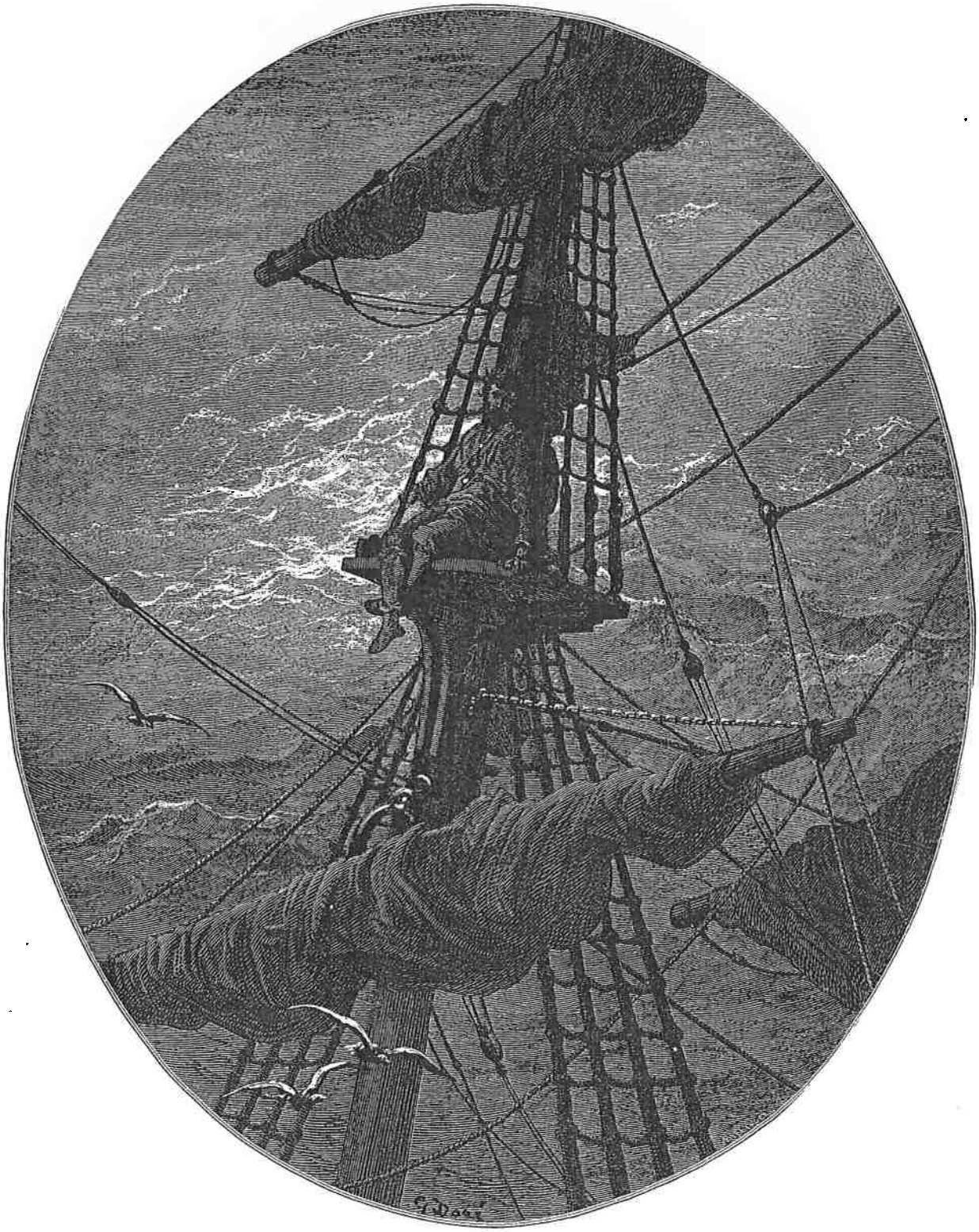
A Balada do Velho Marinheiro



S. T. COLERIDGE

A Balada do Velho Marinheiro

SEGUIDO

DE

Kubla Khan

Edição Bilíngüe

Alípio Correia de Franca Neto

Texto da Parte I, Tradução e Notas

Harold Bloom

Texto da Parte III

APRESENTAÇÃO

Alfredo Bosi

ILUSTRAÇÕES

Gustave Doré

Æ

Ateliê Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Coleridge, Samuel Taylor, 1772-1834.
A balada do velho marinheiro, seguido de Kubla Khan / Samuel Taylor Coleridge ; texto da parte I, tradução e notas Alípio Correia de Franca Neto ; texto de parte III Harold Bloom ; ilustrações Gustave Doré. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

