictórica, tornam-se a imagem do efeito combinado desses objetos e da apreensão que deles ele faz".²⁷

Outros críticos utilizaram outras analogias com atributos semelhantes. Hazlitt abre seu mais importante ensaio estético, "On Poetry in General" (1818), com uma definição muito próxima da lira ecólica de Shelley, inclusive de suas sugestões de automatismo e de uma harmonia prestabelecida entre estímulo objetivo e resposta poética.

A melhor noção geral que posso oferecer de poesia é que ela é a impressão natural de qualquer objeto ou evento que, por sua vibração, estimula um movimento involuntário da imaginação e da paixão e produz, por afinidade, uma certa modulação da voz, ou de sons, expressando-a.²⁸

Em meio à riqueza de figuras de linguagem – algumas vezes confusas – com que Hazlitt expande e brinca com um ou outro aspecto de seu tema, encontramos o espelho mimético, familiar à teoria estética mais antiga. Contudo, considerando que um espelho, esteja ele voltado para a face do poeta ou para o mundo exterior, pode apenas refletir o que lhe é apresentado de uma única direção, Hazlitt aplica a analogia, combinando o espelho com um feixe de luz para demonstrar que um poeta reflete um mundo já banhado por uma luz emocional que ele próprio projetou.

Nem uma mera descrição de objetos naturais, nem um mero esboço de sentimentos naturais, por mais distintos e potentes que sejam, constitui o propósito final e o objetivo da poesia... A luz da poesia não é apenas uma luz direta, mas também uma luz refletida que, enquanto nos mostra o objeto, lança um esplendor fulgurante ao seu redor...²⁹

A palestra de Coleridge, "On Poetry or Art" [Sobre poesia ou arte] (1818), está fundamentada na metafísica de um paralelismo psiconatural de Schelling, de acordo com o qual as essências internas da natureza têm uma espécie de substância duplicada como ideias na mente. Essa visão de mundo fornece um novo conjunto de metáforas com as quais se pode transmitir o tema romântico de que a

27 Defence of Poetry, *ibid.*, p. 121.

28 *Complete Works*, V, 19.

29 *Ibid.*, p. 3. Compare a Goethe, in Eckermann, *Gespräche*, 29 jan. 1826. Assim também ocorre com o poeta. Enquanto apenas expressa seus sentimentos subjetivos, ele não merece tal denominação; mas tão logo ele saiba como se apropriar do mundo e expressá-lo, ele é um poeta.

arte é o produto combinado do objetivo e do projetado. A arte é "a conciliadora e mediadora entre a natureza e o homem. Ela tem, portanto, o poder de humanizar a natureza, de infundir os pensamentos e as paixões do homem em tudo aquilo que é objeto de sua contemplação". "A poesia também é puramente humana, pois todos os seus materiais provêm da mente e todos os seus produtos são para a mente." No entanto, "ela faz uso das formas da natureza para evocar, expressar e modificar os pensamentos e sentimentos da mente". E, no que pode ser considerado um resumo desse *leitmotif* do pensamento romântico sobre a arte:

Agora, então, para deixar essas imagens [da natureza] totalizadas e ajustadas aos limites da mente humana, de modo a obter das próprias formas – e acrescentar a elas – as reflexões morais das quais elas se aproximam, a tornar o externo interno, o interno externo, a tornar a natureza pensamento, e o pensamento natureza – esse é o mistério do gênio nas Belas Artes.³⁰

Nessas asserções centrais sobre a natureza da poesia, retiradas de seus contextos teóricos, a principal diferença da crítica anterior é uma diferença na metáfora. Porém, sejam os poetas ou proseadores, não podemos discutir as atividades da mente sem a metáfora. Na geração de Wordsworth e de Coleridge, a transformação das imagens-chave pelas quais os críticos descreveram o processo e o produto da arte é um indicador conveniente para uma revolução abrangente na teoria da poesia e de todas as artes.

A emoção e os objetos da poesia

A referência habitual às emoções e aos processos da mente do poeta como fonte de poesia alterou drasticamente as soluções estabelecidas para aquele problema básico da estética, a discrepância entre o assunto em poesia e os objetos encontrados na experiência. De acordo com a tradição central até aqui, a poesia parte de um fato, sobretudo porque reflete uma natureza que foi recomposta para criar uma beleza sintetizada, ou filtrada, com o intuito de revelar uma forma central ou o denominador comum de um tipo, ou de alguma maneira selecionada e ornamentada para maior deleite do leitor. Para o crítico romântico, por outro lado, embora a poesia

30 Conforme reeditado em Coleridge, *Literary's Remains*, in *Biographia Literaria*, org. Shawcross, II, p. 253-4, 258. Outra versão mais concisa de um dos cadernos de Coleridge foi publicada em *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, p. 205-13.

possa ser ideal, o que a distingue do fato é, basicamente, que ela incorpora objetos do sentido sobre os quais os sentimentos do poeta já agiram, transformando-os.

Wordsworth disse: "Sempre me empenhei em olhar constantemente para meu assunto". Essa afirmação é, muitas vezes, entendida como nada além de uma recomendação de exatidão objetiva e particularidade. O "assunto" de Wordsworth, entretanto, não é simplesmente o objeto de sentido particularizado mais do que é o ideal neoclássico.

A habilidade de observar com exatidão as coisas como elas são em si mesmas, e com fidelidade descrevê-las, não modificadas por qualquer paixão ou sentimento existente na mente daquele que a descreve... embora indispensável a um poeta, é uma habilidade que ele emprega somente em submissão à necessidade, nunca como uma constante, pois seu exercício supõe que todas as qualidades mais nobres da mente são passivas e em estado de sujeição a objetos exteriores.³¹

Foi nessa tese que Wordsworth insistiu vezes seguidas; por exemplo, em 1816: "Em toda a parte, objetos... derivam sua influência não do que eles realmente são em si mesmos, mas do que lhes é conferido pelas mentes dos que estão familiarizados com esses objetos – ou afetados por eles".³² Seguindo a mesma ideia, Thomas De Quincey declarou, refutando a opinião de Erasmus Darwin de que só é poético o que apresenta uma imagem visual: "O fato, porém, é que nenhuma descrição simples, seja ela visual ou pitoresca, é, em qualquer situação, poesia *per se*, ou exceto na paixão – e através da paixão – que preside".³³ "Poesia descritiva", de acordo com J. S. Mill, em oposição às descrições de um naturalista, "consiste, sem dúvida, de descrição, mas de descrição das coisas como elas parecem ser, não como elas são".³⁴

Na teoria do século XVIII, o tópico secundário da maneira como os sentimentos podem penetrar e alterar objetos do sentido havia sido discutido sob o título de "estilo", como uma das várias causas justificadoras de certas figuras de linguagem. No século XIX, esse problema desloca-se para uma posição no próprio centro da

31 Prefácio a *Poems* (1815), in *Wordsworth Literary Criticism*, p.150. Cf. também p.18, 165, 185.
32 *Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Middle Years*, org. E. de Selincourt (Oxford, 1937), II, 705; 18 jan. 1816.

33 Notas a uma tradução parcial de *Laocöon*, de Lessing, in *Collected Writings*, org. David Masson (Edimburgo, 1889-90) XI, 206.

34 What is Poetry?, *Early Essays*, p.207. Para uma antevisão desses argumentos, cf. J. U. [James Usher], *Chlor: or, a Discourse on Taste* (2.ed.; Londres, 1769), p.140: "Imagina-se que [o homem da sensibilidade] descreve objetos e ações, enquanto, na realidade, ele descreve a paixão e nos sensibiliza com a imagem de sua própria imaginação". Cf. também J. Morir, *Gleanings*, I, p.97-8.

teoria poética. Freqüentemente, o assunto fica em termos de analogia. Os sentimentos projetam uma luz – sobretudo uma luz colorida – sobre objetos do sentido, para que as coisas, conforme dizia Mills, sejam "arranjadas nas cores e vistas através do ambiente da imaginação ativada pelos sentimentos".³⁵ Ou a metáfora é biológica em vez de ótica; enquanto "ela rememora as visões e os sons que haviam acompanhado as ocasiões das paixões originais", afirmou Coleridge, "a poesia as impregna, por meio das paixões, com um interesse que não é delas próprias".³⁶ Outras vezes, as descrições são mais explícitas e dão exemplos da forma como objetos do sentido são fundidos e remodelados no cadinho da emoção e da imaginação apaixonada. O artigo "On Poetry in General", de Hazlitt, pode ser lido como se fosse ele próprio um transbordamento espontâneo de sentimento sem sequência lógica, mas incorpora um surpreendente número de ideias estéticas correntes. A imaginação poética, diz ele, representa objetos "conforme eles são moldados por outros pensamentos e sentimentos, formando uma variedade infinita de formas e combinações de força". Agitação, medo, amor – tudo isso distorce ou amplia o objeto – e "as coisas são iguais à imaginação e têm o poder de afetar a mente com um grau semelhante de terror, admiração, deleite ou amor". Como exemplo:

– The flame o' th' taper
Bows toward her, and would under-peep her lids
To see the enclosed lights –

[– A chama da candeia
Curva-se em direção a ela, e espreita sob suas pálpebras
Para ler as luzes interiores –]

essa interpretação apaixonada do movimento da chama, para que se harmonize com os próprios sentimentos daquele que fala, é poesia verdadeira.³⁷

35 *Early Essays*, p.207. Keble: "A poesia "descreve todas as coisas nas cores que a própria mente deseja..." (*Lectures on Poetry*, I, 22). W. J. Fox: "Os estados de espírito mutáveis da mente diversificam uma paisagem com muito mais variedade que a nuvem ou o brilho do sol em todas as suas combinações; e tais estados de espírito são eles mesmos objeto de descrição..." (*Monthly Repository*, LXIII, 1833, p.33).

36 "On Poesy or Art", *Biographia Literaria*, II, 254. Cf. também Hazlitt: "A poesia, o mais elaborado entusiasmo da fantasia e do sentimento", ao "descrever objetos naturais... impregna as impressões do sentido com formas da fantasia..." (*On Poetry in General, Complete Works*, V, p.4-5).

37 *On Poetry in General, Complete Works*, V, 4. Cf. também sua análise dos seguintes versos de Shakespeare: *Violets dim/But sweeter than the lids of Juno's eyes/Or Cytherea's breath* [*Vio-*

De todos os seus contemporâneos, Coleridge foi o que mais se preocupou com o problema de como a mente poética age para modificar ou transformar os materiais dos sentidos sem violar a fidelidade à natureza. Para resolver essa questão, como veremos mais adiante, ele formulou a base de seu sistema crítico, de sua teoria da imaginação. Neste típico excerto, ele considera o papel da emoção no processo de tal transformação:

Imagens, por mais bonitas que sejam, embora copiadas fielmente da natureza, e com igual exatidão representadas em palavras, por si só, não caracterizam o poeta. Elas só se tornam prova do gênio original quando são modificadas por uma paixão predominante; ou por pensamentos ou imagens correlatos despertados por essa paixão... ou, finalmente, quando uma vida humana e intelectual lhes é transferida do próprio espírito do poeta.

"Which shoots its being through earth, sea, and air."³⁸

[Que lança seu ser pela terra, pelo mar e pelo ar.]

O último exemplo de Coleridge da ação modificadora da paixão, aquela paixão que anima o inanimado — a transferência da vida do observador para as coisas que ele observa —, foi a preocupação maior dos poetas e teóricos românticos. "A poesia instila um espírito de vida e movimento no universo", como pensava Hazlitt.³⁹ "O que é um Poeta?", pergunta Wordsworth, e ele mesmo responde que o Poeta é um homem que

celebra, mais do que outros homens, o espírito da vida que existe dentro dele; deleitando-se em contemplar volições e paixões semelhantes, conforme manifestadas nos incidentes do Universo, e habitualmente impellido a criá-las quando não as encontra.⁴⁰

Wordsworth dedicou vários de seus melhores poemas e passagens culminantes de *Prelúdio* [Prelúdio] ao registro e à discussão de tais ocasiões, quando os elementos de perigo e desejo gravados

letras páliadas/Porém mais doces do que os olhos de Juno/ Ou do sopro de Vênus] como "a intensidade da paixão... moldando as impressões de objetos naturais conforme os impulsos da imaginação..." (Prefácio a *Characters of Shakespeare's Plays*, *Ibid.*, IV, p. 176-7. Cf. Wordsworth, *Excursion*, I, p. 475 e ss.).

38 *Biographia*, II, 16. Cf. *Ibid.*, I, 59.

39 On Poetry in General, *Complete Works*, V, 3.

40 Prefácio a *Lyrical Ballads* (acrescentado em 1802), in *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 23.

did make
The surface of the universal earth
With triumph, and delight, and hope, and fear,
Work like a sea,

[de fato faziam
A superfície da terra universal
Com triunfo, e prazer, e esperança, e temor,
Operar como um oceano.]

A leitura habitual da paixão, da vida e da fisionomia dentro da paisagem é um dos poucos atributos significativos comuns à maioria dos principais poetas românticos. Da mesma forma, na crítica literária, a animação válida de objetos naturais, tradicionalmente tratados como uma forma do instrumento retórico da prosopopeia, ou da personificação, torna-se, então, um indicador importante da faculdade soberana da imaginação e, em si mesma, quase um critério suficiente da poesia em seu nível mais elevado.

No geral, portanto, os críticos românticos substituíram a reprodução do universal e do típico como o traço que distingue a poesia do discurso descritivo pela apresentação de um mundo que está imbuído dos sentimentos do poeta. Porém, mesmo que a questão do ideal em poesia tenha, assim, perdido a posição especial que tinha na teoria anterior, os críticos românticos, de forma alguma, deixaram, em contextos relevantes e em termos adaptados aos seus novos princípios, de questionar o tópico que haviam herdado de seus predecessores. Quanto a isso, a opinião deles ia da formulação platonista de Shelley de que a poesia "revela a beleza nua e adornada" do mundo "que é o espírito de suas formas",⁴¹ até a violenta marginalia de Blake acerca dos *Discourses* de Reynolds, em que "Generalizar é ser Tolo. Particularizar é a Única Distinção de Mérito",⁴² para a interpretação que Hazlitt faz do ideal (semelhante à teoria alemã do "característico") como a quin-

41 Defence of Poetry, *Shelley's Literary Criticism*, p. 155.

42 *Poetry and Prose of William Blake*, org. Geoffrey Keynes (Londres e Nova York, 1939), p. 777.

Para uma visão radical sobre a necessidade de circunstancialidade descritiva em um poema, ainda expressa na linguagem da crítica do século XVIII, cf. a resenha de *Lady of the Lake*, de Scott, in *Quarterly Review*, III (1810), p. 512-3; Scott exemplifica de forma notável "a analogia entre poesia e pintura... O que quer que ele represente tem um caráter de individualidade e é traçado com precisão e minúcia de discriminação". Muito disso é resultado de seu gênio, uma "intensidade e uma agudeza naturais de observação" por meio das quais ele é capaz de perceber "diferenças típicas lá onde o olhar do emborçamento não vê nada além de uniformidade". Cf. as passagens de *Gleanings*, de Moir, no capítulo anterior.

tessência de um único objeto. O ideal, afirma Hazlitt, que se preocupava sobretudo com o correlativo objetivo do assunto artístico, não é “uma abstração de natureza geral”, nem “uma média ou proporção média”, pois isso seria reduzir todas as produções da arte “a uma abstração vaga e indefinida, que responde à palavra *homen*”. O verdadeiro ideal é atingido pela “selecção de alguma coisa ou qualidade dominante de um objeto, e fazer dela o princípio que permeia e regula todo o resto”, pois “uma coisa não é mais perfeita porque se torna outra coisa diferente, mas porque é *mais ela própria*”.⁴³ Com as exceções de Blake e Hazlitt, contudo, há pouca propensão por parte dos principais críticos ingleses de seguir os extremistas do século XVIII e substituir as velhas virtudes da generalidade e da universalidade por uma particularidade absoluta, originalidade e singularidade. Wordsworth, por exemplo, concorda com o que lhe foi dito ser a opinião de Aristóteles: o objeto da poesia “é a verdade, não individual e local, mas geral e operante”.⁴⁴ Coleridge também confirma “o princípio de Aristóteles de que poesia como poesia é essencialmente *ideal*”, e que suas personagens precisam possuir “atributos genéricos”. Ele repete também a fórmula rotineira do século XVIII, de que a poesia representa uma média justa entre os extremos do geral e do familiar e do individual e inovador, mas reformula-a de acordo com sua própria e típica lógica da fusão e conciliação de opostos: O que é necessário é “uma involução do universal no individual”; a imaginação age conciliando os opostos do “geral com o concreto... o individual, com o representativo; o sentido de inovação e frescor, com objetos antigos e familiares”, e, diz ele, “aquela proporção justa, aquela união e interpenetração do universal e do particular... devem sempre permear todas as obras do gênio determinado e da ciência verdadeira”.⁴⁵

Metáforas mutáveis da mente

A transição da imitação para a expressão, e do espelho para a fonte, a luz e análogos correlatos não foi um fenômeno isolado. Foi parte de uma mudança correspondente na epistemologia popular — isto é, no conceito do papel desempenhado pela mente na percepção então corrente entre poetas e críticos românticos. E a

mudança da concepção dos esquemas da mente e de seu lugar na natureza do final do século XVIII para aquela do início do século XIX é indicada por uma mutação de metáforas quase exatamente paralela à das discussões contemporâneas sobre a natureza da arte.

Os vários analogismos físicos que formam a planta baixa ou esquemas conceituais para aqueles “modos do ser mais íntimo”, como Coleridge os chamava, que “não podem ser transmitidos exceto em símbolos de tempo e do espaço”,⁴⁶ são algumas vezes explicitamente formulados. Outras vezes, eles meramente sugerem sua existência por meio da estrutura das metáforas com as quais os homens fazem referência aos processos mentais. Para elucidar a natureza da percepção dos sentidos, da memória e do pensamento, Platão, por exemplo, recorreu ao reflexo de imagens em um espelho, bem como à pintura, à escrita de caracteres nas páginas de um livro e à gravação de impressões em uma placa de cera.⁴⁷ Aristóteles também afirmou que as recepções dos sentidos “devem ser concebidas como se acontecessem da mesma forma como a cera recebe a impressão de um sinete sem o ferro ou o ouro”.⁴⁸ Assim, John Locke — que, mais do que qualquer outro filósofo, estabeleceu o estereótipo da visão popular da mente no século XVIII — conseguiu iniciar uma guerra contra uma longa tradição de paralelos pré-fabricados, propondo sua definição da mente em processo de percepção como um receptáculo passivo de imagens já formadas, apresentadas do exterior. Em seu *Ensaio*, Locke afirma que a mente se assemelha a um espelho que fixa os objetos que reflete.⁴⁹ Ou (sugerindo a *ut pictura poesis* da estética corrente naquele período) ela é uma *tabula rasa* na qual as sensações se escrevem ou se pintam a si mesmas,⁵⁰ ou

46 *Biographia*, II, 120.

47 P. ex., *Theaetetus* 191-5, 206; *Philebus* 38-40; *Timaeus* 71-2.

48 *De anima* II, ii, 424^a.

49 Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, org. A. C. Fraser (Oxford, 1894), I, 142-3 (II, i, 25): “Nesse detalhe, a compreensão é meramente passiva... Quando essas idéias simples são oferecidas à mente, não é mais possível evitar a compreensão das imagens ou idéias que os objetos colocados diante dela de fato lá produzem; também não podem alterá-las quando já estão gravadas, nem apagá-las para criar novas outras, assim como um espelho também não pode recusá-las, alterá-las ou apagá-las”. A comparação da mente, ou pelo menos da “fantasia”, com um espelho fora comum na Renascença; cf., p. ex., George Puttenham, *The Art of English Poetrie*, in *Elizabethan Critical Essays*, org. G. G. Smith (Oxford, 1904), II, 20; e a discussão de Bacon dessa analogia em seu excerto sobre os ídolos da mente, *De Augmentis*, V, iv.

50 *Essay Concerning Human Understanding*, I, 121 (II, i, 2): “Suponhamos que a mente seja, como costumamos dizer, uma folha em branco, vazia de todos os atributos, desprovida de qualquer ideia”. Cf. o esboço anterior de Locke, *An Essay Concerning the Understanding*, org. Benjamin Rand (Cambridge, Mass., 1931), p. 61: a alma “no princípio é uma perfeita *tabula rasa*, totalmente vazia...”

43 The Ideal, *Complete Works*, XX, p. 303-4. Cf. também seus ensaios “Originality” e “On Certain Inconsistencies in Sir Joshua Reynolds”, *Discourses*. Sobre a discussão acerca da “concretude” na poesia, cf. cap. XI, parte iii.

44 *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 25.

45 *Biographia*, II, 33n, 12; *The Friend*, in *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*, org. Shedd (Nova York, 1858), II, p. 416.

(empregando a analogia da *camera obscura*, em que a luz, penetrando por uma pequena abertura, lança uma imagem da cena externa na parede) os sentidos externos e internos são considerados “as janelas através das quais a luz pode penetrar nessa *sala escura*”.

Pois, parece-me, a percepção não é muito diferente de um armário completamente fechado à luz, com apenas alguns pequenos orifícios que recebem imagens visíveis externas ou ideias de coisas exteriores: se as figuras que penetrassem nessa sala escura permanecessem lá, de tal forma ordenadas que pudessem ser encontradas quando a ocasião se apresentasse, seria muito semelhante à percepção de um homem em referência a todos os objetos da visão e às ideias que eles sugerem.⁵¹

De forma alternativa, a mente é um “tabuleiro de cera” no qual, semelhantes a lacres, são gravadas sensações.⁵²

As analogias para a mente nos escritos tanto de Wordsworth como de Coleridge revelam uma transformação radical. Variadas como são, elas geralmente coincidem quando se trata de descrever a mente em percepção como ativa – e não como uma mera receptora apática – e que contribui com o mundo no próprio processo da percepção deste. *Prelude*, de Wordsworth, completado em 1805, fornece-nos uma antologia dos esquemas mentais cujas características estão de acordo com o plano inicial daquele poema, que, como Coleridge declarou mais de três décadas posteriormente, foi

acreditado, parcialmente sugerido por mim... Ele iria tratar o homem como homem – um tema da visão, da audição, do tato e do paladar, em contato com a natureza externa, e informar os sentidos a partir da mente, em vez de compor uma mente a partir dos sentidos.⁵³

O décimo terceiro livro do poema termina, de fato, com a manifestação de um “novo mundo”, controlado por leis

Which do both give it being and maintain
A balance, an ennobling interchange
Of action from without and from within;

51 *Ibid.*, p.211-2 (II, xi, 17).

52 *Ibid.*, I, 48n e 49. Cf. D. F. Bond, “Neo-Classical Theory of the Imagination”, *ELH*, IV (1937), p.248.

53 *Table Talk and Omniana of Samuel Taylor Coleridge* (Oxford, 1917), p.188; 21 jul. 1832. Cf. *ibid.*, p.361 (1812): “a mente produz o sentido, mais do que o sentido produz a mente”.

The excellence, pure function, and best power
Both of the object seen, and eye that sees.

[Que tanto lhe concedem vida quanto mantêm
Um equilíbrio, um intercâmbio enobrecedor
De ação de fora e de ação de dentro;
A excelência – função pura e poder maior –
Do objeto contemplado e do olho que contempla.]

A revolução copernicana na epistemologia – se não restringirmos isso à doutrina específica de Kant de que a mente impõe as formas de tempo, espaço e as categorias acerca do “múltiplo sensível”, mas o aplicarmos ao conceito geral de que a mente que percebe descobre o que ela própria parcialmente fez – efetivou-se na Inglaterra por poetas e críticos antes de se manifestar na filosofia acadêmica. Assim, definida em termos gerais, a revolução foi uma revolução por reação. Em suas primeiras posições poéticas da mente formando sua própria experiência, por exemplo, Coleridge e Wordsworth não empregam as fórmulas abstratas de Kant. Em vez disso, eles revertem-nas a metáforas da mente que, na sua maioria, haviam caído em desuso no século XVIII, mas haviam anteriormente sido comuns entre filósofos do século XVII, que se colocavam fora da notável tradição de Hobbes e de Locke – ou a ela mostravam oposição especial. Por detrás desses filósofos estava Plotino e sua figura básica de criação como emanação, em que o Uno e o Bem são habitualmente equiparados a objetos tais como uma fonte transbordante, ou um sol fulgurante, ou (combinando as duas imagens) uma fonte transbordante de luz. “Se alguém estivesse escrevendo um livro sobre a significação filosófica e o uso de símiles”, afirmou B. A. G. Fuller, “não duvido que ele teria que considerar isso primeiro, tanto em vista de sua adequação quanto de seu lugar central e função controladora em pensamento”.⁵⁴ Se Platão foi a principal fonte do arquétipo filosófico do refletor, Plotino foi o principal gerador do arquétipo do projetor; e tanto a teoria romântica do conhecimento quanto a teoria romântica da poesia podem ser consideradas como descendentes remotos dessa imagem-raiz da filosofia plotiniana.

Ao discutir a percepção humana do transbordamento divino, Plotino rejeitou explicitamente o conceito de sensações como “marcas gravadas” ou “impressões” produzidas numa mente passiva, e o substituiu pela visão da mente como um ato e uma força que “irradiam um brilho originário de seu próprio acervo aos objetos dos sentidos”.⁵⁵ Metáforas semelhantes da mente eram muito comuns na filosofia

54 B. A. G. Fuller, *The Problem of Evil in Plotinus* (Cambridge, 1912), p.70.

55 *Enneads*, trad. para o inglês de Stephen Mackenna (Londres, 1924), IV, vi, p.1-3.

dos "platonistas de Cambridge" (mais platonistas, na verdade, do que platonistas), os quais Wordsworth havia lido e Coleridge havia estudado em profundidade. Nesses autores, a figura familiar do espírito do homem como uma vela do Senhor serviu facilmente para imaginar o ato da percepção como aquela pequena vela lançando seus feixes de luz no mundo exterior. Citei excertos de um capítulo de *An Elegant and Learned Discourse of the Light of Nature* [Um elegante e erudito discurso da luz da natureza], de Nathanael Culverwel, porque eles servem como um inventário conveniente de analogias da mente como receptora ou projetora – como um espelho ou feixes de luz. O *Discurso* foi escrito antes de todas as implicações dos principais trabalhos de Hobbes se tornarem conhecidas e aguçarem o ponto em questão, e Culverwel propõe-se a representar "a vós, da forma mais neutra possível, o estado dessa grande *Contróversia*". Nessa querela, ele usa Platão e Aristóteles como os principais protagonistas.

"Agora, o *Espírito do homem* é a *Vela do Senhor*", diz ele, pois o Criador, ele próprio "a fonte de Luz", forneceu e adornou essa "parte inferior do Mundo com Feixes de Luz *Intellectuais*, que devem brilhar para *lavor* e *honor* de seu Nome".

Isso leva os platonistas a verem o *Espírito do Homem* como a *Vela do Senhor* por iluminar e irradiar luz de *objetos*, e lançar mais luz sobre eles do que *deles* recebe... E, verdadeiramente, ele pode também imaginar tais *Ideias implantadas*, tais *sementes de Luz* em seu *Olho exterior* como *Princípios seminais* no *Olho da mente*... [Aristóteles] não *precedeu* seu próprio *Conhecimento*... mas professou claramente que sua *Percepção chegou* nua ao Mundo. Ele vos mostra... uma *abrasa tabula*... Isso faz com que ele abra as *fontes dos sentidos* para acolher e entreter as *primeiras auroras*, os primeiros *raios* da *luz da manhã*... Como ele pode perceber não há quaisquer *cores conatas*, quaisquer *Figuras* ou *Retratos* em seu *Olho exterior*; portanto, ele também não poderia encontrar qualquer sinal em sua *Mente*, enquanto algum *Objeto externo* não criasse alguma impressão sobre... sua *Percepção suave e maleável*, preparado de maneira imparcial para toda e qualquer *Impressão*.

A própria conclusão hesitante de Culverwel (pois ele se mostra um pouco inclinada à opinião de que essa é "uma *Questão* que não pode ser *determinada* nesta Vida") é que podemos entender a percepção como um espelho "recebendo *criamente* e devolvendo *felizmente* todas essas *cores* conforme elas incidem sobre ele. Mesmo assim, os platonistas foram louváveis nisso, pois viam o *Espírito do Homem* como a *Vela do Senhor*; embora tenham se desapontado na época em que ela se acendeu".⁵⁶ Para um compromisso absoluto com um idealismo absoluto, ex-

presso na imagem do espírito do homem como uma fonte que jorra, podemos observar a passagem seguinte, extraída de um ensaio do puritano platonizante Peter Sherry:

Assim é a Alma, ou Espírito de cada homem, todo o Mundo para Ele. O mundo com todas as variedades de coisas, seu próprio corpo com todas as suas partes e mudanças são ele próprio, sua própria Alma, ou Espírito brotando de sua própria fonte, dentro de si mesmo em todas essas formas e Imagens de coisas que ele vê, ouve, toca, e das quais sente o odor, o sabor, ou que imagina ou compreende... A Alma, muitas vezes observando isso, como Narciso observa seu próprio rosto na fonte, esquece de si mesma, esquece que ela própria é a face, a sombra e a fonte, de tal forma que se *aproxima* por si mesma em sua própria figura irreal!⁵⁷

Como ocorreu com relação aos platonistas ingleses, também em relação aos escritores românticos, a analogia favorita para a atividade da mente em processo de percepção é a de um objeto projetando luz. Wordsworth, descrevendo em *Preluda* suas conversas de infância com a natureza, afirma em uma sequência de metáforas: "Eu ainda preservava minha primeira sensibilidade criativa". "Uma imaginária morada poderosa junto de mim, uma mão modeladora" e então:

An auxiliar light
Came from my mind which on the setting sun
Bestow'd new splendor

[uma luz anclar
Despontou em minha mente e ao sol que se punha
Conferiu novo esplendor ...]⁵⁸

57 Of the Nature of a Spirit, in V. de Sola Pinto, *Peter Sherry Platonist and Puritan* (Cambridge, 1934), p.161-2. Analogias semelhantes são encontradas em vários escritores da tradição neoplatônica. Cf., p. ex., Boehme, in Newton P. Stallnecht, *Strange Seas of Thought* (Durham, N.C., 1945), p.52. A. O. Lovejoy, em um dos seus primeiros ensaios sobre Kant e os platonistas ingleses ("Kant and the English Platonists"), menciona várias semelhanças entre o "idealismo transcendental" de Kant e os escritos – mais abstratos e menos excessivamente metafóricos que os de Culverwel ou de Sherry – de platonistas ingleses como Cudworth, More, Buttrigge e Arthur Collier (*Essays Philosophical and Psychological in Honor of William James*, Nova York, 1908, p.205-302). Esse ensaio, a propósito, concede mais credibilidade do que vários outros estudiosos concederam à reiterada afirmação de Coleridge de que foi por meio de suas primeiras leituras dos platonistas e místicos que ele adquiriu os princípios básicos de seu idealismo – antes mesmo de seus conhecimentos iniciais da filosofia alemã.

58 *The Prelude* (1805), II, p.378 e ss. Cf. também *ibid.*, XIII, p.40 e ss., para a admirável passagem em que Wordsworth vê, na lua nua derramando sua glória sobre as montanhas de Snowdon, "A imagem perfeita de uma mente vigorosa".

Depois de ouvir pela primeira vez *Prelude* lido em voz alta, Coleridge adotou a imagem favorita de Wordsworth do esplendor para descrever seu tema – embora ele tenha combinado a figura dos feixes de luz da mente com a figura da natureza exterior como espelho: “O mais difícil dos temas!”

...of moments awful,
Now in thy inner life, and now abroad,
When power streamed from thee, and thy soul received
The light reflected, as a light bestowed...⁵⁹

[...de pungentes momentos,
Ora dentro de ti, ora no mundo de cá,
Quando de ti a força fluiu, e a tua alma acolheu
A luz refletida como uma luz concedida ...]

Mas também essa formulação não está confinada a esses dois amigos; o comunicativo Christopher North, por exemplo, usa a ideia da luz como suporte da asserção de que “criamos, pelo menos nove décimos do que parece existir exteriormente”. Os que ponderam sobre as páginas do “Livro vivo da Natureza... percebem com clareza total a beleza e a sublimidade que seus próprios espíritos imortais criam, refletidas de volta neles, seus autores”.⁶⁰

A conhecida imagem neoplatônica da alma como fonte, ou um riacho transbordante, é também frequente na poesia romântica, embora essa seja também normalmente retocada para sugerir uma transação bilateral, uma permuta, entre mente e objeto exterior. Wordsworth, que falava de poesia como sendo “transbordamento de sentimento”, também falava de tudo o que “viu, ou ouviu, ou senti” em sua visita aos Alpes como

but a stream
That flowed into a kindred stream: a gale
Confederate with the current of the soul...⁶¹

[apenas um regato
que fluía na direção de seu similar; uma tempestade de vento
aliada à corrente da alma...]

Essa imagem de riachos confluente, como a dos feixes de luz, Coleridge reite-rou no poema que escreveu em resposta a *Prelude*.⁶² Devemos também levar em consideração especial a imagem da harpa eólica, que tanto Wordsworth quanto Shelley usaram como um construto da mente em processo de percepção bem como da mente poética em processo de composição.⁶³ (É uma curiosa guinada da história intelectual que Atanasio Kircher, que reivindicava para si a invenção da lira eólica, também tenha aperfeiçoado a *camera obscura*, empregada como esquma mental por John Locke,⁶⁴ de forma que o mesmo homem foi em parte responsável pelos artefatos utilizados para fornecer estrutura a visões antagônicas da mente humana.) Em 1795, Coleridge havia sugerido a harpa como um analogismo para a mente pensante:

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

61 *The Prelude* (1850 ed.), VI, p.743-5.

62 O tema é “Of tides obedient to external force. And currents self-determined, as might seem, Or by some inner Power” [De correntes obedientes a forças externas/E correntes autodeterminadas, como pode parecer/Ou por algum Poder interno] (To a Gentleman, II, p. 15 e ss.). Cf. a estrofe inicial de “Mont Blanc” em que Shelley equipara o ser dado com o dar ao intercâmbio e à união indistinguível entre água e água: cf. também II, p. 34-40.

63 Para as “vistas eólicas” de poesia de Wordsworth (*Prelude*, 1805, I, 104), cf. sua descrição sobre seu intercâmbio perceptual com os humores da natureza (*ibid.*, III, 136 e ss.): “In a kindred sense Of passion [I] was obedient as a lute/ That waits upon the touches of the wind” [Em um sentido análogo/De paixão [eu] era obediente como um alaúde/Que espera pelo toque do vento]; como resultado de “I had a world about me; ‘was my own./ I made it...” [Eu tinha um mundo ao meu redor, era meu próprio mundo/ Eu o fiz...].

64 Sobre a história da *camera obscura*, cf. Erika von Erhardt-Siebold, *Some Inventions of the Pre-Romantic Period, Englische Studien*, LXVI (1931-2), p.347 e ss.

59 To a Gentleman, II, p.12 e ss.

60 Tennyson’s Poems (mai., 1832), *Words of Professor Wilson*, org. Ferrier (Edimburgo e Londres, 1856), VI, p.109-10. Podemos acrescentar, como imagens representativas fora da corrente da filosofia alemã pós-kantiana, as seguintes passagens de *Monologen* (1800) de Schlegel: org. F. M. Schiele e Hermann Müller (2.ed.; Leipzig, 1914), p.9: “Auch die äusserer Welt... strahlt in in tausend zarten und erhabenen Allegorien, wie ein magischer Spiegel, das Höchste und Innerste unsers Wesens auf uns zurück” [Também o mundo exterior reflete de volta em alegorias delicadas e sublimes, como um espelho mágico, o mais alto e o mais íntimo de nosso ser]. E p.15-6: “Mir ist der Geist das erste und das einzige: denn was ich als Welt erkenne, ist sein schönstes Werk, sein selbstgeschaffene Spiegel” [Meu é o Espírito, primeiro e único; o que eu reconheço como o mundo é sua obra mais bela, o espelho que ele próprio criou].

[E se toda a natureza viva
 For somente harpas orgânicas de formas diversas,
 Que tremem em pensamento, quando sobre elas
 Sopra, plástica e vasta, uma brisa intelectual,
 Ao mesmo tempo Alma de cada um e Deus de todos?]

— uma proposta que assim que foi feita foi rejeitada, em respeito tanto à sua noiva quanto ao “Incompreensível”, como meras borbulhas “na sempre vã e balbuciante fonte da Filosofia”.⁶⁵ Mesmo nessa fase de seu pensamento, Coleridge sentia-se aparentemente incomodado com as implicações deterministas que surgiram claramente no uso que Shelley mais tarde faz da mesma imagem: “Somos cercados por um poder”, diz Shelley, “como a atmosfera na qual suspende-se uma lira imóvel, que, com seu sopro, visita à vontade nossas cordas silenciosas”. Até as “mais majestosas e estupendas qualidades”, embora ativas “relativamente a porções inferiores de seu mecanismo”, são, não obstante, “escravos passivos de algum Poder mais alto e onipotente. Esse Poder é Deus”; e aqueles que tiveram “sua própria vontade harmonizada... emitem a melodia mais divina, quando o sopro do ser universal toca sua estrutura”.⁶⁶

Diversos escritores românticos, então, seja em verso ou prosa, rotineiramente retrataram a mente em processo de percepção, bem como a mente em processo de composição, por meio, algumas vezes, de analogias idênticas de projeção em elementos externos – ou de reciprocidade com eles. De maneira geral, nessas metáforas da mente em processo de percepção, o limite entre o que é dado e o que é concedido é bastante escorregadio para ser estabelecido da melhor maneira possível a partir do contexto individual. Por vezes, como na formulação de Coleridge da “coalescência de assunto e objeto” no ato do conhecimento, não há, nem pode haver, qualquer tentativa de diferenciar a adição mental daquilo que é dado, pois, como na filosofia de Schelling, da qual Coleridge tomou emprestados tais termos, estamos confinados a um conhecimento do produto – como diante das matérias-

65 The Eolian Harp, ll. p. 44 e ss. Sobre a intenção de Coleridge de mostrar o idealismo subjetivo de Berkeley nesse excerto, cf. seu *Philosophical Lectures*, org. Kathleen Coburn (Nova York, 1949), p. 371; cf. também *Letters*, org. E. H. Coleridge, I, 211.

66 Essay on Christianity (1815), *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, p. 90-1. Posteriormente, em suas notas sobre *Critique of Pure Reason*, de Kant, Coleridge afirmou: “A mente não se assemelha a uma harpa ecóica... mas, antes, no que diz respeito a objetos, a um violino ou outro instrumento de poucas cordas, porém com amplo compasso tocado por um músico de gênio” (Henri Nideker, *Notes Marginales de S. T. Coleridge, Revue de littérature comparée*, VII, 1927, 529). Cf. também *Biographia*, I, 81.

-primas – do amálgama perceptual. Em outros exemplos – como na expressão de Wordsworth acerca de seu estado mental em Cambridge,

I had a world about me; 'twas my own,
 I made it; for it only liv'd to me,
 And to the God who look'd into my mind –⁶⁷

[Tive um mundo ao meu redor; era meu mundo,
 Minha criação; ele vivia apenas para mim
 E para o Deus que sondava meu pensamento –]

a sugestão é de uma espécie de incondicionalidade fichtreana, em que todos os objetos se decompõem em um produto do Ego. Entretanto, na maioria das passagens, a sugestão é que o conteúdo da percepção é o produto conjunto de dados externos e dados da mente; e, algumas vezes, nos é dada, de maneira muito irregular, a possibilidade de distinguir várias posições da linha entre o interior e o exterior, conforme, em diferentes contextos poéticos, ela avança e retrocede:

(1) Na passagem inicial de “Tintern Abbey”, de Wordsworth,

All the mighty world
 Of eye, and ear, – both what they half create,
 And what perceive,

[Todo o potente mundo
 Do olhar e do ouvir, – o que eles metade criam
 E metade percebem,]

os elementos criados no ato da percepção podem muito bem não ser nada mais do que as qualidades sensoriais secundárias de Locke. O próprio Wordsworth chama atenção em uma nota explicativa para a fonte dessa passagem em *Night Thoughts* [Reflexões noturnas], de Young. Nossos sentidos, afirmara Young,

67 *The Prelude* (1805), III, p. 142 e ss. O extremo do subjetivismo, proposto como uma doutrina filosófica, é bastante comum entre os discípulos alemães de Fichte. Assim, Tieck escreve, em *William Lovell* (1795): “Freilich kann alles, was ich ausser mir wahrzunehmen glaube, nur in mir selbst existieren.” “Die Wesen sind, weil wir sie dachten.” “Das Licht aus mir fällt in die finstre Nacht, Die Tugend ist nur, weil ich sie gedacht.” [De fato, tudo aquilo que creio perceber fora de mim existe apenas dentro de mim. Os seres são porque nós os pensamos. A luz vinda de mim cai na noite escura. A virtude existe apenas porque nela pensei.] Cf. Jentsch, *Entfaltung des Subjektivismus*, p. 119-21.

Give taste to fruits; and harmony to groves;
 Their radiant beams to gold, and gold's bright fire...
 Our senses, as our reason, are divine
 And half create the wondrous world they see.
 But for the magic organ's powerful charm
 Earth were a rude, uncoloured chaos still.
 Objects are th'occasion; ours th'exploit...
 Man makes the matchless image, man admires...⁶⁸

[Atribuem sabor ao fruto e harmonia aos bosques;
 Seus raios fulgurantes ao ouro e ao fogo resplandecente do ouro...
 Nossos sentidos, como nossa razão, são divinos
 E dividem a criação do mundo esplendoroso que veem.
 Não fosse pelo poderoso encantamento do órgão mágico
 A terra ainda seria um caos imperfeito, descolorido.
 Os objetos se nos apresentam; nossa é a aventura...
 O homem cria a imagem incomparável, o homem admira...]