Título original: The rime of the ancient mariner, Kubla Khan.
Ed. bilíngüe.
Bibliografia.
ISBN 85-7480-273-5

1. Coleridge, Samuel Taylor, 1772-1834 2. Poesia inglesa 3. Poesia inglesa – História e crítica I. Franca Neto, Alípio Correia de. II. Bloom, Harold. III. Título. IV. Título: Kubla Khan.

05-0368 CDD-821

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia: Literatura inglesa 821

Direitos reservados à

ATELIÊ EDITORIAL
Estrada da Aldeia de Carapicuíba, 897
06709-300 ~ Granja Viana ~ Cotia ~ SP
Telefax (11) 4612-9666
www.atelie.com.br ~ atelie_editorial@uol.com.br
2005

Foi feito depósito legal

SUMÁRIO

PARTE II

A Balada do Velho Marinheiro

PARTE III

Kubla Khan

APÊNDICE

"A Pessoa de Porlock", de Jeremy Reed

APRESENTAÇÃO

Convido o amante de poesia a começar pela leitura da *Balada do Velho Marinheiro* antes de percorrer os meandros da explicação do poema traçados pelo seu fino tradutor e intérprete, Alípio Correia de Franca Neto. Imergir nas águas profundas da poesia movidas pela imaginação de Coleridge é uma aventura que deve preceder a tarefa de analisar um dos textos mais belos e estranhos do Romantismo inglês.

Guiados pelo timão seguro da versão de Alípio, atento aos escolhos de uma navegação poética aparentemente sem rota fixa, os leitores seguirão, de surpresa em surpresa, a história narrada pelo seu protagonista.

Em uma festa de núpcias, o Marinheiro de olho em brasa enfeitiça um dos convivas que se põe a escutá-lo "como se fosse uma criança de três anos". A viagem começa alegremente. Ventos propícios tangiam o navio na direção do Sul. Mas a bonança foi curta. Sobreveio a tormenta, e com a tormenta a névoa, a neve e as geleiras cor de esmeralda. Os ruídos do gelo a quebrar-se – que Coleridge exprime com verbos onomatopaicos ("It crackled and growled, and roared and howled") – são vertidos com felicidade: "Ringiu, chorou, rugiu, rachou". De repente, surge no meio da cerração o Albatroz, ave de bom agouro, "e o alvo nevoeiro luzia com a lua alva". Mas o Marinheiro, arrastado por um espírito mau, alveja e abate o Alba-

troz. Uma calmaria funesta castiga o gesto cruel: o céu é de cobre e o sol tinge-se de sangue ao meio-dia.

O Albatroz começa a ser vingado. "Água, água por todo o lado, sem nada que beber [...] Seres viscosos pateavam / no mar de visco e limo". Um espírito assombra a tripulação e, para escarmento do Marinheiro, penduram-lhe ao pescoço a ave morta.

Do fundo das águas assoma a carcaça de um barco espectral trazendo no bojo a Morte e a Vida-em-morte, que disputam nos dados o destino dos marujos. Caberia à Vida-em-morte o futuro do Marinheiro. Cenas de horror e delírio: corpos caem mortos às centenas enquanto a agonia da solidão se apodera do Marinheiro. E o mar queimava-se embruxado.

No entanto, além da sombra do navio sobreviviam cobras d'água ariscas, "criaturas de Deus". O Marinheiro, ao vê-las, encontra em si forças para rezar. Nesse preciso momento o cadáver do Albatroz desprende-se do seu corpo e cai no mar. É o primeiro sinal da redenção – instante de graça que antecede a hora de um sono feliz. Agora as chuvas são benéficas e as visões, luminosas, "flâmulas-flama vívidas". O barco move-se, o Piloto retoma o leme, as almas da tripulação recobram vida.

Por obra do Espírito polar deverá o Marinheiro cumprir ainda um tempo de penitência submergindo em um transe povoado de medos, mas enfim redimido por um sopro de primavera. Lesto, lesto singrava o barco na direção do país natal que aguarda o Marinheiro com a sua igreja e a torre do fanal. "O luar banhava de brandura / o catavento, quedo".