A referência às qualidades secundárias como constitutivas do suplemento que a mente faz à percepção é aqui inequívoca e traz para o primeiro plano um interessante aspecto da tradição lockiana. De fato, embora Locke houvesse dito que, ao adquirir as simples ideias de sentido, a mente, como um espelho, é passivamente receptiva, ele seguiu adiante e estabeleceu outra diferença. Algumas ideias elementares são “correspondências” de qualidades primárias que “estão dentro das próprias coisas”; mas as ideias elementares de qualidades secundárias, tais como cores, sons, cheiros, sabores, não têm contrapartida em qualquer corpo externo. No dualismo de Locke, então, temos a noção de que nossa percepção do mundo sensível consiste parcialmente de elementos que refletem as coisas como elas são e parcialmente de elementos que são apenas “ideias na mente” sem “similar com alguma coisa existente do lado exterior”.⁶⁹ Portanto, Locke, de forma implícita, concedeu à mente uma participação societária ativa na percepção dos sentidos; o que Young fez foi converter isso em uma sociedade ativa de “doação”, “produção” e “criação”. Nessa substituição metafórica simples, encontramos a excep-

68 Night VI (1744), ll. p.423 e ss.

69 *Essay Concerning Human Understanding*, I, p.168-79 (ll. viii, 7, 15, 23). Cf. Addison, *Spectator* n. 413 (uma espécie de meio termo entre as formulações de Locke e Young); Akenstide, *Pleasures of Imagination* (1744), ll. p.458-61, 489-514; e as citações em Manjorie Nicolson, *Newton Demands the Muse* (Princeton, 1946), p.144-64.

cionalidade de Locke no processo de se converter a si mesma no que é frequentemente considerado seu oposto epistemológico.

(2) Várias passagens sugerem que os objetos, possuidores de seu complemento integral de qualidades de sentido primárias e secundárias, são fornecidos do exterior, e que um observador acrescenta à percepção aspectos de sentimentos e qualidades estéticas – ou, de qualquer forma, qualquer sentido de beleza ou significação rico, intenso ou profundo na cena visível, “A luz anclar”, que veio da mente de Wordsworth “no sol poente /Concedeu novo esplendor”, e intensificou a canção dos pássaros e o murmúrio das fontes.⁷⁰ No conhecido texto sobre as “marcas do tempo”, quando Wordsworth revisitou uma cena “no abençoado tempo do primeiro amor”, veio à sua lembrança

The spirit of pleasure and youth's golden gleam;
 And think ye not with radiance more divine
 From these remembrances, and from the power
 They left behind?
 ... this I feel,
 That from thyself it is that thou must give
 Else never canst receive.⁷¹

[O espírito do prazer e o fulgor dourado da juventude;
 E não achas que eles trouxeram o mais divino esplendor
 daquelas recordações e da intensidade
 que elas deixaram para trás?
 ... isso é o que sinto,
 Que deves conceder aquilo que tens
 Ou jamais poderás receber.]

A imagem da mente como projetora de qualidade estética ou de outra qualidade emocional havia sido prenunciada por certos escritores ingleses do século XVIII e foi outra parte da tendência nativa em relação ao conceito de percepção criativa que se desenvolveu dentro dos limites da tradição empírica inglesa. Assim, Hume comparou o vício e a virtude a “sons, cores, calor e frio, que, de acordo com a filosofia moderna, não são qualidades inerentes aos objetos, mas percepções da mente”.⁷² A mesma coisa ocorreu com o belo, que não é (no exemplo de uma figu-

70 *The Prelude* (1805), ll. p.362 e ss.

71 *Ibid.*, XI, p.323-34.

72 *Treatise of Human Nature*, org. L. A. Selby-Bigge (Oxford, 1896), p.469 (III, i, i).

ra geométrica) “uma qualidade do círculo... É apenas o efeito que aquela figura produz sobre a mente”. E, em seguida, Hume ressalva para as figuras alternativas de um projetor de luz, de produção e até mesmo de criação:

Assim, as claras fronteiras e funções da *razão* e do *gosto estético* são facilmente determinadas... Uma descobre os objetos como eles realmente se apresentam na natureza, sem acréscimo ou redução; o outro tem uma faculdade produtiva, e dourando ou tingindo todos os objetos naturais com as cores emprestadas do sentimento interior, produz, de certa maneira, uma nova criação.⁷³

Formulações da mente como projetora de qualidades estéticas são particularmente comuns entre aqueles teóricos do século XVIII que deram a Locke um colorido neoplatônico. Assim brada Akenside, ecoando a metáfora favorita de Plotino:

Mind, mind, alone, (bear witness, earth and heaven)
The living fountains in itself contains
Of beauteous and sublime –

[A mente, a mente – apenas ela (céu e terra, sejam testemunhas!)
A fonte viva, dentro de si contém
O belo e o sublime –]

embora, em uma edição posterior de *Pleasures of the Imagination* [Prazeres da imaginação] ele, prudentemente, tenha substituído “Ele, Deus, o mais alto” por “Mente, apenas Mente”, como o manancial das fontes estéticas.⁷⁴

(3) Com muita frequência, entretanto, a mente é retratada pelos poetas românticos como projetora de vida, fisionomia e paixão no universo. O mero postu-

⁷³ *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*, in *Essays, Moral, Political and Literary*, II, p.263-5. Cf. David Hartley, *Observations on Man* (6.ed., Londres, 1834), p.231-2 (III, iii, Prop. LXXXIX).

⁷⁴ (1744), I, p.481 e ss.; (1757), I, p.563 e ss. William Duff, em *Essay on Original Genius*, p.67, descreve “o poder transformador da Imaginação, cujos raios iluminam os objetos que contemplamos... A Imaginação, arrebatada pela contemplação deles, fica apaixonada por sua própria criação”. Archibald Alison, em uma obra escrita em 1790 para demonstrar que “as qualidades da matéria são, por si mesmas, incapazes de produzir emoção”, mas são percebidas como belas ou sublimes por um processo de associação, pensa que sua doutrina, todavia, coincide com “uma doutrina que desde cedo parece ter diferenciado a escola PLATÔNICA...; que a matéria não é bela em si mesma, mas deriva sua beleza da expressão da MENTE”. (*Essays on the Nature and Principles of Taste*, Boston, 1812, p.106, 417-8).

lado de um universo animado não representava novidade alguma: o Deus ubíquo de Isaac Newton, constituindo duração e espaço e sustentando com sua presença as leis de movimento e gravitação, e a *Anima Mundi* dos estoicos e platônicos antigos, são muitas vezes encontrados em convivência amistosa com a poesia-natureza do século XVIII. O que é peculiar na poesia de Wordsworth e de Coleridge não é a atribuição de uma vida e uma alma à natureza, mas a recorrente formulação dessa vida exterior como uma contribuição para a vida e a alma do homem, o observador, ou, de outra forma, como uma reciprocidade constante com ambas. Esse mesmo tópico foi também central na teoria literária desses autores e surge repetidas vezes em suas discussões acerca do assunto da poesia, das análises que fazem do processo imaginativo, e dos seus debates sobre a dicção poética e a legitimidade da personificação e de figuras de linguagem afins.

Encontrar a razão para essa preocupação comum da filosofia da natureza e da arte do início do século XIX não é difícil. Ela foi parte essencial da tentativa de revitalizar o universo material e mecânico que emergira da filosofia de Descartes e Hobbes e que fora pouco tempo depois dramatizada pelas teorias de Hartley e pelos mecanicistas franceses do final do século XVIII. Ao mesmo tempo, foi uma tentativa de superar o sentido da alienação do homem diante do mundo sanando a dicotomia entre assunto e objeto, entre o mundo vital, fixo, pleno de valores da experiência privada e o supostamente extinto mundo da extensão, quantidade e movimento. Estabelecer que o homem compartilha sua própria vida com a natureza era reanimar o universo inerte dos materialistas e, ao mesmo tempo, reconectar de maneira mais efetiva o homem ao seu ambiente.

O objetivo persistente da filosofia formal de Coleridge era substituir por “vida e inteligência... a filosofia do mecanicismo, a qual, em tudo o que é mais digno do intelecto humano, combate a *Morte*”. E a vida infundida no movimento mecânico do universo torna-se uma com a vida do homem: na natureza, escreveu ele em 1802, “tudo tem vida própria e... somos todos uma *Vida*”.⁷⁵ Uma ideia semelhante constitui o *leitmotif* de *Prelude*, de Wordsworth. Em uma passagem crucial, por exemplo, Wordsworth descreve como o infante nos braços da mãe, vendo o mundo “iluminado” pelo amor dela, passa a sentir-se em casa no universo.

No outcast he, bewildered and depressed:
Along his infant veins are interfused
The gravitation and the filial bond
Of nature that connect him with the world.

⁷⁵ Carta a Wordsworth, 30 mai. 1815, *Letters*, II, p.648-9; para W. Sothby, 10 set. 1802, *ibid.*, I, p.403-4.

[Perplexo e desalentado pária ele não é:
Em suas veias de criança fundem-se
A gravitação e os laços filiais
Da natureza que o unem ao universo.]

Porém, existe algo mais do que a mera fusão de sentimento; a criança torna-se integrante do mundo exterior por meio do mais forte de todos os laços, ou seja, participando da criação dele, e assim compartilhando com ele atributos de seu próprio ser. Por meio das faculdades do sentido, a mente cria –

Creator and receiver both,
Working but in alliance with the works
Which it beholds.⁷⁶

[Criadora que também recebe,
Operando sempre em aliança com as obras
Que contempla.]

O apogeu desse processo de domiciliação chegou em seu décimo sétimo ano quando, por um processo que opõe à “indústria analítica”, ele viu não apenas seus sentidos e sentimentos, mas sua vida aliada a uma vida impregnada na natureza com um êxtase inefável.

...felt the sentiment of Being spread
O'er all that moves and all the seemeth still.

[...sentiu-se um Ser espraiado
Por tudo o que tem vida e tudo o que parece inerte]

Essa experiência da vida única dentro de nós e do lado de fora anula a divisão entre o animado e o inanimado, entre sujeito e objeto – enfim, até mesmo entre objeto e objeto, no magnífico TUDO É UM do estado de êxtase místico.

then, when the fleshly ear,
O'ercome by humblest prelude of that strain,
Forgot her functions, and slept undisturbed.⁷⁷

⁷⁶ *The Prelude* (ed. 1850), II, p.232-60.

⁷⁷ *Ibid.*, II, p.362-418. Cf. *ibid.*, (1805), VIII, p.623-30; cf. também Stallknecht, *Strange Seas of Thought*, cap. III. É importante levar em consideração aqui o peso extraordinário que

[então, quando o ouvido mundano,
Dominado pelo modesto prelúdio daquela melodia,
Descuidou de suas funções, e serenamente adormeceu.]

Aqui, Wordsworth refere-se à sua relação com a natureza em termos de “laços filiais”; devemos acrescentar a notável passagem extraída da conclusão do primeiro livro do *The Recluse* [O recluso], em que ele substitui as metáforas familiares por metáforas conjugais. Esse grande empreendimento, a pretendida coração de sua carreira poética, ele anuncia em termos inequívocos, pretende ser um “verso conjugial” – um prodigioso protalâmio celebrando o casamento da mente e da natureza, a consumação das bodas e a consequente criação (ou procriação?) de um mundo perceptual vivo, “Paraíso, bosques elísios, campos felizes –”

the discerning intellect of Man,
When wedded to this goodly universe
In love and holy passion, shall find these
A simple produce of the common day:
– I, long before the blissful hour arrives,
Would chant, in lonely peace, the spousal verse
Of this great consummation: –, and, by words
Which speak of nothing more than what we are,
Would I arouse the sensual from their sleep
Of Death, and win the vacant and the vain
To noble raptures: while my voice proclaims
How exquisitely the individual Mind
(And the progressive powers perhaps no less

outros poetas românticos, como Coleridge e Wordsworth, colocaram na experiência de *Einführung*, ou perda da distinção entre o *self* e o cenário externo. P. ex. Shelley, *On Life, Literary and Philosophical Criticism*, p.56: “Aqueles que estão sujeitos ao estado denominado devaneio sentem como se sua natureza estivesse dissolvida no universo ao seu redor, ou como se o universo estivesse absorvido em seu ser. Eles não têm consciência de qualquer distinção”. E Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, III, LXXII: “I live not in myself, but I become Portion of that around me” [Eu vivo não em mim mesmo, mas me torno Parte daquilo ao meu redor]; “the soul can flee./ And with the sky, the peak, and the heaving plain/ Of ocean, or the stars, mingle, and not in vain” [a alma pode fugir/E, com o céu, o pico, e as lamentações/Do oceano, ou das estrelas, misturam-se, e não é em vão /]. E *ibid.*, IV, CLXXVIII: “I steal /From all I may be, or have been before, /To mingle with the Universe” [Eu roubo/ de tudo o que posso ser, ou que já tenha sido/Para fundir-me ao Universo]. Keats foi extraordinário, no sentido de que sentia uma identificação mais com coisas individuais, como pardais e pessoas, do que com a paisagem como um todo; ver os conhecidos excertos em suas *Letters*, org. M. B. Forman (3.ed.; Oxford, 1948), p.69, 227-8, 241.

Of the whole species) to the external World
 Is fitted: – and how exquisitely, too –
 Theme this but little heard of among men –
 The external World is fitted to the Mind;
 And the creation (by no lower name
 Can it be called) which they with blended might
 Accomplish: – this is our high argument.⁷⁸

Dois dos mais importantes e mais representativos poemas do início do século XIX, “Intimations of Immortality” [Prenúncios de imortalidade], de Wordsworth, e “Desalento: uma ode”, de Coleridge, voltam-se para a distinção, na experiência sensorial, entre fatos e adendos. Em ambos os poemas, o tema refere-se a uma aparente mudança nos objetos do sentido e desenvolve-se em termos de esquemata mentais que explicam a mente por analogia com alguma coisa que é ao mesmo tempo projetiva e capaz de receber de volta o produto do que ela dá e do que lhe é dado. A “Ode” de Wordsworth emprega com retumbante sucesso as famíliaras metáforas óticas de luz e de objetos resplandecentes – feixes luminosos e estrelas. O problema dele é de perda da “luz celestial” e da “glória” proveniente das pradarias, do bosque e do ribeirão. A solução está inerente à figura (não inco-num, como sabemos, para os teólogos neoplatônicos) da alma como “estrela de nossa vida”, “deixando rastros de glória” ao se erguer, mas gradativamente, no curso da vida em direção oeste, esmaecendo “na luz do dia comum”, embora deixando atrás de si reminiscências, que “São ainda a luz-fonte de todo o nosso dia”.⁷⁹ Contudo, se a maturidade tem suas perdas de “esplendor na relva, de glória na flor”, ela tem também suas compensações, e a mente, embora modificada, retém seu poder de intercâmbio radiante com o mundo exterior:

The clouds that gather round the setting sun
 Do take a sober coloring from an eye
 That hath kept watch o'er man's mortality.

78 Incluído no Prefácio a *The Excursion* (1814), II, p.47-71. A analogia mal disfarçada nesse fragmento, a propósito, apresenta um paralelo interessante com a cabalística e outras teorias esotéricas sobre a geração sexual do mundo.

79 Colverwel, p. ex., associa a conhecida concepção das estrelas de primeira grandeza como existências angelicais à imagem da fonte da luz: “O Criador ‘preencheu’ a parte mais alta do Universo com aquelas *Estrelas de primeira grandeza*; quero dizer, aquelas *Seras Irrescendentes e Angelicais* cuja morada é tão próxima da *fonte de Luz*, e bebem continuamente dos *Raios da Glória*...” (*The Cambridge Platonists*, org. Campanagac, p.283).

[As nuvens que se acumulam ao redor do sol poente
 Ganham um despojado colorido do olhar
 Que não perde de vista a mortalidade do homem]

“Desalento”, de Coleridge, por outro lado, memorializa não apenas uma alteração, mas a perda completa do poder de reciprocidade da mente, deixando-a em estado de morte em vida, como um receptor passivo da cena inanimada visível. Nas pequenas terceira e quarta estrofes, em que Coleridge reitera cinco vezes a dependência que a vida interior do homem tem da vida da natureza, ele atinge o diapasão completo de metáforas para a mente ativa e contributiva, algumas famíliaras, outras aparentemente de sua própria lavra. A mente é um manancial, uma fonte de luz, geradora de uma nuvem que transmite chuva vivificante, uma voz melodiosa como a de uma harpa eólica cujo eco se funde aos sons de origem exterior; há até mesmo a sugestão de um enlace wordsworthiano com a natureza. E a quinta estrofe, propondo “felicidade” como condição interior indispensável para o “eflúvio” e retorno da vida, recapitula mais sutilmente todas essas figuras – ótica, acústica, meteorológica e conjugal:

Joy, Lady! is the spirit and the power,
 Which, wedding Nature to us, gives the 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 or ear or sight,
 All melodies the echoes of that voice,
 All colours a suffusion from that light.

[É o júbilo, Senhora, o espírito e o portento
 Que dando a nós a natureza em casamento,
 Trazem por dotes nova Terra e novo Céu,
 Negados à alma sensual, à alma orgulhosa...
 O júbilo é a doce voz, a nuvem luminosa,
 O nosso gáudio em nós!
 Dele é que flui tudo o que ouvindo e olhar seduz
 E toda melodia é um eco de sua voz,
 E toda cor é sufusão de sua luz.]*

* Tradução de Paulo Vizioli em *Poemas e excertos de “biografia literária” / S. T. Coleridge: introdução, seleção, tradução e notas de Paulo Vizioli*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995. (N.T.)

Entretanto, não é senão na resolução da estrofe final, quando Coleridge faz uma prece para que a Dama a quem o poema é endereçado, possa reter o poder que ele perdeu, que encontramos a metáfora maior de um turbilhão. A figura sugere um intercâmbio incessante e circular de vida entre alma e natureza em que é impossível distinguir o que é dado daquilo que é recebido:

To her may all things live, from pole to pole,
Their life the eddying of her living soul!

[De polo a polo, tudo só para ela viva
Com seu viver no vórtice de sua alma viva!]⁸⁰

Essa versão da mente perceptiva como uma mente que projeta vida e paixão no mundo que apreende é a que mais se aproxima das formulações simultâneas da mente ativa na mais intensa composição poética – como Coleridge insinua quando diz, em “Desalento”, que seu fracasso em não poder projetar “a paixão e a vida” indica o “fracasso também de modelador da imaginação”. Em resumo, podemos dizer, então, que na teoria de Coleridge (em parte, embora não consistentemente paralela à de Wordsworth), o ato fundamental e já criativo da percepção gera o “mundo frio e inanimado” da multidão sempre ansiosa. Isso mais ou menos coincide com o mundo inerte tanto da filosofia empírica quanto do senso comum, que é percebido apenas enquanto serve aos nossos interesses e objetivos práticos. Esse mundo inclui a primula amarela de Peter Bell, e nada mais; narcisos movimentando-se ao sabor da brisa, mas não de maneira alegre ou dançante; a lua radiante no céu limpidos – com a ressalva de que não é a lua, mas o poeta que “com prazer observa ao eu redor quando os céus estão limpidos”. O ato de recriação subsequente e mais poderoso, entre suas outras funções, ao projetar sua própria paixão e vida, transforma o diferente mundo inanimado em um mundo agradável, unido à vida do homem e, pelo mesmo ato, converte matéria de fato em matéria de poesia – e de acordo com a concepção de Coleridge, na poesia mais nobre, porque ela é produto da “imaginação secundária”.

Não podemos deixar o tema dos analogismos românticos da mente sem citar um dos favoritos de Coleridge, e destinado a alterar mais drasticamente as concepções da mente, da arte e do universo do que todos os aparatos de luz, fontes e harpas ecólicas que encontramos até agora. Trata-se do arquétipo (potencialmente presente na figura platônica dos “embrões de luz” da mente) representando a mente não como um objeto ou artefato físico, mas como uma planta viva que cresce

na percepção de si mesma. Ao mecanismo mental, Coleridge opõe com frequência e de maneira explícita o conceito de vida e crescimento. Em uma passagem importante de *The Statesman's Manual* [O manual do estadista], Coleridge descobre “correspondências e símbolos” da mais alta faculdade humana no crescimento de uma planta e em seu poder de assimilar elementos externos com os quais sua respiração já contribuiu. Observando uma planta num prado florido, ele diz “Sinto-me perplexo, como se houvesse diante de meus olhos o mesmo poder que tem a razão – o mesmo poder em menor grandezas e, portanto, um símbolo estabelecido na verdade das coisas”.

Repare bem! – com o sol nascente, ela começa sua vida exterior e entra em comunhão aberta com todos os elementos, ao mesmo tempo assimilando-os para si mesma e reciprocando-os. Nesse mesmo momento, ela cria raízes e abre suas folhas, absorve e respira, jorra seu vapor refrescante e sua mais delicada fragrância, e exala uma energia restauradora, ao mesmo tempo o alimento e o espírito da atmosfera, na atmosfera que a sustenta. Repare bem! – ao toque da luz, como ela devolve um ar semelhante à luz e, ainda assim com a mesma vibração efetua secretamente seu próprio crescimento, ainda contraindo-se para firmar aquilo que, ao expandir-se, ela havia refinado.⁸⁰

Em qualquer período, a teoria da mente e a teoria da arte tendem a se correlacionar integralmente e a depender de analogismos semelhantes, explícitos ou submersos. Colocando o assunto de maneira esquematizada: para o crítico representativo do século XVIII, a mente perceptiva era um reflexor do mundo exterior; o processo inventivo consistia de uma remontagem de “ideias” que eram, literalmente, imagens ou réplicas de sensações; e a obra de arte resultante era, ela própria, comparável a um espelho que apresentava uma imagem selecionada e ordenada da vida. Ao defender a ideia de uma mente projetiva e criativa e, portanto, uma teoria expressiva e criativa da arte, vários críticos românticos reverteram a orientação básica de toda a filosofia estética. Consideremos agora as outras possibilidades inovadoras na planta arquétipica de Coleridge. Sob essa perspectiva, Coleridge via a mente como se ela estivesse crescendo em seus perceptos; para ele, a atividade da imaginação poética era diferente desse processo assimilativo vital, autodeterminante, em grau mais do que em espécie, e assim ele pôde idealizar o produto do gênio artístico como algo que revelava o modo de desenvolvimento e as relações internas de um todo orgânico. Esse, porém, é assunto para capítulo posterior.

80 *Lay Sermons*, org. Derwent Coleridge (3.ª ed.; Londres, 1852), p. 75-7. Coleridge acrescenta em uma nota que esse excerto “pode adequadamente servir como conclusão de uma investigação sobre o espírito... sem referência a qualquer dogma teológico”.

* Idem. (N.T.)

O DESENVOLVIMENTO DA TEORIA EXPRESSIVA DA POESIA E DA ARTE

*Depois de um longo silêncio, ele começou a explicar seu plano.
"Senhores", diz ele, "este fragmento não é nenhum de seus
poemas épicos comuns... não há nenhum de seus Turmos ou Didos
aqui; isto é uma descrição heroica da natureza. Apenas peço-
-lhes que se esforcem em unir suas almas à minha e ouvir com o
mesmo entusiasmo com que escrevi... pois os senhores devem
saber, cavalheiros, que o herói sou eu mesmo."*

Oliver Goldsmith, Letters from a Citizen of the World

Generalizar acerca de um movimento intelectual amplo e complexo é quase inevitavelmente estabelecer simplificações convenientes que devem ser descritas na sequência. Enfatizei a originalidade da crítica do início do século XIX, em seu contraste com as principais tendências da teoria da arte durante os dois mil anos precedentes. Mesmo que os padrões característicos da teoria romântica fossem novos, muitas de suas partes constituintes são encontradas, desenvolvidas de formas variadas, em autores anteriores. Ao deslocar o foco e a seleção dos exemplos, podemos prontamente mostrar que a estética romântica foi muito mais um exemplo de continuidade do que de revolução na história intelectual. No decorrer do século XVIII, alguns elementos da poética tradicional foram atenuados ou descartados, enquanto outros foram expandidos e sofreram acréscimos variados, ideias que até então eram centrais tornaram-se marginais, e aquelas marginais tornaram-se centrais; novos termos e distinções foram introduzidos até que, passando por fases gradativas, ocorreu uma reviravolta na orientação prevalente do pensamento estético. Um relato resumido desse processo, tanto na Inglaterra como na Alemanha, será útil para esclarecer o que é hereditário e o que é especial na terminologia e nos métodos das várias teorias românticas que se voltam para o conceito

de que poesia é a expressão de sentimentos, ou do espírito humano, ou de um estado intenso da mente ou da imaginação. Por uma questão de conveniência, avançarei por tópicos, dispondo separadamente e em sequência desdobramentos que foram, na verdade, concomitantes e interdependentes.

Si vis me flere...

Em sua intenção pragmática, a teoria retórica antiga incorporou diversos elementos que podem ser detectados como componentes centrais da teoria romântica: por exemplo, a atenção à “natureza”, ou a habilidade inata do orador e poeta, além de sua arte e das habilidades adquiridas; a tendência a conceber a invenção, a disposição e a expressão do material como poderes e processos mentais, e não apenas como a manipulação manifesta das palavras; e a suposição comum de que ocorrências irracionais ou inexplicáveis, tais como inspiração, insensatez divina ou graça divina, são condições indispensáveis da expressão mais notável. O que é particularmente extraordinário, para nosso caso presente, é a ênfase que os retóricos sempre colocaram no papel das emoções na arte da persuasão. Aristóteles afirmou que instigar as emoções dos ouvintes é um dos três modos de garantir a persuasão. Cícero definiu os três objetivos do orador como sendo “conciliar, informar e seduzir o público” e acrescentou que o orador deve, ele próprio, alcançar um estado de arrebatamento se pretende evocar emoções em seus ouvintes, pois “nenhuma mente é tão suscetível ao poder da eloquência a ponto de captar sua intensidade, a menos que o orador esteja, ele próprio, tomado de ardor”.¹ Com a intenção de persuadir, Horácio substituiu prazer ou proveito e transferiu o conceito da demonstração e evocação do sentimento do campo da retórica para o da poética:

Non satis est pulchra esse poemata: dulcia suntu
Et quocumque volent animum auditoris agunto.
...si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi...²

1 Aristóteles, *Rhetoric* I, I, 1356a; Cícero, *De oratore* II, xxviii, xlv.

2 *Ars poetica*, ll. p. 99-103. Aristóteles (*Poetics* XVII, 1455a) já havia aconselhado o poeta praticante a exercer o papel e sentir as emoções de suas personagens, a fim de representá-las de forma mais convincente. Quintiliano, que conhecia a *Arte poética* de Horácio, afirmou que “o principal requisito para instigar os sentimentos dos outros, é... que nós mesmos sejamos instigados” (*Institutes*, III, v. 2, VI, ii, p. 25-7). No século XVI, Minturno explicitamente incluiu a “instigação” entre o deleite e a instrução, como sendo o propósito da poesia.

“Se desejais que eu chore, teréis que me mostrar vossa dor primeiro” – ao redor dessa máxima, muitas vezes amalgamada (sobretudo quando se tratava de tragédia) com as afirmações de Aristóteles acerca de evocação e purgação da piedade e do terror, gravitou boa parte da discussão neoclássica do elemento emocional na arte poética. A asserção de que os críticos do século XVIII liam com base apenas na razão é uma grande calúnia. Nenhum leitor de qualquer outra época exigiu da poesia mais emoção, ou emoção mais violenta – e não apenas o sentimentalista, mas o mais judicioso dos leitores também. O elogio que Johnson faz a Shakespeare –

His powerful strokes presiding Truth impressed
And unresisted passion stormed the breast –

[Suas pinceladas poderosas presidem a Verdade gravada
E invade o peito a paixão incontrolada]

não é discurso vazio, conforme demonstra a intensidade da reação de Johnson a *Hamlet* e às cenas finais de *O rei Lear* e *Otelo*. E, pelo menos nas formas líricas, evocar os sentimentos no leitor de forma satisfatória envolvia um estado de espírito anterior por parte do poeta. No poema de Cowley sobre a morte de Hervey, Johnson afirma

Há muito louvor e pouca paixão... Quando ele deseja nos fazer chorar, ele se esquece de, ele próprio, chorar...³

Na típica interpretação neoclássica, contudo, não se considerava o eflúvio espontâneo de sentimento no poeta como condição indispensável para a criação de poesia. O poeta – inferta-se – cultivava um estado apropriado de sentimento dentro de si mesmo como um dos diferentes meios aos quais ele recorre para sensibilizar seus leitores. Conforme Boileau expressava o princípio, a paixão precisa “*chercher le cœur, l'échauffe et le remue*” [buscar o coração, aquecê-lo e comovê-lo].

Le secret est d'abord de plaire et de toucher;
Inventez des ressorts qui puissent m'attacher

[O segredo é primeiro agradar e comover;
Invente meios que possam me envolver]

3 “Prologue at the Opening of the Theatre Royal, Drury Lane”, ll. p. 7-8; “Life of Cowley”, *Lines of the Poets* (org. Hill), I, p. 36-7.

E, para esse fim, o poeta era aconselhado a assumir os sentimentos que desejava evocar: "Pour me tirer des pleurs, if faut que you pleuriez"⁴ [para me tirar do pranto, é preciso que choreis]. Invadiu também o conceito romântico o princípio de que o sentimento é a essência da poesia, mas a maneira como Carlyle empregou o bordão horaciano revela a reversão na ênfase e a substituição da destreza pela espontaneidade. A superioridade de Burns, diz Carlyle, é "sua Sinceridade".

A paixão que é registrada diante de nós brilha intensamente em um coração vivo... Ele articula o que está dentro dele; não em resposta a qualquer apelo exterior de vaidade ou de interesse, mas porque seu coração está por demais repleto para ficar silente... Esse é o grande segredo para se encontrar leitores e mantê-los cativos: que aquele que seduz e convence os outros seduzza e convença primeiro a si mesmo. A regra de Horácio, *Si vis me flere*, aplica-se em um sentido mais amplo do que o literal.⁵

Longino e os longinianos

Algo semelhante ao que ocorre no século XIX quanto ao deslocamento do público para ceder lugar ao autor como o termo focal de referência pode ser encontrado em um retórico clássico, Longino – o exemplar e a fonte de muitos elementos característicos da teoria romântica. Seu tratado, sem dúvida, não se preocupava especificamente com a poesia, nem com qualquer poema em sua totalidade, mas apenas com a especial qualidade do "sublime", aquela qualidade superior da qual "os maiores poetas e escritores derivam sua eminência". Sua investigação dessa qualidade percorre as divisões convencionais do discurso, bem como do limite entre verso e prosa; sublimidade pode ser encontrada em Homero, Demóstenes, Platão, no Livro do Gênesis e em uma lírica amorosa de Safo. Das cinco fontes do sublime, as duas primeiras – "o poder de formar grandes concepções e a paixão intensa e inspirada" – são, em grande parte, uma questão de gênio nato, em oposição às outras três – linguagem figurada, dicção refinada e composição elevada – as quais são mais uma questão de arte. Desses cinco elementos, o inato e o instintivo desempenham o maior papel; e, se for necessário fazer uma escolha, os supremos, mesmo que imperfeitos produtos do gênio natural, devem ter prioridade em relação àquela mediocridade impescável que pode ser obtida apenas pela arte. A ci-

ma de tudo, as emoções são objeto de consideração fundamental entre as fontes da sublimidade, pois "eu afirmaria com confiança que não há tom mais nobre do que aquele da paixão genuína, em seu lugar exato, quando ela explode em um rasgo de entusiasmo selvagem e, por assim dizer, torna as palavras do orador transbordantes de delírio".⁶

Uma conspicua tendência de Longino, portanto, é deslocar-se da qualidade de uma obra para a sua gênese nos poderes e no estado da mente, do pensamento e das emoções do autor. Além disso, mesmo que a linguagem figurada seja, de maneira geral, uma questão de arte, Longino atribui um uso particularmente ousado e frequente de metáforas aos estímulos da paixão no orador, já que "é da natureza das paixões, em seu ímpeto veemente... exigir reviravoltas arriscadas como absolutamente indispensáveis". A quinta fonte de sublimidade, a composição ou arranjo das palavras, é também "um maravilhoso instrumento de articularção elevada e de paixão"; e "por meio da combinação e variação de seus próprios tons, procura introduzir na mente daqueles que estão presentes a emoção que afeta o orador".⁷ Em última análise, portanto, a qualidade suprema de uma obra acaba sendo a qualidade refletida de seu autor: "Sublimidade é o eco de uma alma superior".⁸

De várias outras maneiras, Longino prenunciou os temas e métodos que se tornariam familiares na crítica romântica. Sua dependência do êxtase em detrimento da análise como critério de excelência anunciou a substituição do procedimento analítico e judicioso da crítica anterior pelo estilo e sensibilidade. Confortemos oportunidade de verificar, a opinião de alguns críticos do século XIX de que apenas o fragmento intenso e necessariamente breve é a quintessência da poesia teve sua origem na ênfase que Longino colocou no arrebatamento resultante da revelação luminosa, da imagem demolidora ou da explosão atordoante da paixão. Nele encontramos, além do mais, a origem de uma nova forma de crítica aplicada, pois os críticos do século XVIII reconheciam Longino, quando falavam dele, como "ele próprio aquele grande Sublime que ele delinea"; ele é o ancestral espiritual do impressionismo crítico.⁹ Faz-se necessário apenas substituir o termo

6 *On the Sublime*, trad. para o inglês Rhys Roberts, i. 3; viii. 1 – xxxvii. 4; viii. 4. Para uma análise da estrutura conceitual do tratado, cf. Elder Olson, "The Argument of Longinus' *On the Sublime*" *Critics and Criticism*, org. R. S. Crane, p. 232-59.

7 *Ibid.*, xxxii, 4; xxxix, p. 1-3.

8 *Ibid.*, ix, 2.

9 Acerca dos novos gostos estéticos que se desenvolveram no século XVIII sob a égide de "o sublime", cf. Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* (Nova York, 1935).

4 *L'Art poétique*, III, ll. p. 15-6, 25-6, 142. Cf. Dryden, "Heroic Poetry and Poetic License", *Essays*, org. Ker, I, p. 185-6: "Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi; o poeta deve encarnar a paixão que ele se esforça em representar".

5 "Burns", (1828), *Works*, XXVI, p. 267-8.

qualitativo de Longino, “sublimidade”, pelo termo genérico “poesia”, para incorporar muito de *Peri Upsilon* ao modelo romântico – embora, curiosamente, o triunfo de sua perspectiva somente tenha ocorrido quando o próprio Longino havia perdido seu prestígio anterior e era raramente citado por críticos praticantes. A consonância de seu tratado com a tradição romântica familiar é a razão por que muitos estudiosos modernos da crítica que consideram Aristóteles esquemático, Horácio mundano e os retóricos insignificantes, respondem a Longino como estmulante e “moderno”.

O exemplo crítico de Longino caminhou a passos lentos até se tornar aparente e mostrar seu pleno efeito. Todos os registros do documento estavam desaparecidos até que Robertello o publicou em 1954; e mesmo depois que a tradução de Boileau, em 1674, em suas várias edições, havia acrescentado Longino ao legado geral da crítica clássica, os novos termos e expressões continuaram por um longo tempo a ser acomodados dentro da estrutura da teoria mimética e pragmática sem afetar seu plano geral. Porém, os primeiros e poucos críticos que, graças aos seus interesses literários especiais, imitavam Longino, voltando-se para as aptitudes mentais e emocionais do autor como uma importante fonte de efeitos poéticos, demonstraram imediatamente as possibilidades subversivas das ideias longinianas.

John Dennis, o “Senhor Tremendo Longino” da farsa *Three Hours after Marriage* [Três horas após as núpcias], foi o primeiro inglês cuja teoria crítica mostrou o impacto de *Peri Hypsous* nos fundamentos básicos em detrimento dos detalhes. Conforme apresentada em ensaios escritos na virada do século, a estrutura do sistema de Dennis é bastante tradicional. Em *The Advancement and Reformation of Poetry* [O progresso e a reforma da poesia] (1701), ele define poesia como “Imitação da Natureza por meio de um Discurso enternecedor e abundante”.¹⁰ Essa imitação tem a finalidade de estimular efeitos no leitor; e, em *The Grounds of Criticism in Poetry* [As razões da crítica poética], escrito três anos mais tarde, Dennis faz uma ilustrativa declaração da estrutura neoclássica de referência crítica:

Dissemos acima que, como a Poesia é uma Arte, ela deve possuir um certo propósito, e deve haver os Meios apropriados para se atingir esse propósito, e esses Meios são também chamados de Regras... Poesia é, então, uma Arte pela qual um Poeta estimula a Paixão (e por essa razão específica, apraz os Sentidos) a fim de satisfazer e melhorar, deleitar e reformar a Mente... o [propósito] secundário é o Prazer, e o derradeiro é o Conhecimento.

Em sua renitente defesa das regras tradicionais fundadas nas necessidades presumidas do público, Dennis é mais conservador do que muitos angustanos, e suas inferências de regras particulares são rigidamente silogísticas; portanto: “Pois se o propósito da Comédia é agrandar e esse propósito deve ser atingido por meio do *Ridiculum*, então o *Ridiculum* deve englobá-las integralmente”.¹¹

É na expansão daquele elemento de sua definição que identifica o meio (que ele chama de “o Instrumento”) de imitação como um “Discurso enternecedor e abundante”, que Dennis elabora os conceitos derivados de Longino, o que coloca certa pressão sobre a estrutura pragmática por ele construída. A paixão é adequadamente justificada como uma forma de comover o leitor, para o fim implícito do prazer e o fim derradeiro da instrução. Entretanto, nas discussões posteriores de Dennis, o elemento emocional torna-se uma parte desproporcional de um poema. A paixão, afirma ele, discerne sua própria Natureza e Caráter. “Portanto”, ele acrescenta, provavelmente ecoando o comentário que Milton faz em sua “Letter on Education” [Carta sobre educação], “Poesia é Poesia, porque é mais Ardente e Sensual do que Prosa”.¹² Para Dennis, como para muitos críticos do século XIX, é seu caráter emocional e não seu caráter mimético que, na realidade, distingue poesia de prosa.

A paixão é, portanto, a Marca Característica da Poesia, e, conseqüentemente, deve estar em toda parte, pois onde um Discurso não é comovente, ele é Prosaico... Pois sem Paixão não pode existir Poesia, da mesma forma como não pode existir a Pintura. Embora o Poeta e o Pintor descrevam Ação, eles devem descrevê-la com Paixão... e quanto mais Paixão houver, melhor será a Poesia e a Pintura...¹³

O que Dennis fez foi elaborar sobre *Peri Hypsous*, tornando as emoções, que para Longino haviam sido apenas uma das várias fontes da singular qualidade da sublimidade, a indispensável – quase suficiente – fonte e marca de toda poesia. Longino, insiste Dennis, equivocou-se quando disse “que Grandeza é, muitas

¹¹ Ibid., I, 336, 224.

¹² *Advancement and Reformation*, in *ibid.*, I, 215. É provável que não tenha sido por uma conexão accidental que Milton, imediatamente após se referir a Longino, introduziu a incisiva afirmação de que a poesia é “mais simples, sensível e intensa” do que a retórica. Dennis faz referência à carta de Milton para Hartlib mais de uma vez nesse período (ver, e.g., *Critical Works*, I, 333, 335; II, 389); se ele evoca essa passagem, ele antecipa vários críticos românticos ao converter a breve diferenciação que Milton faz entre a retórica e a poesia como instrumentos de educação em uma afirmação sobre o caráter essencial de um poema. Ver, e.g., *Coleridge’s Shakespearean Criticism*, I, p. 164-6.

¹³ Ibid., I, p. 215-6.

vezes, despida de qualquer Paixão”, sublimidade “jamais existe sem Paixão Ardente”, e essa fonte única, de fato, “acomoda todas as Fontes de Sublimidade que Longino estabeleceu”.¹⁴

Na mesma linha de formulações de Dennis, vários outros conceitos longinianos aproximam-se de elementos preeminentes da teoria romântica. Gênio e paixão são assunto da “Natureza”, não da arte; a linguagem figurada é considerada “a Linguagem natural das Paixões”; e o metro “pode ser considerado tanto o Pai como o Filho da Paixão”. Em consequência, as qualidades de um grande poema revelam algo do autor, pois quanto maiores foram as “Paixões Ardentes... mais elas revelam a Vastidão da Alma e a Excelência da Habilidade do Escritor”.¹⁵ Em uma carta escrita em 1814,¹⁶ Wordsworth, que em suas composições iniciais poderia ter conhecido Longino, como conheceu Aristóteles – apenas por ouvir dizer – enaltece a teoria das paixões de Dennis: Não há, entretanto, qualquer evidência de que Wordsworth tenha lido Dennis antes do Prefácio de 1800, como também não há motivo para supor que ele o tenha feito, pois haveria previsões muito mais próximas das doutrinas de Wordsworth antes do final do século XVIII.

Dennis, um entusiasta de temas religiosos em poesia, mostrou que Longino havia extraído muitos exemplos de sublimidade de referências à religião pagã, assim como de um exemplo do próprio Livro do Gênesis: “Deus disse: Faça-se a luz; e fez-se a luz”. Em meados do século XVIII, outro crítico cuja preocupação específica era com poesia religiosa voltou-se para Longino como seu modelo, e com resultados ainda mais interessantes. Em 1753, o bispo Lowth, sucessor de Joseph Spence na Cátedra de Poesia em Oxford, publicou sob o título *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* [Palestras sobre a poesia sacra dos hebreus], as palestras que havia feito entre 1741 e 1750. Esse elaborado e abrangente exame crítico da Bíblia Hebraica, considerado uma coletânea de documentos poéticos, estava destinado a ter um impacto radical no sistema tradicional da crítica. A poesia da Bíblia divergia flagrantemente de muitos dos critérios herdados da prática e preceitos greco-romanos, mas, ao mesmo tempo, sua origem divina e tema requere-

riam a mais alta apreciação de sua grandeza como literatura e também como revelação.¹⁷ Ademais, a Bíblia não traz qualquer exemplo do gênero épico e, conforme Lowth aponta, somente os Cânticos de Salomão e o livro de Jó podem ser considerados uma aproximação, mesmo que rudimentar, da forma dramática. Ao discutir os Profetas, os Salmos e outros textos bíblicos, portanto, Lowth não tem muito a dizer a respeito de tópicos comuns como enredo, personagens ou a tradicional arte da poesia. Sua preocupação dominante é com a linguagem e o estilo – sobretudo com a “sublimidade” que deixa a poesia hebraica sem rival – e também com a fonte desses elementos nas concepções e paixões dos escritores religiosos.

Em sua discussão da qualidade especial do estilo hebraico, Lowth propõe uma distinção entre prosa como a linguagem da razão e poesia como a linguagem da emoção, o que retrocede ao uso da paixão de Dennis para diferenciar linguagem poética de linguagem prosaica, e avança para a afirmação de Wordsworth, de que “Poesia é paixão”, o oposto de “Factual, ou Ciência”. Como veremos no Capítulo “Variedades da teoria romântica: Shelley, Hazlitt, Keble e outros”, essa distinção, no final, levou a uma divisão de todo e qualquer discurso em duas categorias: linguagem “referencial” e linguagem “emotiva”.