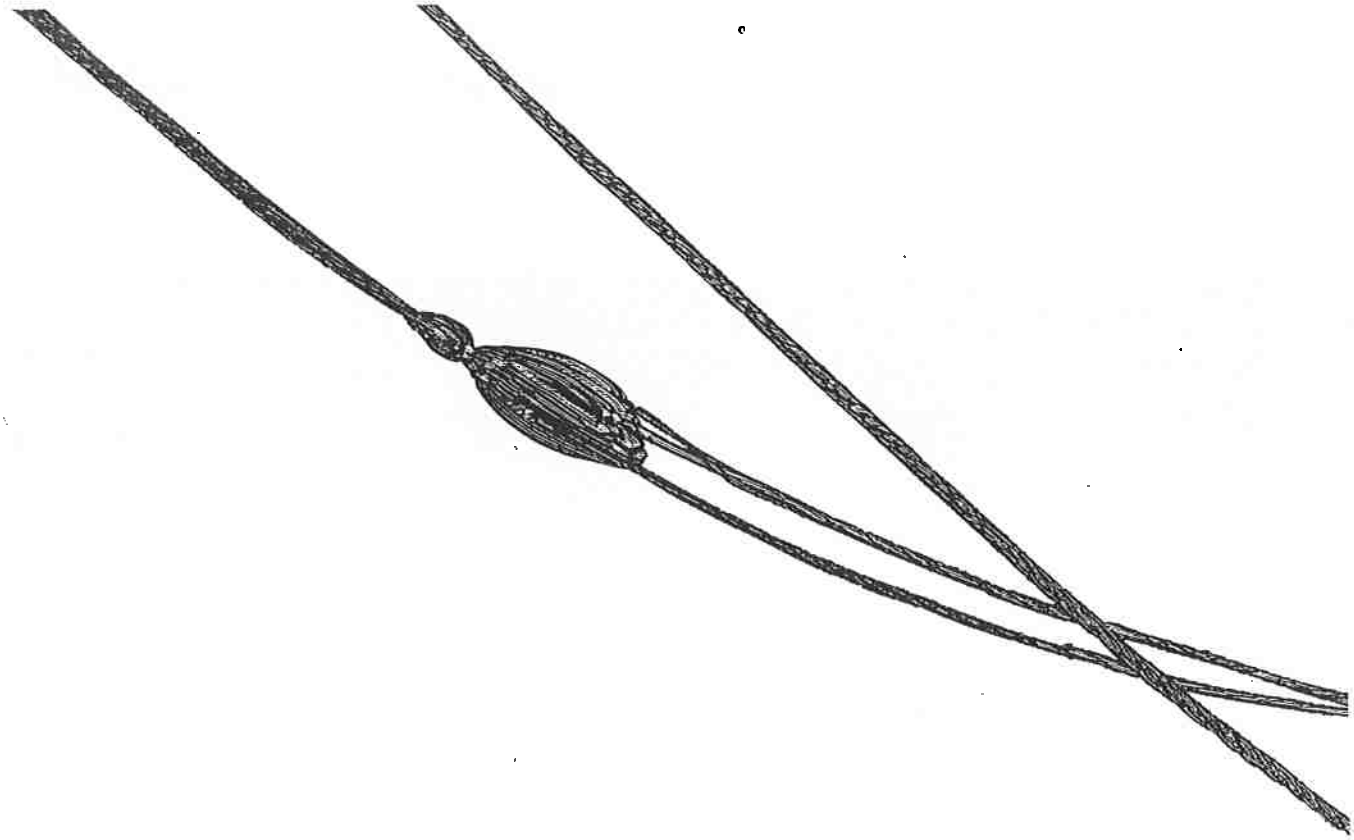
À medida que a história vai chegando ao termo uma atmosfera onírica envolve o regresso do marujo. Entre o sonho e a vigília, na *revery* dileta dos primeiros românticos ingleses, aparecem-lhe figuras seráficas, e vem ao primeiro plano o Eremita, cuja missão é absolver o Marinheiro da morte do Albatroz. Só a narração reiterada da viagem poderá libertá-lo. "E se não conto a minha história / o coração me queima".