A linguagem da razão é fria, moderada, mais humilde do que elevada, bem ordenada e perspicua... A linguagem das paixões é radicalmente diversa: as concepções expandem em uma torrente desordenada, expressando o conflito interior... Em suma, a razão fala literalmente, as paixões falam poeticamente. A mente, agitada por qualquer paixão que seja, permanece fixa sobre o objeto que a instigou; e por estar ansiosa por manifestá-la, não se satisfaz com uma descrição simples e exata, mas adota uma maneira de descrever agradável às suas próprias sensações, esplêndida ou angustiante, jocosa ou desagradável, visto que as paixões naturalmente se inclinam a amplificá-las; elas expandem e exageram de maneira fabulosa o que quer que habite a mente, e se esforçam para expressá-lo em termos intensos, ousados e majestosos.

Linguagem figurada, portanto, é o produto espontâneo e instintivo do sentimento, que modifica os objetos da percepção; e Lowth zomba daquelas teorias que os retóricos “detalharam com tanta pompa, atribuindo à arte aquilo que, acima de tudo, deve-se apenas e tão somente à natureza”.¹⁸

Lowth já havia anunciado sua adesão à visão de que a poesia tem “utilidade como seu objetivo derradeiro, e prazer como o meio pelo qual aquele fim pode ser

14 *The Grounds of Criticism*, in *ibid.*, I, p.359.

15 *Ibid.*, I, p.357, 376, 222, 340.

16 *Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Middle Years*, II, 617; cf. II, 633. Em 30 de agosto de 1842, De Quincey escreveu para Alexander Blackwood: “Certa vez colctei os panfletos ridículos (de Dennis) para observar Wordsworth, que juntamente com S. T. C.) tinha uma ‘loucura’ absurda por ele”. O pedido de Wordsworth para De Quincey, entretanto, não poderia ter sido feito antes da elaboração do Prefácio de 1800. Cf. a útil edição fartamente comentada por E. N. Hooker de *Critical Works of John Dennis*, II, lxxiii, cxv. Por volta de 1825, Wordsworth demonstrou que havia lido Longino cuidadosamente; cf. Markham L. Peacock Jr., *The Critical Opinions of William Wordsworth* (Baltimore, 1950), p.157-8.

17 Para uma discussão detalhada, cf. Vincent Freimark, *The Bible in Eighteenth-Century English Criticism* (dissertação de doutorado não publicada, Cornell University Library, 1950).

18 *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trad. para o inglês de G. Gregory (Londres, 1847), p.156.

efetivamente alcançado”.¹⁹ Ademais, esses críticos estão certos quando afirmam que poesia é imitação: “Dizem que poesia consiste de imitação; o que quer que a mente humana possa conceber, é função da poesia imitar”. Contudo, ambas as proposições, de acordo com Lowth, harmonizam-se com sua visão de que a poesia “deriva sua própria existência das emoções mais intensas da mente”. É por isso que de todas as formas de imitação literária, a mais efetiva é aquela que, como “a grande maioria da poesia sacra”, reflete não questões externas, mas as afeições do próprio poeta:

Visto que o intelecto humano sente alegria natural diante de cada espécie de imitação, aquela espécie em particular – que revela sua própria imagem, que se manifesta e retrata aqueles impulsos, inflexões, desordens e emoções secretas, que ele percebe e conhece em si mesmo – certamente irá fascinar e deleitar acima de todas as outras.²⁰

Enquanto Lowth exemplifica a tendência bastante comum em sua época de enfatizar a representação poética da paixão, mais do que de pessoas ou ações, ele é admirável por conceber o poema como um espelho que, em vez de refletir a natureza, reflete os cantos mais recônditos da mente do poeta. Não é o chamado entusiasmo dos primeiros poetas, pergunta ele, um “estilo e uma expressão... manietando a verdadeira imagem de uma mente sobremaneira agitada, quando, por assim dizer, as avenidas secretas, os recessos da alma são escancarados; quando as concepções mais íntimas são reveladas?”. Essa autorrevelação é um atributo claro da poesia hebraica, “em parte, pelo menos, se não em sua totalidade”.

Com frequência, em vez de dissimular os sentimentos secretos do autor, ela os expõe à visão pública, e o véu, por assim dizer, ao ser subitamente removido, revela com clareza todas as afeições e emoções da alma, com seus impulsos repentinos, suas manifestações precipitadas e suas inconsciências.²¹

Essa ênfase na agitação intensa, nos sentimentos secretos, na autorrevelação, e o uso do conceito teológico de discurso “velado” inevitavelmente sugerem os conceitos de poesia que John Keble iria explorar com tanta profundidade quase um século depois. Não é surpresa, portanto, descobrirmos que Keble (que, a propósito, foi o único crítico romântico importante a fazer freqüentes

referências a Longino) prestou homenagem especial “àquela incomparável série de palestras sobre a poesia sacra dos hebreus, de seu predecessor na Cadeira de Oxford. A linha que vai de Lowth a Keble é direta, assim como a linha que vai de Lowth a outro teólogo que iria alterar profundamente as doutrinas convencionais sobre a natureza da poesia – Johann Gottfried Herder, que reconhecera sua dependência das palestras de Lowth em seu livro *Vom Geist der ebräischen Poesie* [Do espírito da poesia hebraica], publicado em 1782.

Linguagem primitiva e poesia primitiva

Na época de Wordsworth, era procedimento de rotina, quando se caracterizava a poesia, fazer referência à sua suposta origem nos clamores inflamados e, portanto, naturalmente rítmicos e figurativos do homem primitivo. Tal crença deslocou a conjectura de Aristóteles de que a poesia se desenvolveu a partir do instinto humano da imitação, bem como da opinião pragmática de que a poesia foi inventada por sábios para tornar seus ensinamentos civis e morais mais palatáveis e mais memoráveis. A teoria de que a poesia se engendrou na emoção e, mais especificamente, na emoção religiosa, havia sido proposta por John Dennis já em 1704. “A religião, a princípio produziu [poesia], como uma Causa produz seu Efeito... pois as Maravilhas da Religião naturalmente lançaram-nas sobre grandes Paixões, e estas naturalmente lançaram-nas sobre a Harmonia e a Linguagem figurada”.²² Uma teoria semelhante foi ainda mais desenvolvida pelo bispo Lowth. A noção, conforme Steel postulou em seu quinquagésimo primeiro artigo publicado no *The Guardian*, de que “os primeiros poetas foram encontrados no altar” – geralmente incorporada à antiga crença da inspiração divina e com os conceitos longinianos da importância da paixão – esteve muito em voga na última parte do século XVIII.²³

Muito da opinião acerca da origem emocional da poesia, contudo, teve uma fonte independente nas especulações relativas à origem da linguagem em geral. Em sua maior parte, a teoria linguística herdada dos antigos enfatizava a relação entre palavras e coisas – quer essa relação proviesse da natureza ou de convenções – e geralmente atribuía a origem da linguagem a um edito divino, ou à invenção

19 *Ibid.*, p. 16.

20 *Ibid.*, p. 184-5, 188.

21 *Ibid.*, p. 50, 157; cf. p. 174.

22 *The Grounds of Criticism*, in *Critical Works*, I, 364.

23 Lowth, *Lectures*, p. 30, 50-4. Ver, p. ex., Hildebrand Jacob, *Of the Sister Arts* (Londres, 1734), p. 11; John Newbery, *The Art of Poetry on a New Plan* (Londres, 1767), I, i-iii; e o ensaio da *British Magazine* (1762) atribuído a Goldsmith, in *The Works of Oliver Goldsmith*, org. J. W. Gibbs, I, p. 341-3.

deliberada de um herói da cultura, ou a um acordo social racional.²⁴ A grande exceção é a doutrina dos epicuristas, conforme a conhecemos a partir do extraordinário quinto livro de *De rerum natura*. Lucrecio propõe que o homem primordial fora dotado apenas de instintos, paixões e a mera potencialidade da razão; por isso, “supor que alguém... tenha atribuído nomes às coisas e, a partir daí, os homens tenham aprendido suas primeiras palavras, é insensatez”. A origem da linguagem foi natural, espontânea e emocional; a raça humana primeiro discerniu as coisas “variando os sons para se adequarem a sentimentos diferentes”.

Portanto, se sentimentos diferentes compõem animais – que não têm o dom da palavra – a expressar sons diferentes, é muito mais natural que os homens mortais devam, então, ter sido capazes de marcar diferentes coisas por um ou outro som.²⁵

Lucrecio atribuiu a origem da poesia e de outras formas de arte – diferentes da linguagem – a modos de atividades posteriores e não expressivos. Porém, além dessa opinião, persistiu uma tradição – defendida por escritores amplamente estudados, como Estrabão e Plutarco – que reverteu a cronologia de Lucrecio e sustentou que o verso precedeu a prosa como forma de discurso criativo.²⁶ A teoria lucreciana de que a linguagem começou como expressão espontânea do sentimento, com certeza em alguma época passada, uniu-se à crença concomitante de que a primeira forma elaborada de linguagem era poética, para transformar-se na doutrina de que a poesia precedeu a prosa porque a poesia é a expressão natural de sentimento.

É possível detectar essa fusão nas amplas e sombrias especulações de Giambattista Vico. Ele fizera um meticoloso estudo de Lucrecio quando, no final do século XVII, a filosofia epicurista era moda na *avant garde* dos círculos intelectuais napolitanos.²⁷ Em seu *Scienza Nuova* [Nova ciência] (1725), Vico citou as costureiras autoridades clássicas acerca da prioridade da poesia sobre a prosa, bem como relatos feitos por viajantes concernentes à prevalência de canções entre os índios americanos; fez também referências frequentes aos princípios de

24 Várias passagens das teorias grega e romana sobre as origens da linguagem foram compiladas em *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, de Lovejoy e Boas (Baltimore, 1935); cf. especialmente p.207, 221, 245, 371-2, 219-22.

25 *De rerum natura*, trad. para o inglês de W. H. D. Rouse, V, p.1041-90.

26 Strabo, *Geographica*, I, ii, 6; Plutarco, “De Pythiae oraculis”, *Moralia* 406 B-F. Para um bom resumo das doutrinas e autoridades nesse assunto no final do século XVII, cf. Sir William Temple, “Of Poetry”, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, org. Spingarn, III, p.79-89.

27 *Autobiography of Giambattista Vico*, trad. para o inglês de T. G. Bergin e M. H. Fisch (Ithaca, N. Y., 1944), p.126; cf. Introdução, p.32, 36.

Longino. Vico audaciosamente desenvolveu esses elementos, entre outros, provenientes de fontes diversas, e constituiu o que chamou de “chave mestra” de sua monumental nova ciência da humanidade: a hipótese de que os homens, no primeiro período depois do dilúvio, pensavam, falavam e agiam pela imaginação e pelo instinto, e, portanto, de forma poética; e que essas primeiras expressões e atividades poéticas continham as sementes de todas as artes, ciências e instituições sociais posteriores. Os gigantes pós-diluvianos, de acordo com Vico, eram dominados pelos sentidos e pela imaginação, não pela razão, e seu primeiro modo de pensamento foi intenso, animista, particularista e místico, em vez de racional e abstrato; portanto, eles “eram, por natureza, poetas sublimes”, pois frases poéticas “são formadas com os sentidos das paixões e das afeições, em contraste com frases filosóficas, que são formadas com reflexão e raciocínio”.²⁸ A linguagem articulada desenvolveu-se, em parte, do arremedo vocal de sons naturais, e, em parte, de interjeições “articuladas sob o ímpeto de paixões violentas” – “os primeiros homens ignoros eram levados a articular sons apenas quando movidos por paixões muito violentas”. Visto que os homens naturalmente “desafogam grandes paixões por meio do cantar”, a linguagem emotiva primordial deve ter sido ao mesmo tempo poesia e canto, e, inevitavelmente, muito figurativa.²⁹ Assim, argumenta ele em grande estilo, são derrotadas “todas as teorias da origem da poesia, de Platão e Aristóteles a Patrizi, Scaliger e Castelvetro”, bem como os dois equívocos comuns dos gramáticos, de que, considerando os tropos como criações engenhosas de escritores, “o discurso em prosa é o discurso apropriado, e o discurso poético inapropriado; e que o discurso em prosa surgiu primeiro, seguido do discurso em verso”.³⁰ Em Vico, como nos longinianos ingleses, o desenvolvimento de uma teoria emocional da poesia está acompanhado de uma tendência em dividir toda a linguagem nas duas categorias básicas do racional e do emocional – prosa e poesia.

Há uma notável correspondência entre as ideias de Vico e a teoria da gênese emocional da linguagem, da poesia e da canção, proposta por Thomas Blackwell em seu *Enquiry into the Life and Writings of Homer* [Investigação da vida e obra de Homero] (1735). Não há, entretanto, qualquer evidência de que Blackwell tenha tomado conhecimento da *Scienza Nuova*, cuja primeira edição havia sido publicada apenas dez anos antes, e, muito provavelmente, a semelhança entre esses teó-

28 *The New Science*, trad. para o inglês de T. G. Bergin e M. H. Fisch (Ithaca, NY, 1948), p.63-8, 104-5.

29 *Ibid.*, p.69, 116-8, 134-9.

30 *Ibid.*, p.108, 118; cf. p.142. Essa teoria não impede que Vico também afirme (p.67) que “o mundo, no início, era composto por nações poéticas, pois poesia não é nada além de imitação”.

ricos foi resultado de ambos terem dependido dos mesmos textos clássicos, combinados e expandidos sob a influência do grande interesse nas origens, parte do clima intelectual da época.³¹ A linguagem começou, supõe Blackwell, com “certos Sons accidentais grosseiros” que o “desprotegido Grupo de Mortais contadores emita por Acaso”, e que eram articulados em um tom mais alto do que aqueles que emitimos hoje, “produzidos, talvez, quando eles os articulavam sob o efeito de alguma Paixão, Medo, Espanto ou Dor”. Quando, no retorno das paixões motivadoras, eles “juntavam várias dessas Marcas vocais, parecia que eles *cantavam*... Por isso, surgiu a Ideia imemorial, que nos parece tão estranha, de que ‘a Poesia surgiu antes da Prosa’”. A linguagem primitiva, antes da formação da sociedade, deve ter sido repleta das metáforas mais arrojadas, já que esse é o caráter natural de “Palavras tomadas integralmente da Natureza crua e inventadas sob o efeito de alguma Paixão, como Terror, Ira ou Desejo (que prontamente provocam Sons nos Homens)”. Com o avanço da sociedade humana e a conquista de uma segurança tolerável, surgiram as novas emoções de admiração e surpresa, e as palavras da humanidade, então, “expressam esses Sentimentos”. Dessa fase, os turcos, os árabes e os índios americanos de nossos dias são sobreviventes representativos; eles pouco falam, e quando o fazem, é geralmente com emoção, e quando “dão livre vazão a uma Imaginação exacerbada, eles são poéticos e muito metafóricos”.³²

Teorizar a respeito de origens poéticas e linguísticas tornou-se ocupação popular entre autores escoceses de meados do século XVIII – Blair, Duff, Ferguson e Monboddo, entre outros – que tinham em comum um fascinante interesse na reconstrução da gênese e desenvolvimento primitivo das artes e instituições humanas. (Homens “que gostam muito de falar daquilo que não conhecem” – essa é a maneira cústica como dr. Johnson caracterizava esses historiadores especulativos.³³) Thomas Blackwell, provavelmente, fora professor de alguns desses homens no Marischall College, em Aberdeen, e, com certeza, os círculos intelectuais tanto de Aberdeen quanto de Edimburgo conheciam seu trabalho sobre Homero. Vários desses teóricos escoceses sustentavam a noção de que a poesia fora instintiva e emocional na sua origem, mas contemporânea, ou quase, ao surgimento da

linguagem propriamente dita.³⁴ Nessa época, a discussão mais elaborada sobre a gênese emocional da arte, contudo, foi de autoria de um inglês, John Brown. Em *A Dissertation on the Rise of Poetry and Music* [Uma discussão sobre a emergência da poesia e da música] (1763), Brown buscou o desenvolvimento da arte na “Vida selvagem, que a Natureza inculca governa”, e onde sentimentos intensos como amor, alegria, ódio e dor, “expulsos pelos três Poderes da *Ação, Voz e Sons* articulados”, no curso do tempo se refinam a si mesmos transformando-se em uma obra de arte combinada, que é, ao mesmo tempo, canção, dança e poesia.³⁵

O que, mais tarde, o filólogo alemão Max Müller chamou jocosamente de teoria-“palhacada” das origens da linguagem e da poesia, recebeu aceitação internacional no decorrer do século XVIII. Já em 1746, Condillac introduziu essas ideias na França, em seu *Essai sur l'origine des connaissances humaines*³⁶ [Ensaio sobre a origem do conhecimento humano]. Em sua obra póstuma, *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau, cuja ênfase geral sobre o primado do instinto e dos sentimentos influenciou a teoria emotiva da arte, afirmou de forma insistente que, uma vez que o homem começou, não pela razão, mas pelo sentimento, as primeiras palavras foram gritos extorquidos pela paixão, e a primeira forma de linguagem era semelhante a canções – inflamada, figurativa – e, portanto, linguagem de poetas, não de geométricos.³⁷ Na Alemanha, Hamann combinou uma visão mística da inspiração divina da linguagem no Jardim do Éden com a suposição de que esse discurso pristino era musical e poético.³⁸ Seu jovem contemporâneo, Herder afirmou, em 1772, que a linguagem fora tanto expressiva quanto mimética em sua origem e, portanto, duplamente poética:

34 Ver, p. ex., Hugh Blair, *Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (1763), in *The Poems of Ossian* (Nova York, s.d.), p. 89-91; cf. também Blair, *Lectures on Rhetoric*, Conferências VI e XXXVIII. Cf. Adam Ferguson, *Essay on the History of Civil Society*, 1767 (7 ed., Boston, 1809), p. 282-6. Um tratamento conciso acerca desses grupos escoceses e suas reflexões linguísticas e estéticas pode ser encontrado em Lois Whitney, “English Primitivist Theories of Epic Origins”, *Modern Philology*, XXI (1924), p. 337-78. As reflexões sociológicas mais gerais feitas por eles estão descritas em Gladys Bryson, *Man and Society: The Scottish Inquiry of the Eighteenth Century* (Princeton, 1945).

35 *A Dissertation on the Rise... and Corruptions of Poetry and Music* (Londres, 1763), p. 25-8. Sobre esse assunto, cf. René Wellek, *The Rise of English Literary History* (Chapel Hill, NC, 1941), p. 70-94.

36 Trad. para o inglês de Thomas Nugent (Londres, 1756), p. 169-82, 227-30. Cf. Paul Kuehner, *Theories on the Origin and Formation of Language in the Eighteenth Century in France*, University of Pennsylvania, Dissertações (Philadelphia, 1944).

37 *Œuvres complètes* (Paris, 1825), XI, p. 221-4.

38 *Schriften*, org. Roth e Wiener (Berlim, 1821-43), II, p. 258-9, VII, 10.

31 Embora M. H. Fisch pense que é “quase inacreditável” que Blackwell e seus seguidores não tenham sido diretamente influenciados por Vico, ele também chama atenção para o fato de que não há qualquer referência inglesa a Vico antes de Coleridge (*Autobiography of Vico*, Introdução, p. 82-4).

32 *Enquiry into the Life and Writings of Homer* (2 ed., Londres, 1736), p. 38-44. Blackwell se refere frequentemente a vários dos escritores clássicos que serviram de referência a Vico, inclusive Lucrecio e Longino.

33 *Rambler* n. 36, in *Works*, IV, 233.