Nos últimos versos a balada retorna à festa de núpcias em que o Velho Marinheiro rendera um dos convivas ao fascínio da sua palavra. A voz agora exorta ao amor. "Só reza bem quem ama bem / seja homem, ave ou fera". O Marinheiro enfim parte. E o convidado acordará, no dia seguinte, mais triste, porém mais sábio.

Essa é a história. Tendo lido o poema e admirado a mestria do seu tradutor, haverá muito o que aprender nas densas páginas da introdução, em que à visada histórico-cultural se alia o gosto da interpretação literária. Coleridge abriu com as *Baladas Líricas* a grande estação do Romantismo inglês, matriz, por seu turno, de boa parte do imaginário romântico europeu. A rede simbólica desse momento inaugural da poesia moderna é trançada de fios díspares que a crítica ainda tenta desembaraçar. O fio principal parece vir do idealismo alemão, que deu à subjetividade a primazia no reino da criação, mas é na crítica elaborada pelos próprios poetas que devemos buscar a chave conceitual que abra a porta da melhor compreensão dos textos. É preciso lembrar que Coleridge é considerado um dos pais fundadores da crítica literária inglesa: a sua *Biografia Literária*, tão apreciada pelo "new criticism" anglo-americano, é rica em conquistas conceituais, das quais a mais conhecida é a que distingue *imaginação* e *fantasia*.

Não terá sido um dos menores méritos do ensaio de Alípio Correia de Franca Neto trazer ao leitor brasileiro de nossos dias o sumo da fortuna crítica de um dos poemas mais estudados da literatura inglesa, *The Rime of the Ancient Mariner*. Mas como o fim último de toda análise literária é reconduzir o amante de poesia à contemplação do objeto de seu amor, volto a fazer o convite inicial: vamos ler a balada de Coleridge amorosamente traduzida por Alípio Correia de Franca Neto.

ALFREDO BOSI



PARTE I

O Sonho Mau da Vida-em-Morte

Alípio Correia de Franca Neto

O Legado de Coleridge

O PROBLEMA PARA QUEM QUER que se proponha apresentar Coleridge está justamente em por onde começar, tão vasta a envergadura de seu pensamento, tão variadas as metamorfoses do espírito proteano com que se entregou de modo igualmente fervoroso a tarefas as mais diversas entre si.

O status de Coleridge como poeta nunca foi posto em questão, e os historiadores da literatura parecem unânimes em afirmar que ele se deveu sobretudo a um período, por assim dizer, de "fulguração", que se estendeu por apenas cinco anos, o ápice de sua energia criativa tendo ocorrido durante o *annus mirabilis* de 1797 até a primavera do ano seguinte, quando Coleridge pela primeira vez teve contato com Dorothy e William Wordsworth e escreveu poemas que haveriam de se incluir definitivamente entre os mais célebres da literatura inglesa, "A Balada do Velho Marinheiro", "Kubla Khan" e "Christabel", seus assim chamados "Mystery Poems" ["Poemas de Mistério"][1], o primeiro deles tendo sido o poema

1. Em seu ensaio intitulado "O Poeta da Passagem", citado na seção "Coleridge em Português" da presente edição, Arthur Nestrovski esclarece que *mystery* no caso "tem o sentido específico de drama

de abertura das *Lyrical Ballads* [*Baladas Líricas*], obra que, aliás, marca o início oficial do movimento romântico na Inglaterra[2], e que, se teve em Coleridge um eminente colaborador, encontrou na figura de Wordsworth o seu grande mentor. Tratar de Coleridge como tendo sido exclusivamente poeta é, contudo, pecar por reducionismo.

Aos leitores de seu *Conciones ad populum, or addresses to the people* [*Discursos ao povo*], publicado em 1795 e reunindo suas conferências sobre política, ele foi o crítico severo da guerra contra a França e do extremismo da Revolução Francesa[3]; leitores do *Morning Post* conheceram-no como um repórter parlamentar e um jornalista vigoroso, em combate ao Ministério de William Pitt e em defesa de idéias liberais e moderadas, embora antijacobinas. Aos signatários do periódico *Watchman* [*O Sentinela*], que surgiu por sua iniciativa em 1796 e que estampava seus próprios artigos e contribuições de Thomas Poole, seu amigo leal e um homem de opiniões fortemente democráticas, ele foi o defensor das liberdades civis e também o autor de panfletos antibélicos, e para os leitores de *The Friend* [*O Amigo*], que trazia ensaios "sobre os Princípios da Justiça Política, da Moral e do Gosto e a obra dos Poetas Ingleses antigos e modernos à Luz desses Princípios", ele foi um filósofo político e crítico social, amiúde denunciado por alguns como o radical renegado que se converteu a tóri, mas defendendo-se ao deixar patente sua lealdade