O que tantos dos antigos anteciparam e tantos dos modernos repetiram, a saber, que a poesia é mais antiga do que a prosa, pode ser, então, explicado. O que, afinal, foi a primeira linguagem senão uma coletânea dos primeiros elementos da poesia? Uma imitação da natureza ressonante e ativa, sempre em movimento, extraída das interjeições de todos os seres, e revigorada por interjeições dos sentimentos humanos.³⁹

E o conceito de que a fala e a poesia foram co-originais na pressão dos sentimentos, e de que mesmo em suas formas desenvolvidas elas são análogas como expressão do espírito, tornou-se lugar-comum nas especulações linguísticas da geração romântica alemã.⁴⁰

Foi, então, amplamente difundida na segunda metade do século a teoria de que, embora em seu estágio desenvolvido, a poesia havia se tornado sobretudo a arte de administrar meios elaborados para atingir propósitos deliberados; em seu estado natural e primitivo ela fora uma irrupção inteiramente instintiva de sentimentos. Um importante aspecto dessa forma de pensar foi que o âmbito da poesia denotado pelos termos “primitivo” ou “natural” era, para muitos críticos e historiadores, extraordinariamente amplo, diverso e vagamente definido. As suposições eram que, conforme Blair afirmou, “a humanidade jamais suporta características semelhantes como fez aquela do início das sociedades”, e também que “não é da idade do mundo, mas da condição da sociedade que devemos julgar épocas semelhantes”.⁴¹ Com base nisso, dizia-se que os primeiros – ou os supostamente primeiros – documentos das mais diferentes culturas e em períodos muito distantes entre si com frequência revelavam os atributos uniformes da mente primitiva: os épicos de Homero, os escritos sagrados dos hebreus (que Lowth considerava “os únicos espécimes de poesia primitiva e genuína”),⁴² as odes rúnicas, e (depois que caiu no conhecimento público) a eloquência elegiaca de Ossian. Os poetas de povos culturalmente “primitivos” do mundo contemporâneo – o índio americano, o habitante dos mares do Sul, o jovem selvagem de Gray repetindo seus “números vagos selvagemmente doces nas infundáveis florestas do Chile” –

eram algumas vezes colocados dentro da mesma categoria. Esses menestres, por sua vez, eram considerados poeticamente ligados aos criadores populares de baladas da Escócia e da Inglaterra, bem como aos poéticos debulhadores, sapateiros e lavadeiras “naturais” e “sem talento” de tempos modernos, que, afortunadamente, haviam sido protegidos por barreiras sociais das sofisticações da civilização e da arte literária avançada. Finalmente, conforme alguns críticos afirmaram, todos esses cantadores possuíam qualidades em comum com aqueles “talentos naturais” em um ambiente cultural mais desenvolvido, os quais, seja por ignorarem os modelos, seja por força de uma faculdade poética inata, compunham a partir da natureza mais do que a partir da arte – Shakespeare, por exemplo, com seu trinado de “pássaro silvestre nativo”, e Spenser, cujo “trinado selvagem”, o jovem Thomas Warton comparou favoravelmente até mesmo com a “arte mais radian-te” de Pope.⁴³

A toda essa mescla de exemplos, percorrendo todo o âmbito de tempo, lugar, proveniência cultural, tipo literário e valor estético, foram com frequência atribuídas certas qualidades poéticas comuns. É a natureza dessas qualidades e seu papel na crítica posterior que torna o que, de outra maneira, seria uma curiosa anomalia de especulação sociológica em uma importante fase no desenvolvimento da teoria crítica. O traço definidor de todos esses poetas era que eles compunham naturalmente, portanto, de forma espontânea, sem artifícios e sem premeditação, seja de objetivo ou de público. Como os aborígenes, de cujos gritos, arrancados pela paixão, a poesia havia se originado, dizia-se que esses homens poeizavam sob a pressão de sentimento pessoal; e suas composições eram muitas vezes caracterizadas por diversas metáforas interiores convertidas em exteriores, que se tornariam os termos-chave de muitos ensaios românticos sobre a poesia em geral. A poesia primitiva, disse William Duff em seu *Essay on Original Genius* [Ensaio sobre o gênio original] (1767), “sendo a efusão de uma fantasia ardente e um coração apaixonado, será perfeitamente natural e ORIGINAL”, e o gênio poético das “épocas incultas do mundo” não admite qualquer outra lei: “exceto seu próprio e espontâneo impulso, a que ele obedece cegamente”.⁴⁴ A única arte de Ossian, na opinião de Blair, está em “dar vazão às emoções simples e naturais do coração”, e “o coração, quando articula sua linguagem natural, nunca deixa, por compaixão poderosa, de afetar o coração”. Sua poesia

39 *Treatise upon the Origin of Language* (Londres, 1827), p. 45-6. Tanto Hamann quanto Herder conheciam Homero, de Blackwell (cf. Louis Whitney, “Thomas Blackwell, A Disciple of Shaftesbury”, *Philological Quarterly*, V, 1926, p. 196-7). Herder também cita Condillac e Rousseau.

40 Ver, p. ex., A. W. Schlegel, *Brüfte über Poesie, Silbennass, und Sprache, Sämtliche Werke*, VII, p. 112-26, 136-53; e Eva Fiesel, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik* (Tübingen, 1927), especialmente p. 47-84.

41 *Dissertation on Ossian*, p. 91, 108.

42 *The Sacred Poetry of the Hebrews*, p. 36. Para a concepção de poesia primitiva no século XVIII, cf. Wellek, *The Rise of English Literary History*, p. 61 e ss.

43 Joseph Warton, “The Enthusiast” (1744), II, p. 133-4. Cf. também Thomas Warton, “The Pleasures of Melancholy” (1745), II, p. 150 e ss., e o texto introdutório de *Observations on the Fairie Queene* (1754), de Thomas Warton.

44 *An Essay on Original Genius* (Londres, 1767), p. 270, 282-4.

merece ser designada *A poesia do coração*. É... um coração transbordante, e ele extrava-sa. Ossian não escrevia, como fazem os poetas modernos, para agradar aos leitores e aos críticos. Ele cantava por amor à poesia e à canção.⁴⁵

Ou, na metáfora alternativa de Adam Ferguson, o poeta primitivo “entrega as emoções do coração, em palavras sugeridas pelo coração, pois ele não conhece outras”.⁴⁶ O mais importante de tudo é o fato de que muitos desses teóricos da poesia primitiva eram também “primitivistas”: eles sustentavam que as qualidades da poesia primitiva são os critérios duradouros da poesia mais elevada em qualquer época. O entusiasmo, a veemência e a intensidade dos produtos de épocas ignaras, afirmava Blair, “são a alma da poesia”, e as qualidades fundamentais de Ossian “são as grandes características da verdadeira poesia”.⁴⁷

Reconhecidamente, temos nas passagens que citei os materiais dispersos que se tornariam parte da teoria romântica e que ressurgiriam não apenas na doutrina de Wordsworth, de que toda boa poesia é o transbordamento espontâneo dos sentimentos, mas também na teoria básica de críticos que não possuíam qualquer inclinação pelo primitivismo cultural, ou mesmo (como John Stuart Mill), especificamente, antiprimitivistas em suas posições.

Com algumas exceções, que veremos adiante, os teóricos ingleses do século XVIII não expandiram seus registros sobre a poesia antiga de forma a constituir uma teoria sistemática de poesia em geral.⁴⁸ Como Dennis e Lowth, em período anterior naquele século, mesmo o primitivista ardente que se propusesse a uma discussão formal e sistemática de poesia e de seus gêneros em geral reverteria ao modelo tradicional de análise; e mantinha esse aspecto de sua teoria relativamente isolado da descrição elogiosa da poesia do gênio natural como um modo espontâ-

neo de expressão emocional e imaginativa. Em seu *Essay on Original Genius*, William Duff reiterou o antigo paralelo entre poesia e pintura como formas de arte que têm como objetivo a representação de atributos, paixões e eventos; argumentava que “ambos alcançam esse fim por meio da IMITAÇÃO”,⁴⁹ e dedicou a maior parte de seu ensaio a uma análise extensa e convencional do gênero épico. Em *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* [Palestras sobre retórica e belas artes], de Blair, há uma divisão clara entre aquelas seções que são primitivistas e expressivas e aquelas que são convencionalmente retóricas e pragmáticas na sua ênfase. O colapso da estrutura neoclássica da crítica ocorreu somente quando o conceito de preeminência e transbordamento dos sentimentos deixou de ser apenas uma parte – e uma parte secundária – da teoria poética, para se tornar o princípio central do todo. Podemos supor que esse evento tenha sido retardado até que, pela primeira vez desde Aristóteles, a épica e a tragédia perderam seu *status* dominante entre os gêneros poéticos e cederam lugar à lírica como o protótipo e a mais representativa e singular forma de poesia em geral.

A forma lírica como norma poética

A forma lírica – utilizada aqui para incluir a elegia, a canção, o soneto e a ode – há muito tempo fora especialmente associada pelos críticos ao estado mental de seu autor. Ao contrário das formas narrativa e dramática, a maioria das líricas não inclui elementos como personagens e enredo, que podem ser prontamente explicados (segundo a interpretação convencional de mimese como espelho) como imitações de pessoas e eventos exteriores. A maior parte das líricas consiste de pensamentos e sentimentos articulados em primeira pessoa, e a pessoa a quem esses sentimentos possam se referir é o próprio poeta.⁵⁰ Pouco tempo depois, desenvolveu-se uma clara tendência por depreciar, sobretudo em poemas amorosos e

⁴⁵ *Dissertation on Ossian*, p.150, 175, 107-8.

⁴⁶ *An Essay on the History of Civil Society*, 1767 (7.ed.; Boston 1809), p.285. A poesia “primitiva” proferida pelos selvagens nobres e pelos camponeses nobres do mundo contemporâneo foi descrita em termos semelhantes: O jovem Burns – “criado”, como ele diz, “na rabeca do arado” – até mesmo aplicou o estereótipo (de forma um pouco risonha, talvez) à sua própria poesia inicial. “Quando eu me apaixonei perdidamente, a Rima e a Música foram, de certa maneira, a linguagem espontânea do meu coração. A composição que se segue foi a primeira de minhas realizações... quando meu coração se encheu de simplicidade atenciosa e honesta, puro e sem muita familiaridade com os caminhos de um mundo pernicioso” (*Robert Burns’s Commonplace Book*, org. J. C. Ewing e D. Cook, Glasgow, 1938, p.3; abr. 1783). Para opiniões semelhantes de críticos contemporâneos de Burns, cf. *Early Critical Reviews of Robert Burns*, org. J. D. Ross (Glasgow e Edimburgo, 1900).

⁴⁷ *Dissertation on Ossian*, p.89, 179.

⁴⁸ A atitude habitual era lastimar o que a poesia havia perdido com o desenvolvimento da arte, do refinamento e das regras, sem ignorar o fato de que ela havia adquirido vantagens compensadoras.

⁴⁹ *Essay on Original Genius*, p.192n.

⁵⁰ Na tentativa de classificar cada gênero de poesia de acordo com o princípio mimético, Batteux argumentou, em 1747, que até os poemas líricos, “as músicas dos profetas, os salmos de David, as odes de Píndaro e de Horácio”, em um exame superficial, são apenas “um cri du coeur, un élan, où la Nature fait tout, et l’art, rien” [um clamor do coração, um impulso onde a Natureza faz tudo, e a arte, nada]. Como toda poesia, a poesia lírica é uma imitação, mas difere das outras formas por imitar sentimentos em vez de ações (*Les Beaux Arts*, Paris, 1773, p.316-25). Thomas Twining afirmou, em 1789, que Batteux havia expandido os limites da imitação para além de “todas as analogias aceitáveis”, pois quando o poeta lírico “está apenas expressando seus próprios sentimentos, em sua própria pessoa, não consideramos que ele está imitando” (*Aristotle’s Treatise on Poetry*, p.139-40).

elegíacos, a expressão de sentimentos que careciam de convicção ou eram obviamente planejados pelo poeta para a ocasião lírica. Sir Philip Sidney queixava-se de que muitas das canções e sonetos de sua época não traziam nenhum traço persuasivo de paixão verdadeira sentida pelo autor. Boileau menosprezava os compositores da elegia “Qui s'affligent par art” [Que se afligem por meio da arte]

Il faut que le coeur seul parle dans l'élegie

[Na elegia, é preciso que apenas o coração fale]

Dr. Johnson imputou defeito similar às elegias e aos poemas de amor de Cowley e aproximou a linguagem dos primitivistas da época ao afirmar que “Lyricistas não deve ser considerado efusão de paixão verdadeira”.⁵¹

O caráter expressivo algumas vezes atribuído aos poemas líricos não oferecia qualquer desafio real às definições miméticas e pragmáticas da poesia em geral, contanto que as líricas continuassem sendo as trivialidades insignificantes entre os gêneros poéticos. Devido à sua falta de magnitude e de efeito útil, e ao próprio fato de que, em vez de elementos representativos, considerava-se que seu assunto eram, sobretudo, os próprios sentimentos do autor, a elas foi reservado um *status* inferior na escala dos gêneros. Em muitos críticos, a atitude em relação a esses poemas ia da detração à condescendência. Segundo Rapin, “Um Soneto, uma Ode, uma Elegia, um Epigrama e aqueles tipos de Versos menores... geralmente nada mais são do que meros produtos da Imaginação, coisas que uma inteligência superficial, com um pouco de familiaridade com o Mundo, consegue fazer”.⁵² Temple argumentava que entre os modernos, intelectos que não conseguem produzir poesia heroica contentam-se “com Fragmentos, Canções, Sonetos, Odes e Elegias...”⁵³

A sorte ascendente da lírica pode ser datada a partir de 1651, ano em que as “imitações” pindáricas de Cowley irromperam no horizonte literário e inauguraram

51 Sidney, *Apology for Poetry*, in *Elizabethan Critical Essays*, org. G. Gregory Smith, I, 201; Boileau, *L'Art poétique*, II, ll. 47, 57; Johnson, *Works*, IX, p. 39, 43-5, 152. Cf. também Joseph Trapp, *Lectures on Poetry* (1711-15), trad. para o inglês de William Bowyer (Londres, 1742), p. 25. Para conhecer os destinos da poesia lírica na Inglaterra e uma discussão sobre a relevância da correntologia para a teoria e a prática da Ode Pindárica, cf. o excelente artigo de Norman Maclean, “From Action to Image: Theories of the Lyric in the Eighteenth Century”, *Critics and Criticism*, org. R. S. Crane, p. 408-60.

52 *Reflections on Aristotle's Treatise of Poese*, trad. para o inglês de Rymer (Londres, 1694), p. 4.

53 “Of Poetry” (1690), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, org. Spingarn, III, 99. Cf. Hobbes, “Answer to Daveman”, *ibid.*, II, 57.

ram a grande voga da “alta Ode” na Inglaterra. Para explicar o entusiasmo subentendido, a impetuosidade e a irregularidade desses poemas, os críticos costumavam invocar o conceito longiniano do sublime e de sua fonte no entusiasmo e na paixão intensa; e atribuir essa qualidade superior a qualquer gênero poético era inevitavelmente engrandecer sua natureza. O pindárico e o pseudopindárico foram logo separados de líricas inferiores e odes menores, e ganharam um lugar ao lado das formas tradicionais maiores. Em 1704, John Dennis agrupou “a poesia Épica, a Trágica e a alta Lírica” como os gêneros literários mais elevados, a serem diferenciados da Poesia menor da comédia, da sátira, “da baixa Ode”, da elegia e da pastoral; e o exemplo de Dennis foi logo seguido até mesmo por teóricos mais tradicionais.⁵⁴ O prestígio da alta lírica, bem como das outras formas líricas, foi fortemente estimulado pela opinião de que a poesia da Bíblia era sobretudo lírica, e o argumento de que os salmos de Davi, assim como as passagens dos livros narrativos, eram o equivalente hebraico das odes de Píndaro.⁵⁵ Com certeza, aqueles que pensavam que a poesia havia se originado no transbordamento dos sentimentos também acreditavam que os primeiros poemas foram líricos – seja proto-ode, seja protoelegia, uma vez que o teórico supunha que as paixões religiosas ou eróticas tivessem sido as que fossem de expressão mais forte e premente. E o crescente interesse crítico pela lírica teve sua contrapartida no gradativo refinamento de seus vários tipos pelos poetas da geração dos Warton, de Gray e de Collins –

Trick'd in antique ruff and bonnet,

Ode, and elegy, and sonnet.

[Com rufo e gorro de tempos pretéritos,

A ode, a elegia e o soneto ganham seus méritos.]

Todas essas forças revelaram-se indiretamente em comentários *en passant* e em juízos críticos que meramente sugeriam a alteração das premissas críticas antes de elas resultarem em uma reconstrução deliberada das bases da teoria poética. Havia

54 *The Grounds of Criticism in Poetry*, in *Critical Works*, I, 338. Cf. também, p. ex., Joseph Trapp, *Lectures on Poetry*, Conferência XII, e John Newbery, *The Art of Poetry*, I, 54. Em seu *Dictionary*, Dr. Johnson distingue a ode “alta” da ode “baixa” por ela possuir “sublimidade arcaicamente e rapidez de transição”.

55 Cf. Lowth, *Lectures*, especialmente caps. XXII, XXV-XXVIII. Cf. também Sidney, *Apology for Poetry*, in *Elizabethan Critical Essays*, org. Smith, I, p. 154-5; Cowley, Prefácio a *Pindáric Odes*, in *The Works of Mr. Abraham Cowley* (11 ed., Londres, 1710), I, p. 184.

uma evidente tendência, por exemplo, por identificar como “poesia pura”, “poesia mais poética” ou “*la vraie poésie*” aqueles poemas ou passagens especiais que se acreditava serem o produto peculiar da paixão e do êxtase. Pela razão de a grande ode ser a mais arrojada e mais arrebatadora por natureza, Joseph Trapp disse que ela “é, dentre todos os tipos de Poesia, a mais poética”. “A ode, por ser a mais antiga forma de poesia, é mais refinada e mais distante da prosa do que qualquer outra forma”, escreveu Edward Young em seu Prefácio a *Ocean, an Ode* [Oceano, uma ode] (1728), e o entusiasmo é a sua “alma”.⁵⁶ Ideia análoga do que constitui poesia quintessencial estava no centro da famosa apreciação crítica de Joseph Warton acerca dos escritos de Pope. Seu veredito de que a “espécie de poesia na qual Pope era brilhante... não é a mais notável da arte” foi um veredito ao qual até mesmo o mais severo crítico neoclássico não poderia fazer objeções, mas as bases sobre as quais Warton identificou a mais elevada espécie de poesia claramente indicam as novas direções do pensamento crítico. Em contraste ao “Homem do Intelecto” e ao “Homem do Senso”, o “Poeta verdadeiro” e escritor de “POESIA PURA” é marcado unicamente por “uma IMAGINAÇÃO criativa e intensa”, “*aer spiritus ac vis*”. Os exemplos que Warton oferece de poemas que são “essencialmente poéticos” incluem não apenas a épica e o drama, mas uma ode de Akenside, além de “L’Allegro” e “Il Penseroso”, de Milton. Pope não escreveu “a espécie mais poética de poesia” porque ele não “abandonou-se” à sua imaginação e reprimiu seu “entusiasmo poético”. Por isso, Pope não instiga o leitor e, embora seja notável entre o segundo escalão de poetas, “ele não escreveu nada de maneira tão verdadeiramente sublime como *Barclay of Gray*”.⁵⁷ [O barão de Gray].

Alguns escritores da última parte do século distinguem-se de seus contemporâneos porque deliberadamente se propuseram a revisar as bases da teoria neoclássica de poesia. Sir William Jones é lembrado sobretudo como um juriconsultor liberal e orientalista, pioneiro no estudo de sânscrito. Todavia, em 1772, ele publicou um volume de traduções e “imitações” de poemas árabes, indianos e persas aos quais ele acrescentou o importante “*Essay on the Arts Called Imitative*” [Ensaio sobre as chamadas artes imitativas]. Lá encontramos uma combinação de

56 Trapp, *Lectures on Poetry*, p.203; Young, *Poetical Works* (Boston, 1870), II, 159, 165. Cf. Hurd, *Horace’s Art of Poetry* (1750), in *Works*, I, 104: “A poesia, a *Poesia pura*, é a própria linguagem da Paixão...”. Anna Seward, carta a dr. Downman, 15 março de 1792: “... aquilo que deveria ser sua essência – da poesia, quero dizer –, metáforas, alusões e imagística, é o produto natural de uma imaginação arrebatada e vibrante” (*Letters*, Edimburgo, 1811, III, 121). J. Moir, *Glennings* (1785), I, 27: “Toda poesia verdadeira é a efusão genuína ou de um coração arrebatado, ou de uma fantasia intensa”. Cf. também Paul Van Tieghem, “La Notion de vraie poésie dans le préromantisme Européen”, *Le Préromantisme* (Paris, 1924), I, p. 19 e ss.

57 *Essay on the Writings and Genius of Pope*, I, iv-x; II, p.477-8, 481.

todas as tendências que vimos delineando: as ideias derivadas de Longino, a antiga doutrina da inspiração poética, as recentes teorias da origem emocional e afetiva da poesia, e uma maior ênfase na forma lírica e na poesia supostamente primitiva e espontânea de nações orientais. Foi mérito de Jones, penso eu, ser o primeiro escritor inglês a entrelaçar esses fios e tecer uma reformulação explícita e organizada da natureza e dos critérios da poesia e dos gêneros poéticos.

Jones abre seu ensaio rejeitando de maneira inequívoca a “asserção de Aristóteles, de que toda poesia consiste de imitação” – uma daquelas máximas, pensa ele, “repetida milhares de vezes por nenhuma outra razão que não o terem escorregado da pena de um gênio superior”. Das artes da poesia e da música “não podemos emitir uma definição precisa... enquanto não tivermos feito algumas observações prévias sobre sua origem”, e ele prossegue oferecendo evidência de que “aquela poesia era originalmente nada mais do que uma intensa e exultante expressão das paixões humanas”.⁵⁸ Como fizeram vários críticos meio século depois, Jones presume que cada variedade poética teve sua fonte em uma emoção apropriada: a poesia religiosa e a dramática originaram-se na alegria diante das maravilhas da criação, as elegias surgiram da dor, a poesia moral e épica resultou da aversão ao vício, e as sátiras, do ódio. Assim, surge a definição:

De acordo com os princípios precedentes, podemos definir poesia original e natural como sendo a linguagem das paixões violentas articuladas na medida exata, com tons fortes e palavras significativas.⁵⁹

Claramente, Jones emprega a lírica não apenas como a forma poética original, mas como o protótipo da poesia como um todo, e a partir daí expande o que ocasionalmente havia sido proposto como as diferenças de uma variedade poética, transformando-as no atributo definidor do gênero. Como ele afirma, “ao definir o que deve ser poesia genuína... descrevemos o que ela realmente era entre os hebreus, os gregos e os romanos, os árabes e os persas”. É inegável que as líricas, os cânticos e as elegias dos gregos, assim como as “odes sagradas ou os salmos” de Davi, o Cântico de Salomão e as profecias dos escritores inspirados, “são verdadeira e absolutamente poéticas; mas o que Davi ou Salomão imitam em seus poemas divinos? Não se pode dizer que um homem que está realmente alegre ou angustiado imita a alegria ou a angústia”.