sacro medieval" e propõe para *mystery poems* a tradução alternativa de "poemas góticos", chamando a atenção para o retorno do medievo por parte de autores da época de modo geral.

2. René Wellek informa que à época da publicação das *Baladas Líricas* não havia indícios de uma consciência geral de que a nova literatura inaugurada por essa obra pudesse ser chamada de romântica (cf. "O Conceito de Romantismo em História Literária", in: René Wellek, *Conceitos de Crítica*, São Paulo, Cultrix, p. 132).

3. A Revolução Francesa levantara uma onda de agitação política na Inglaterra, alimentando a esperança de que uma sociedade nova e mais justa estava prestes a se estabelecer. A violência dos acontecimentos subseqüentes na França, porém, fez com que essa esperança desse lugar a um sentimento generalizado de cautela, a uma percepção dos perigos de se planejar qualquer movimento para reforma que não implicasse um exame mais acurado de motivações e aspirações da parte das pessoas envolvidas. O projeto de Coleridge e Southey de uma "Pantissocracia" se baseava na idéia de que melhorias na sociedade devem começar com grupos que, por sua vez, tentassem levar a cabo "a experiência da perfeição humana" em seu pequeno ciclo. O projeto, obviamente, não se concretizou, mas Coleridge continuou a refletir sobre essas questões até mesmo em poemas como "Religious Musings" e "Ode to the Departing Year".

a *princípios*, ao primado das considerações sociais acima das políticas[4], e ao afirmar que "os governos são mais o efeito do que a causa daquilo que são", reiterando sua convicção de que os males sociais advinham de filosofias errôneas, sendo tarefa de intelectuais responsáveis se opor a elas – opiniões que, a par de seu combate ao ateísmo e de seu empenho em favor da educação para os pobres, tiveram força entre os primeiros socialistas cristãos. Como teólogo, paralelamente às pregações unitaristas e às corajosas e agudas visões acerca da natureza da persuasão, acabou sendo a um só tempo aclamado e atacado pelos tractarianos do setor ritualista e pela facção liberal da Igreja Anglicana, e a ele se credita o mérito de ter introduzido nela uma "crítica de ordem superior".

Num nível extraliterário, os que privaram de sua companhia e as platéias dos que compareceram a suas conferências – mormente sobre política e teologia, em geral dadas de improviso –, nele reconheceram o orador admirável[5], dotado da-

4. Cf. "The Political Thought of Coleridge", in: Edmund Blunden e Conde Leslie Griggs (orgs.), *Coleridge, Studies by Several Hands on the Hundredth Anniversary of his Death*, Londres, Constable, 1934.

5. Eis o que Dorothy Wordsworth escreveu a Mary Hutchinson, futura mulher de Wordsworth, quando de seu primeiro contato com Coleridge: "Você perdeu muito por não ver Coleridge. Ele é um homem maravilhoso. Sua conversa está prenhe de alma, consciência e espírito. Nesses momentos ele é muito benevolente, de boa índole e jovial, e também, como William, muito zeloso de cada coisinha. A princípio o julguei muito comum, quer dizer, por cerca de três minutos: ele é pálido e magro, a boca é grande, os lábios, grossos e os dentes não são muito bons; o cabelo é preto, crespo, meio anelado, em desalinho e um tanto longo; mas se você o ouve falar por cinco minutos, não pensa mais nessas coisas". Igualmente célebre é a descrição que Hazlitt faz da voz de Coleridge em *My First Acquaintance with Poets* [*Meu Primeiro Contato com os Poetas*]: "O senhor Coleridge se levantou e deu a conhecer seu texto, 'E ele subiu a montanha para rezar, Ele próprio, Sozinho'. Enquanto fazia isso, sua voz 'se erguia como um vapor de ricos odores perfumados'; e quando chegou às duas últimas palavras, que pronunciou alta, profunda e distintamente, a mim me pareceu, jovem que era então, que os sons haviam ecoado do fundo do coração humano, e que a oração poderia ter flutuado em silêncio solene pelo universo". Em suas *Reminiscences of the Lake Poets* [*Reminiscências dos Poetas do Lago*], Thomas De Quincey, imitando o estilo de Coleridge na concatenação das frases, também descreve o efeito de encantação da fala do poeta: "Coleridge, como algum grande rio, o Orelana, ou o St. Lawrence, que, tendo sido constrangido e encrespado pelas rochas ou ilhas desviantes, de súbito recobra o volume das águas e sua poderosa música –, Coleridge deslizou de uma vez... num rompante contínuo de dissertação sistemática, decerto a mais inusitada e finamente ilustrada, percorrendo as mais amplas esferas do pensamento por meio de transições as mais justas e lógicas que era possível conceber. O que entendo por transições 'justas' está em contraposição àquela maneira de conversar que corteja a variedade por meio de liames constituídos de nexos *verbais*. Coleridge, a muitas pessoas – e por vezes as ouvi