58 *The Works of Sir William Jones* (Londres, 1807), VIII, p.361-4.

59 *Ibid.*, VIII, 371. Cf. a teoria expressiva de John Keble e Alexander Smith sobre os gêneros poéticos descrita no cap. VI, partes iii e iv.

Jones estende o conceito expressivo para a música e a pintura. Mesmo que admitamos, diz ele, a proposição muito dúbia de que os elementos descritivos nessas formas sejam imitação, persiste o fato de que “a mera descrição é a parte menos significante de ambas as artes”. Ele prossegue e estabelece uma escala sim- ples por meio da qual mede o valor relativo das partes constituintes de qualquer obra de arte:

Se os argumentos utilizados neste ensaio têm algum peso, deverá ficar claro que as partes mais notáveis da poesia, da música e da pintura são expressivas das paixões... que as partes menores são descritivas de objetos naturais, e nos afetam sobretudo por substituição.⁶⁰

A teoria de Jones mostra a inversão de valores estéticos que alcançou seu ápice na teoria de John Stuart Mill cerca de sessenta anos mais tarde. Os elementos “imitativos”, até então considerados o atributo definidor de poesia ou arte, torna- ram-se secundários, se não positivamente apotéticos; em seu lugar, aqueles ele- mentos de um poema que expressam sentimentos se tornaram imediatamente sua característica identificadora e seu principal valor poético.

A teoria expressiva na Alemanha: *ut musica poesis*

Esses avanços não se restringiram à Inglaterra. Na Alemanha, uma conjunção de influências semelhantes produziu um resultado análogo: e no final do século XVIII, foram alemães, mais que ingleses, as formulações da nova poética, que ga- nhou aceitação em toda a Europa ocidental.

A enciclopédia de estética, de quatro volumes, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [Teoria geral das belas artes], de J. G. Sulzer, publicada pela primeira vez em 1771-4, é exatamente contemporânea do “Essay on the Arts Called Imitative” e muitíssimo semelhante em teor; Sulzer antecipa muitos detalhes das teorias ro- mânticas expressivas, até mais que Jones. A estrutura preliminar da teoria de Sulzer

é pragmática. “Pode-se considerar cada obra das belas artes como um instrumen- to pelo qual se produz certo efeito na mente humana”.⁶¹ Em muitos de seus arti- gos, entretanto, Sulzer mostra uma tendência por tomar como ponto de partida de seus princípios a alma do artista no processo de composição — “a arena da poe- sia”, conforme diz ele em “Dichtkunst” [Obra poética], “deve ser procurada no gênio do poeta”. O resultado, muitas vezes, é colocar o autor no centro da teoria e tornar o efeito moral e aprazível sobre o público um feliz subproduto da expressão espontânea dos sentimentos do autor.

Como Jones, Sulzer rejeita a doutrina prevalente “desde Aristóteles até nossos dias”, de que as artes “se originaram na imitação e sua essência consiste na imita- ção da natureza”. Isso pode ser verdade para as artes gráficas, “mas a eloquência, a poesia, a música e a dança claramente se originaram na plenitude de sentimen- tos intensos e no desejo de exprimi-los a fim de nos agradar e aos outros tam- bém”.⁶² Quando o poeta se encontra em um estado de entusiasmo, seus “pensa- mentos e sentimentos jorram irresistivelmente, transformados em discurso”, e ele “volta toda a sua atenção para aquilo que está acontecendo em sua alma: es- quece as circunstâncias externas que o envolvem”.⁶³ Nessa autoabsorção, o poeta ignora completamente o mundo exterior, exceto seu público real ou possível; de forma que a poesia, ao deixar de ser mimética, quase deixa de ser pragmática. Somente a eloquência, Sulzer diz, como John Stuart Mill também diria depois, “segura constantemente o ouvinte sobre quem ela, perante seus olhos, deseja pro- duzir um efeito”.

O poeta é... colocado dentro de uma paixão, ou, pelo menos, dentro de um certo estado de espírito, pelo seu objeto; ele não consegue resistir ao violento desejo de verbalizar seus sentimentos; ele é transportado... Ele fala, mesmo que ninguém o ouça, porque seus sentimentos não o deixam ficar calado.⁶⁴

O estado de espírito do qual um poema flui naturalmente revela-se em uma fala rítmica que é regularizada como verso e em linguagem figurada e pitoresca, o

60 Ibid., p. 372-6, 379. Dos vários indicadores das mudanças de direção na crítica nas últimas déca- das do século, o trabalho de Thomas Barnes intitulado “On the Nature and Essential Characters of Poetry” (1781) é de interesse especial. Como Jones, Barnes retira a validade de definições da poesia como imitação, ficção ou “a arte de oferecer delite”; ele recorre ao fato de que “a lingua- gem original do homem era poética”, pois toda percepção no início do mundo despertava paixão intensa; ele propõe uma pirâmide de valor poético, na qual “as explosões da natureza honesta, o brilho do sentimento vigoroso” são as propriedades “de primeira grandza da excelência poéti- ca”. *Memoirs of the Literary and Philosophical Society of Manchester*, I (1785), p. 55-6.

61 J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Neue vermehrte zweite Auflage; Leipzig, 1792), prefácio à primeira edição, I, xiii; e “Erfindung”, II, 86. Para uma análise da estética de Sulzer, cf. Anna Tunarikin, *Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer (Leipzig, 1933)*, e Robert Sommer, *Grundzüge einer Ge-schichte der deutschen Psychologie und Aesthetik (Wurzburg, 1892)*.

62 “Nachahmung”, *ibid.*, III, 487.

63 “Dichter”, *ibid.*, I, 609.

64 “Gedicht”, *ibid.*, II, p. 322-3, 325. Sulzer acrescenta que obras que se originam inteiramente de sentimentos simulados e que atingem “o tom e a linguagem da poesia natural por meio de re- gras” são “malogros que não podem ser classificados de acordo com nenhum gênero natural de discurso” (*ibid.*, p. 323, 327).

que é o “efeito natural do estado de espírito poético”. Quanto aos gêneros de poesia, Sulzer declara que a tentativa de Aristóteles de discriminá-los por referência ao meio, objeto e maneira de imitação foi sutil, mas inútil. Como alternativa, ele sugere que distingamos as principais formas de poesia com base nos “vários graus do estado de espírito poético, e as subespécies de acordo com as contingências de assunto ou de forma”.⁶⁵ Detectamos também em Sulzer o quase infalível comentário dessa perspectiva da crítica: a emergência da lírica como o tipo e o epítome da poesia mais pura. A lírica, sustenta Sulzer, foi a forma primordial de poesia; e atualmente, todos os poetas concordam

que as odas constituem a forma poética mais nobre, que elas exibem as características de um poema do mais alto nível, e são mais puramente um poema do que qualquer outro gênero... A maneira como cada criador de ode em cada exemplo articula seus pensamentos e sentimentos tem em si mais do poético do que... [aquela] do poeta épico ou de qualquer outro poeta.

E da mesma forma como faria Poe mais tarde, Sulzer acredita que a intensidade dessa forma poética quintessencial estabelece um limite para sua magnitude, “pois esse estado da mente, por sua própria natureza, não pode persistir por muito tempo”.⁶⁶

Os contemporâneos de Sulzer no período do *Sturm und Drang*, com sua ênfase no gênio original, na independência de regras e nos sentimentos do coração, foforam até mais insistentes na autonomia do artista dentro do esquema estético. O jovem Goethe, na verdade, sentiu-se insultado em ver que Sulzer continuava a afirmar, sob qualquer condição, que o objetivo da poesia é “o aperfeiçoamento moral das pessoas”.

Pois a única coisa que importa é o artista, que ele não sinta nada da bem-aventurança da vida, exceto em sua arte, de forma que, absorvido em seu ambiente, lá vive ele com todos os seus sentimentos e poderes. Quanto ao público perplexo, que diferença faz se quando ele deixa de ficar perplexo ele pode justificar por que ficou perplexo?⁶⁷

Herder, que sustentava que a poesia se originou do transbordamento natural de sentimentos primitivos, fez disso a condição de toda poesia genuína. “Assim

65 Ibid., II, 325, 328-9. Cf. I, 619; II, 57.

66 “Ode”, ibid., III, p. 538-9; e “Trinco”, III, 299.

67 Resenha de *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, aus den Frankfurter gelehrten Anzeigen* (1772), e *Goethe's Sämtliche Werke* (Jubiläums Ausgabe), XXXIII, 17-18. O livro resenhado foi um excerto de *Allegemeine Theorie*, de Sulzer.

também é para o poeta. Ele precisa exprimir sentimentos... É necessário que expri-mas o espírito total de teus sentimentos em tuas frases, na ordenação e conexão de tuas palavras”.⁶⁸ Os críticos pós-kantianos suplementaram os termos tradicionais da retórica e da poética com um vocabulário vasto e complexo, retirado da filosofia recente, e (posicionando-se no “sujeito” ou “espírito”, em vez de posicionar-se no “objeto” ou “material”) ajustaram a teoria da arte à “revolução copernicana” na metafísica geral. “Cada um que esteja em condições de colocar seu estado de espírito em um objeto”, escreveu Schiller a Goethe em 1801, “de maneira que esse objeto me obrigue a transpô-lo para aquele estado de espírito... a esse eu chamo de poeta – um criador”.⁶⁹ Em suas palestras sobre literatura e arte (1801-2), realizadas em Berlin, A. W. Schlegel, da mesma forma como fez Sulzer, rejeitou as definições de arte como imitação, propostas por Aristóteles e por Batteux; a composição da poesia, ao contrário, afirma ele, “não é outra coisa senão um eterno modo de simbolizar: ou buscamos uma proteção externa para algo espiritual, ou usamos alguma coisa externa para cobrir o interior invisível”.⁷⁰ Al-guns românticos radicais, inspirados pela filosofia de Fichte, entenderam a obra de arte – de uma forma ainda mais absoluta do que o mundo da percepção – como uma expressão do espírito em sua forma pura, natural. Em toda arte genuína, escreveu Novalis em seu *Fragmente* [Fragmentos], “uma ideia, um espírito se realiza, se produz de dentro para fora”, e uma obra de arte “é o produto visível de um ego”. “Poesia é a representação do espírito, do mundo interior em sua totalidade. Mesmo seu ambiente – as palavras – indica isso, pois elas são a manifestação exterior daquela esfera interior.”⁷¹

Em 1813, no capítulo “De la poesie” [Da poesia], de seu livro *De l'Allemagne* [Sobre a Alemanha], Madame de Staël comunicou aos franceses e a toda a Europa a nova maneira de pensar. Sua versão das doutrinas que aprendera com August Schlegel e outros dos primeiros teóricos românticos é nebulosa e sentimentalizada, mas ela indica a medida em que os pontos de vista críticos eram colaterais, embora nessa época ainda muito independentes, na Alemanha e na Inglaterra. “O dom de revelar pela linguagem o que se sente nas profundezas do coração é muito raro”, diz ela, mas o poeta consegue “libertar o sentimento aprisionado no mais fundo da alma; o gênio poético é uma inclinação interior”. Dizem

68 *Ueber die neuere deutsche Literatur*, 3ª coleção (1767), *Sämtliche Werke*, I, p. 394-5.

69 *Brüfwechsel zwischen Schiller und Goethe*, II, p. 278-9 (27 mar. 1801).

70 *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, XVII, p. 91-5.

71 Novalis, *Romantische Welt: Die Fragmente*, p. 292, 313; cf. Schleiermacher, *Monologen*, p. 23. Sobre esse assunto, cf. Erich Jenisch, *Die Entfaltung des Subjektivismus von der Aufklärung zur Romantik* (Königsberg, 1929).

que a prosa era artificial e a poesia natural: de fato, nações incivilizadas sempre comem com poesia, e assim que uma paixão violenta agita a alma, os homens mais vulgares... apelam à natureza externa por ajuda para que possam expressar o inexprimível que ocorre dentro deles.

Ela própria torna-se lírica acerca do assunto de poesia lírica, que “é exprimida no nome do próprio autor”. Para conceber “a verdadeira grandza da poesia lírica, é necessário divagar em pensamento, adentrando as regiões etéreas... e considerando o universo inteiro como um símbolo das emoções da alma”. E de qualquer poeta verdadeiro, pode-se dizer que ele “formula todo o seu poema imediatamente em sua alma; não fossem as dificuldades da linguagem, ele improvisaria, como a sibila e os profetas, os cânticos sagrados do gênero”.⁷²

O movimento de ideias na crítica alemã do final do século XVIII não pode ser compreendido sem alguma referência às discussões sobre música, uma vez que na transição geral para uma teoria expressiva da estética, a música, na Alemanha, mantém-se com os gêneros artísticos a relação que a lírica mantém com as formas de poesia.

Na seção de abertura de *Poética*, Aristóteles descreveu a maior parte do tocar da lira e da flauta como modos de imitação, e em *A política*, ele caracterizou o ritmo e a melodia como o meio especial que pode apresentar similitude direta com a fúria, a coragem, a temperança e outras qualidades do caráter.⁷³ Autores neoclássicos, como sabemos, geralmente interpretavam a imitação de forma limitada, como representação em um ambiente que possui algumas propriedades em comum com o assunto que representa. Quando esses teóricos voltaram sua atenção para a música, eles, como Aristóteles, concebiam-na como uma imitação principalmente da paixão – mas, de maneira mais específica, como uma imitação sónica dos ruídos que a paixão produz. Conforme escreveu o abade Du Bos, em 1719:

A mesma razão que leva o pintor a imitar os traços e as cores da natureza, de forma semelhante leva o músico a imitar as modulações, entonações, lamentos e inflexões da voz; em suma, todos esses sons pelos quais a própria natureza exprime seus sentimentos e paixões.⁷⁴

72 *De l'Allemagne* (Paris, 1852), p. 140-42, 144.

73 *Politics* viii, 5. Para o pensamento de Platão sobre a natureza mímica da música, cf. *Laus* ii, p. 667-70.

74 *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*, trad. para o inglês de Thomas Nugent (Londres, 1748), I, p. 360-1. Du Bos afirma que a música instrumental também pode imitar sons não humanos, como o barulho de tempestades, ventos e ondas (I, p. 363-4).

No amontoado de escritos ingleses acerca da música na segunda metade do século,⁷⁵ o aspecto mimético dessa arte passou a ser progressivamente minimizado. Havia amplo consenso de que a música instrumental, dissociada das palavras, pode reproduzir apenas som e movimento e é, portanto, imitativa apenas nas passagens triviais em que simula os cantos de pássaros e o murmúrio da água corrente; ou no sentido muito limitado de que os altos e baixos de uma expressão musical estão de acordo com a altura e a profundidade no mundo natural. Como escreveu James Beattie em 1776, os críticos se enganaram ao pensar que, na paixão, a música imita a voz humana. “Que similaridade existe entre *Te Deum*, de Handel, e o tom de voz natural de uma pessoa exprimindo, pela articulação de sons, sua veneração do Caráter Divino e da Providência?” Portanto, com as devidas desculpas a Aristóteles, e não pretendendo mostrar qualquer desrespeito pela música, ele “eliminaria da lista de artes imitativas”.⁷⁶ A música, por natureza o ponto fraco na teoria da imitação, conforme essa teoria era geralmente interpretada no século XVIII, foi, assim, por consenso crítico, a primeira das artes a ser desligada do princípio mimético.

Esses críticos concordavam em encontrar a essência da música naquilo que chamavam de “expressão”. É importante observar, entretanto, que, na maioria das vezes, esse termo não foi usado para denotar a origem do conteúdo musical nas afecções do compositor, mas seu poder de estimular afecções no ouvinte. Charles Avison, que aparentemente popularizou o uso dessa palavra em seu *Essay on Musical Expression* [Ensaio sobre expressão musical] (1753), definiu expressão como “o poder de instigar todas as paixões mais agradáveis da alma”.⁷⁷ Ou, como explicou sucintamente Adam Smith, o que havia se tornado um termo técnico:

O efeito da música instrumental sobre a mente tem sido chamado de sua expressão... Qualquer que seja o efeito que ela produz a é o efeito imediato daquela melodia e daquela harmonia, e não de qualquer outra coisa significada e sugerida por elas; elas, na verdade, não significam e não sugerem coisa alguma.⁷⁸

75 Para uma breve análise, cf. J. W. Draper, “Poetry and Music in Eighteenth Century Aesthetics”, *Englische Studien*, LXVII (1932-3), p. 70-85; cf. também H. M. Schueller, “Literature and Music as Sister Arts: An Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth-Century Britain”, *Philological Quarterly*, XXVI (1947), p. 193-205.

76 *Essays on Poetry and Music*, p. 119.
77 (3.ª ed.; Londres, 1775), p. 3. Sobre o território muito limitado que Avison cede à música musical, cf. p. 52, 60. Para usos semelhantes de “expressão” aplicada à música, cf. Beattie, *Poetry and Music*, p. 51-2; e Twining, *Aristotle's Treatise on Poetry*, p. 21-2, 60-1.

78 “Of the Nature of that Imitation... in What Are Called the Imitative Arts”, *Essays Philosophical and Literary* (Londres, s.d.), p. 431.

Portanto, pela linha principal dos teóricos ingleses, a música era definida em termos de seus efeitos, como um ambiente tonal para evocar ou especificar sentimento no ouvinte.

Houve, entretanto, um modo de especulação concomitante que propôs uma interpretação diferente para a “expressividade” da música. É bom lembrar que especuladores das origens da linguagem e da arte, de Vico e Blackwell em diante, sustentavam a opinião de que música e poesia eram filhas gêmeas do afã emocional dos homens primitivos. Alguns teóricos acreditavam que mesmo em sua forma desenvolvida, a música continua essencialmente a expressão formalizada da paixão e que, como consequência, a música é a arte irmã da poesia, e não da pintura, como até então havia sido sugerido na máxima popular, *ut pictura poesis*. Em sua *Dissertation on Poetry and Music* [Dissertação sobre poesia e música] (1763), por exemplo, John Brown apresentou a teoria de que a música havia sido, em sua origem mais rudimentar, a magia encantatória natural da paixão, que essa havia então sido regularizada em melodia, e por meio do desenvolvimento de convenções puramente musicais e do acréscimo de “associações” significativas, havia se tornado, mesmo na ausência de acompanhamento vocal, um veículo inteligível – uma espécie de linguagem – de comunicação das emoções.⁷⁹

Na Inglaterra, contudo, o poema lírico parece ter sido a consideração básica a partir da qual se desenvolveu o conceito de que toda arte é expressão emocional. Na Alemanha, por outro lado, a música veio a ser considerada a arte de expressão mais pura. As primeiras composições musicais, escreveu Herder em 1769, expressavam paixão; e essa expressão, quando ordenada e modulada, “tornou-se a música maior de todas as afeições; uma nova e magna linguagem dos sentimentos”. Música é algo extremamente obscuro em seu significado e, portanto, ainda mais apropriada para os sentimentos, enquanto a expressão pela linguagem, porque os significados das palavras são “arbitrários e, portanto, não tão intimamente associados à natureza dos sentimentos... esclarecerá, mas... apenas para desviar e enfraquecer” a emoção. E Herder volta-se para a música, como críticos anteriores se haviam voltado para a pintura, a fim de especificar o caráter da poesia. Diferente da pintura e da escultura, a poesia

é a música da alma. Uma sequência de pensamentos, figuras, palavras e tons é a essência de sua expressão; e nesse sentido ela se assemelha à música... Ode e poesia pastoril, fábula e linguagem da paixão -- são todas uma melodia de pensamentos.⁸⁰

Os *Frühromantiker* [pré-românticos] insistiram nessas ideias de Herder ao extremo. Algumas vezes, eles falavam de música como se ela fosse a própria essência e forma do espírito tornado explícito – um jogo de puro sentimento no tempo, inalterado por seu ambiente físico. “Assim é”, disse Wackenroder,

com o misterioso fluir nas profundezas do espírito humano – a linguagem considera e nomeia e descreve as suas mudanças em material estranho a ele; a música faz com que ele jorre diante de nós como se jorrasse em si mesmo... No espelho de sons o coração aprende a conhecer a si próprio.⁸¹

Novalis também pensa dessa forma: “O músico retira de si mesmo a essência de sua arte – e nem a mais leve suspeita de imitação pode lhe ocorrer”.⁸² E continuando com A. W. Schlegel: “O músico tem uma linguagem dos sentimentos independente de todo e qualquer objeto externo; na linguagem verbal, pelo contrário, a expressão dos sentimentos sempre depende de sua conexão com a ideia”. Até mesmo a poesia lírica precisa se valer da referência a um objeto; assim, ela serve “apenas indiretamente para a expressão dos sentimentos”.⁸³ Os críticos alemães, portanto, tendem a usar a música como o ápice e a norma da expressão pura e não representativa do espírito e dos sentimentos, contra os quais possa medir a expressividade relativa de todas as outras formas de arte. “Música, artes plásticas e poesia são sinônimos”, afirmou Novalis em seu enigmático *Fragment*. “A pintura, as artes plásticas são, portanto, nada mais do que figurasções [Figuristik] de música. Pintura, artes plásticas – música objetiva. Música – música subjetiva ou pintura.”⁸⁴

80 *Kritische Wälder*, Parte IV, *Sämtliche Werke*, IV, 118, 162, 166. Cf. J. G. Sulzer, “Ausdruck in der Musik”, *Allgemeine Theorie*, I, 271; II, 369; III, p. 421-2, 575.

81 Phantasiaen über die Kunst (1799), in *Deutsche National-Literatur*, CXLV, 71. Cf. também Teck, *ibid.*, p. 88-90, 94.

82 *Romantische Welt: Die Fragmente*, p. 297-8.

83 *Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre* (1798) (Leipzig, 1911), p. 136. Cf. Friedrich Schlegel, *Jugendchriften*, I, 62, 356; II, 257-8; e A. W. Schlegel, *Lectures on Dramatic Literature*, p. 43-4. Na Inglaterra, há alguns equivalentes posteriores a essa opinião: ver, p. ex., J. S. Mill, *Early*

Essays, p. 210; e John Keble, *Lectures on Poetry*, I, p. 47-8.

84 Novalis, *Romantische Welt*, p. 300; cf. p. 313. Cf. também Teck, *Franz Sternhold's Wanderungen* (1798), in *Deutsche National-Literatur*, CXLV, 317. A afirmação de Goethe (*Gespräche*, 23 mar. 1829) de que “arquitectura é música congelada” também pode ser encontrada em Friedrich

79 (Londres, 1763), p. 74-6, 226-7. Para teorias francesas de música como sendo expressiva de sentimento, cf. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, e “Lettre sur la musique française”; e L. G. Kakeur, “Aspects of Diderot's Aesthetic Theory”, *Romantic Review*, XXX (1939), p. 257.

A melomania de tantos críticos alemães fornece uma pista para as diferenças, não apenas entre as críticas alemã e inglesa, mas entre a prática literária alemã e a inglesa. Críticos ingleses sustentavam a ideia de que a falta de determinada representação e significado em música puramente instrumental é uma deficiência, e que para atingir pleno efeito, a música deve se casar com a poesia. “Uma bela simfonia instrumental”, disse James Beattie, “é como uma preleção feita com decoro, mas em uma língua desconhecida”. Porém, quando as palavras são cantadas na mesma melodia, “toda a incerteza desaparece, a fantasia fica repleta de ideias cruciais, e emoções cruciais se apoderam do coração”.⁸⁵ Na Alemanha, escritores como Tieck, Wackenroder e E. T. A. Hoffmann (segundo o exemplo de Herder) exaltaram a música sinfônica como a arte das artes, exatamente porque ela é indefinida, livre de referência ao mundo exterior e, por ser imprecisa, ricamente sugestiva. A tentativa de fazer a literatura aspirar à condição de música motivou a descrição feita por escritores alemães de formas sonantes, fragrância musical e a harmonia de cores, e contribuiu para aquele abandono sinestésico geral que Irving Babbitt interpretaria como um sintoma da dissolução de todos os limites e distinções dos quais uma civilização racional depende.⁸⁶ Sob outro aspecto, a literatura foi levada a emular música, substituindo os princípios estruturais da trama, do argumento ou da exposição por uma forma sinfônica — uma melodia de ideias e imagens, uma organização temática, uma harmonia de disposição mental. Esses fenômenos tinham algum paralelo na Inglaterra, nas imagens intersensórias de Keats e Shelley, nas *dream-fugues* de De Quincey e na estrutura quase musical das últimas odes de Coleridge; mas lá o procedimento foi casual e sem uma base lógica na teoria estética. Em ambos os países, não obstante, a investigação do caráter não representativo da música juntou-se a muitas influências colaterais para pressionar e, em seguida, abalar a estrutura da teoria neoclássica, e para reorientar toda a discussão crítica em direção ao novo norte magnético do artista expressivo e criativo.

Wordsworth, Blair e The Enquirer

Dois documentos ingleses publicados no final do século XVIII, dos quais Wordsworth pode muito bem ter tomado conhecimento, entrelaçam vários dos fios que discernimos em um padrão muito análogo ao do Prefácio de Wordsworth,

Schlegel, in Schelling's *Philosophie der Kunst*, e Staël, *Corinne*, IV, iii); cf. Irving Babbitt, *The New Laokoön* (Boston e Nova York, 1910), p. 62; e Buchmann, *Geflügelte Worte* (23 ed., 1907), p. 356-7.

85 *Essays on Poetry and Music*, p. 150.

86 Cf. *The New Laokoön* (Boston e Nova York, 1910), especialmente cap. VI.

de 1800. Um resumo desses dois trabalhos nos será útil para distinguir tanto as origens como a originalidade de seus preceitos poéticos.

Lectures on Rhetoric and Belles Lettres [Palestras sobre retórica e belas artes], de Hugh Blair, foi publicado em 1783, mas fora estudado na Universidade de Edimburgo nos 24 anos anteriores. Pertencia a uma classe de composição bastante comum após a metade do século, que servia simultaneamente como manual de oratória, composição, poética e estética geral. Os primeiros capítulos exploram tópicos como juízo estético, gênio, o sublime e o belo, e os elementos de estilo; e eles partem do lugar-comum mais em organização do que em conteúdo. Assim, antes de começar uma discussão prolongada e convencional dos gêneros poéticos e suas respectivas regras, Blair insere uma palestra sobre a “Natureza da Poesia”, que se distanciam da crítica tradicional.

Blair inicia com as questões, “O que é Poesia? e em que ela difere da Prosa?”. Ele rejeita a resposta de que a essência da poesia é ficção e que seu traço definidor é a imitação. “A definição mais justa e abrangente que, penso eu, pode ser oferecida de poesia é que ‘é a linguagem da paixão, ou da imaginação estimulada, formada, mais comumente, em unidades regulares’”. É somente em um codicilo que Blair acrescenta — o que havia até então sido o modo usual de se definir poesia — uma afirmação acerca do efeito pretendido sobre o leitor: “o objetivo precípuo de um poeta é deleitar e despertar uma emoção e, portanto, é à imaginação e às paixões que ele se dirige”.⁸⁷

Como evidência da “verdade e justeza da definição”, Blair apela para a origem conjectural da poesia e para o tipo de poesia descrita por viajantes como ainda é comum entre povos primitivos, entre os quais se incluem os índios norte-americanos — formas líricas, “efusões rudimentares que a veemência da fantasia ou da paixão sugeriam aos homens incultos”. A linguagem dos poetas primeiros caracterizava-se pelo “emprego de ousadas figuras de linguagem”, pois as palavras apareciam na ordem “mais adequada à cadência da paixão”, e os objetos eram descritos não “como realmente eram, mas como a paixão nos faz vê-los”. O mesmo impulso ardente instiga “uma certa melodia, ou modulação de som, apropriada às emoções”, dessa forma surgiram tanto a métrica poética como a arte da música. E, ao considerar o efeito dos avanços da civilização sobre a poesia, Blair prossegue e sugere algo que se aproxima da distinção que Wordsworth faz entre a linguagem genuína dos sentimentos e a simulação mecânica dessa linguagem por poetas habilidosos que substituem emoção por ornamento. “Em sua condição original primitiva”, a poesia falava

87 (Londres, 1823), Conferência XXXVIII, p. 511.

apenas e somente a linguagem da paixão, e nenhuma outra: pois da paixão ela se originou... Em épocas posteriores, quando a poesia tornou-se uma arte regular, estudada para reputação e para lucro, os autores... empenharam-se em imitar a paixão, em vez de exprimi-la; tentaram forçar um êxase em sua imaginação ou suprir a falta de arrebato natural, com aqueles ornamentos artificiais que pudessem dar à composição uma aparência esplendorosa.⁸⁸

A primeira das muitas edições das *Lectures*, de Blair, foi publicada enquanto Wordsworth ainda estava na Hawkshead Grammar-School, e o livro foi largamente utilizado como livro-texto. Não dispomos, entretanto, de qualquer evidência direta de que Wordsworth tenha lido *Lectures*,⁸⁹ e um ensaio crítico, que apareceu somente quatro anos antes do Prefácio de Wordsworth, aproxima suas formulações das de Blair de maneira ainda mais extraordinária.

Esse ensaio – “Is Verse Essential to Poetry?” [É o verso essencial à poesia?] – apareceu no *Monthly Magazine*, edição de julho de 1796, como um dos textos de uma série cujo autor se identificou como “The Enquirer”. Sabe-se agora que quem escreveu esses textos foi o reverendo William Enfield, ensaísta, antologista e escritor de um livro sobre juízo crítico e estético.⁹⁰ O pesquisador cita as *Lectures* de Blair (juntamente com a doutrina platônica da inspiração) como a fonte de sua teoria da poesia. Ele incorpora as opiniões de Blair de que a poesia teve sua gênese “no estado rudimentar da natureza” quando “os homens sentiam paixões violentas e as exprimiam com intensidade” em uma linguagem que “era audaciosa e figurada” e algumas vezes “fluiu em uma espécie de melodia espontânea e selvagem”, e que, em qualquer época, a “condição exaltada da mente, que a poesia pressupõe, naturalmente instiga um estilo figurado”. Ele se equipara a Wordsworth em seus comentários acerca da dicção poética. “Seja qual for a expressão natural e apropriada de qualquer concepção ou sentimento em métrica ou em rima, é natural e apropriada a sua expressão em prosa”; a poesia moderna viola o padrão de dicção de prosa apenas “porque o estilo dos modernos foi refinado ao ponto do

fastio, o que os leva a preferir os ornamentos vulgares da arte à simplicidade genuína da natureza”. Em duas questões importantes, em particular, The Enquirer adota uma posição mais crítica do que fizera Blair. Primeiro, ele considera e rejeita incondicionalmente as formas de definição de poesia que, seja como alternativas, seja como complementos, haviam se constituído como as bases da teoria crítica. “Para Aristóteles, a essência da poesia consistia de imitação”, declara ele, citando Vossius, Batteux e Trapp como adeptos modernos dessa doutrina. Outros críticos, como Racine, Hurd e Johnson, “optaram por derivar sua definição de poesia a partir de sua finalidade, embora eles não tenham de maneira alguma concordado quanto a se essa finalidade era fundamentalmente instruir ou agradar”.

Os escritores que parecem ter se aproximado mais de uma verdadeira definição de poesia são aqueles que a viam como o produto imediato de uma imaginação vigorosa e uma sensibilidade apurada e chamaram-na de linguagem da fantasia e da paixão... Poetas são ainda considerados homens inspirados pelo poder da imaginação que manifestam a veemente linguagem da imaginação e dos sentimentos.

Em segundo lugar, ele rejeita a distinção de Blair entre poesia e prosa, e substitui uma antítese entre linguagem racional e emotiva, que era destinada a desempenhar importante papel tanto na teoria da poesia quanto na teoria geral da linguagem:

Os termos *poesia* e *prosa* opõem-se incorretamente um ao outro. O verso é, mais apropriadamente, o contrário de *prosa*; e como a poesia fala a linguagem da fantasia, da paixão e do sentimento, e a filosofia fala a linguagem da razão, são esses dois termos que devem ser considerados como contrários, e a escrita deve ser dividida não em poesia e prosa, mas em *poesia* e *filosofia*.⁹¹

Fica claro que boa parte do conteúdo do Prefácio de Wordsworth, de 1800, deriva das ideias que vimos delineando – embora Wordsworth tenha expandido essas especulações rudimentares em um comentário crítico muito mais sutil, abrangente e filosófico do que qualquer um de seus antecessores no século XVIII. Fica igualmente claro, entretanto, que a teoria de poesia formulada por Wordsworth baseou-se também em sua própria prática como poeta e em seus insights quando de seus processos criativos. E não apenas a teoria de Wordsworth, mas a poética

88 *Ibid.*, p. 512, 513-4, 518.

89 E. C. Knowlton examina a evidência ao explorar a possível conexão entre o tratamento de Blair ao poema pastoral e o de Wordsworth ao poema bucólico: “Wordsworth and High Blair”, *Philological Quarterly*, VI (1927), p. 277-81. Coleridge tomou emprestado um volume de *Lectures*, de Blair, na Bristol Library em 1796; cf. Paul Kaufman, “The Reading of Southey and Coleridge”, *Modern Philology*, XXI (1924), p. 317-20.

90 A identificação foi feita em uma nota obtida no periódico *Monthly Magazine*, IV (1797), p. 400-2; cf. Lewis Patton, “Coleridge and the ‘Enquirer Series’”, *Review of English Studies*, XVI (1940), p. 188-9. Para as ligações de Coleridge com o periódico, as quais demonstram ser possível que ele tenha lido o artigo de Enfield, cf. Dorothy Caldwell, “Was Coleridge the Author of the Enquirer Series?”, *ibid.*, XV (1939), p. 45 e ss.

91 *Monthly Magazine*, II (1796), p. 453-6. A similaridade com o Prefácio de Wordsworth foi apontada por Marjorie L. Barslow, *Wordsworth’s Theory of Poetic Diction*, Yale Studies in English, LVII (1917), p. 121-2.

romântica em geral, indiscutivelmente tiveram, em parte considerável, seu caráter especial oriundo do caráter especial dos poemas para os quais ela serviu de hipótese. Essa investigação das raízes da teoria expressiva da poesia, portanto, não seria completa se não levantássemos a questão da maneira como essa teoria se relacionava com a prática poética da época.

Teoria expressiva e prática expressiva

Quando Wordsworth caracterizou toda “poesia de boa qualidade” como o transbordamento espontâneo dos sentimentos, não era, com certeza, a épica ou a tragédia, mas o poema ou um fragmento lírico que ele tinha em mente como modelo. E, na maioria dos teóricos da geração de Wordsworth, a lírica tornou-se a forma poética por excelência e, geralmente, o tipo cujas qualidades conotam poesia em geral. A lírica, afirmava Coleridge – ecoando críticos anteriores, ingleses e alemães – “em sua própria essência é poética”; e John Stuart Mill declarou que “a poesia lírica, como foi a primeira espécie, é também... mais eminentemente peculiarmente poesia do que qualquer outra espécie”.⁹² Por uma progressão natural e gradativa, a pedra rejeitada pelos primeiros teóricos tornou-se a pedra angular do templo da arte.

O recurso à lírica como paradigma da teoria poética – que primeiro se manifestou na época da revitalização da lírica, na geração de Gray, Collins e dos Warton – foi, sem dúvida, acompanhado, no período romântico, de um refinamento dessa forma a um nível de excelência sem precedentes na história literária. Não foi apenas o fato de que poetas românticos exploraram o canto, a elegia e a ode. Eles também mostraram inclinação por lirizar aqueles poemas que Aristóteles havia caracterizado como “dotados de certa magnitude”, substituindo personagem, trama ou exposição por outros elementos que antes haviam constituído materiais apenas das formas inferiores. Como afirmou A. C. Bradley a respeito de “The Long Poem in Wordsworth’s Age” [O poema longo no período de Wordsworth], “o centro de interesse é interior. Trata-se de um interesse na emoção, no pensamento, na vontade, mais do que nas cenas, nos eventos, nas ações”.⁹³

Concomitantemente, descobrimos uma tendência em converter o “Eu” lírico do que Coleridge chamava “Eu-representante” no poeta em pessoa – e para expressar experiências e estados de mente, o que pode ser comprovado a partir do

testemunho das cartas particulares e diários do poeta. Até mesmo na prática contemporânea de formas narrativas e dramáticas, o leitor é, muitas vezes, convidado a identificar o herói com o autor. A autoprojeção deliberada sob o disfarce da ficção pôs-se em marcha no romance, com *Júlia ou a nova Heloísa*, de Rousseau, abrindo caminho para exemplos posteriores do *roman personnel*, como *Werther*, de Goethe, *Lucinda*, de Friedrich Schlegel, *William Lovell*, de Tieck, e *René*, de Chateaubriand. Entretanto, na Inglaterra, o escritor, em geral, optava por projetar-se no ambiente do verso. Prontamente, os leitores da época descobriram que os heróis de Byron representavam um aspecto de sua própria personalidade satânica. Porém, o auge do que Keats indelicadamente chamou de “sublime egoísta” foi alcançado por Wordsworth. Ele concebeu sua obra-prima incompleta, *The Recluse*, com base em uma analogia com a forma épica tradicional, principalmente com *Paraiso perdido*, de Milton. Contudo, antes de Wordsworth iniciar essa obra, pareceu-lhe “razoável que ele fizesse uma revisão de sua própria mente”, e registrou suas descobertas nos quatorze livros autobiográficos de *Prelúdio*. E, uma vez escolhido, o tema épico de *The Recluse* acaba por tornar-se muito moderno; ou seja, “as sensações e opiniões”, conforme nos diz Wordsworth, “de um poeta vivendo em reclusão”, incorporadas em um poema cujas “primeira e terceira partes... consistirão sobretudo de meditações da própria pessoa do Autor”.⁹⁴ Por fim, em uma passagem que, de maneira um pouco circunspecta, indica a mudança na perspectiva crítica, Wordsworth declara que todos os seus poemas, longos ou curtos, e sobre qualquer tema, devem ser vistos como componentes de uma catedral gótica, da qual o próprio poeta se constitui o princípio de unidade. *Prelúdio*, diz ele, tem com *The Recluse* a mesma relação “que a antecapela tem com a estrutura principal de uma catedral gótica”, enquanto os poemas menores já publicados

levarão o leitor atento a perceber que existe uma tal conexão com a obra principal que eles podem ser vistos como semelhantes às pequenas células, oratórios e recessos sepulcrais que geralmente estão incluídos nessas edificações.⁹⁵

No período romântico, portanto, muito da poesia mais importante, como quase toda a crítica significativa, tem o poeta como centro. Posteriormente, nesse

94 Prefácio a *The Excursion* (1814), in *The Poetical Works*, org. Thomas Hutchinson (Londres, 1928), p. 754. Em *The Excursion*, planejado para ser a seção intermediária de *The Recluse*, Wordsworth anuncia que “é utilizada a intervenção de personagens falando, e é adotado algo como uma forma dramática”; porém, como diz de Selincourt, mesmo nesse poema “não apenas o herói, mas também o Solitário e o Vigário eram retratos muito maldisfarçados de seu autor...” (Introdução a *The Prelude*, texto de 1805, org. de Selincourt, Oxford, 1933, p. xi).

95 Prefácio a *The Excursion*, p. 754.

92 Coleridge’s *Shakespearean Criticism*, I, 226; Mill, *Early Essays*, p. 228.

93 *Oxford Lectures on Poetry* (Londres, 1926), p. 183.

mesmo período, alguns críticos passaram a acreditar que, em todas as épocas, as formas poéticas longas haviam sido não apenas expressivas, mas autoexpressivas. Escrevendo na década de 1830, John Keble achava que o poema lírico, se for curto, está sujeito a um humor inconstante e a paixões simuladas e, se escrito em primeira pessoa, ele é relativamente incapaz de fornecer o que Keble chama de “expediente de responsabilidade transferida”, sob cujo disfarce um poeta pode livremente expor seus sentimentos íntimos. Keble, portanto, expressa fortes dúvidas quanto a se escritores líricos podem ser classificados entre os que ele denomina “poetas primários”. A primazia pertence aos gêneros ficcionais longos do teatro e da épica, em que, considerando que o poeta fala “seus próprios pensamentos pela boca de outro, a modestia se faz presente, enquanto o coração repleto e agitado encontra alívio”.⁹⁶ Na versão particular de Keble, a teoria expressiva, que, em seu início, havia elevado a lírica ao *status* de norma poética, superou seu protótipo, e acabou devolvendo-a à sua posição original nos limites mais inferiores da hierarquia poética – embora por razões inteiramente novas e peculiares.

VARIEDADES DA TEORIA ROMÂNTICA: WORDSWORTH E COLERIDGE

O que se requer da arte não é uma cópia do universo; copiar uma coisa dessas seria algo desmedido.

Rebecca West

Não tenho coisa muito boa para dizer de uma definição – o aclamado remédio para a cura dessa desordem... Nessa investigação, somos limitados pelas leis às quais nos submetemos desde o início.

Edmund Burke

Uma orientação em teoria estética não é uma ideia, nem mesmo uma premissa, mas uma linha habitual de referência; e achar que os críticos românticos geralmente pensavam no poeta quando falavam acerca da natureza da poesia não justifica a suposição de que eles tinham em comum qualquer conjunto de doutrinas. Como eram simpáticos a ideias de muitas e variadas fontes, os críticos românticos, de fato, mostram mais diversidade de pressupostos filosóficos, vocabulário descritivo, tenas dialéticas e juízo crítico do que os autores de qualquer período anterior. O assunto deste e do próximo capítulo será a rica variedade de métodos críticos e recursos discutidos pelos mais importantes teóricos de literatura do início do século XIX.

Como preliminar a essa análise, entretanto, podemos notar que há um número limitado de asserções sobre poesia que surgem com tanta persistência, embora dentro de estruturas teóricas muito distintas, que talvez elas possam ser chamadas de o complexo romântico de ideias acerca da poesia. O “movimento romântico” na Inglaterra é sobretudo uma ficção conveniente do historiador, mas um documento, o Prefácio a *Lyrical Ballads*, de Wordsworth, de 1800, escrito para justificar por ra-