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

Na verdade, as principais ambições de Coleridge como escritor pareceram ter-se concentrado nessa vertente de sua obra, como atestam os vinte anos finais de sua vida dedicados quase exclusivamente à organização de escritos dessa natureza. Também o comprova a publicação relativamente recente, datando de 1981, de um manuscrito alentado de Coleridge que veio a ser conhecido pelo nome de *Logic* [*Lógica*] e que integra os volumes da publicação de suas obras pela Princeton University Press-Routledge, livro que, apesar de conter seções inteiras que são traduções ou paráfrases de *A Crítica da Razão Pura* de Kant, desde então passou a ser considerado a mais erudita e fundamentada filosofia sistemática da linguagem desenvolvida por qualquer escritor inglês do período romântico[6]. De fato, Coleridge difere da maioria dos escritores ingleses que o antecederam justamente por seu empenho programá-

se queixar – parecia divagar; e parecia depois divagar mais quando, de fato, sua resistência ao instinto de divagação era maior – isto é, quando os limites e o vasto circuito por meio de que se moviam seus exemplos partiam para mais longe, rumo a regiões remotas, antes que começassem a seguir em órbita circular. Muito antes que ele começasse a voltar, a maior parte das pessoas o havia perdido".

6. Cf. William Keach, "Romanticism and Language", Stuart Curran (org.), *British romanticism*, Cambridge University Press, 1996, p. 112.

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

Nesse capítulo, ele afirma que, em muitos passos importantes de suas obras, Coleridge toma de empréstimo vocabulário, frases e passagens inteiras a autores como Kant, Schelling, A. W. Schlegel, Fichte, Schiller e Jean Paul. O débito para com Kant é reconhecido explicitamente no capítulo IX da *Biografia Literária*, e, dessa maneira, segundo a autoridade de Wellek, "On the Principles of Genial Criticism", por exemplo, texto que Coleridge julgava uma das melhores coisas que escrevera, segue de perto distinções feitas em *A Crítica da Faculdade do Juízo*; a aludida *Lógica* de Coleridge, com as traduções de passos da primeira "crítica", constitui "uma exposição elaborada" dessa obra, com suas "tábuas de categorias e as antinomias tomadas literalmente" de Kant[7]; diversos termos-chave de Coleridge, como gênio e talento, advêm do Kant da terceira "crítica", bem como a este pertenceriam certas distinções que Coleridge fez acerca do belo, do útil e do agradável, além de suas opiniões sobre gosto e sua crença no caráter subjetivo do sublime. Já o reconhecimento de seus débitos para com Schelling, porém, é bem relutante, embora hoje pareça evidente e tenha sido marcado pela polêmica. Na *Biografia Literária*, Coleridge chega a fazer agradecimentos a Schelling e toma para si a tarefa de servir de intérprete da obra do alemão "a seus compatriotas". Outras vezes, Coleridge acusa Schelling de "materialismo grosseiro", ou ataca-lhe o panteísmo e as conversões à Igreja de Roma, e no final da *Biografia* condena expressamente argumentos metafísicos de Schelling por seu caráter "informe e imaturo"[8].

7. Cf. René Wellek, *História da Crítica Moderna*, trad. Lívio Xavier, São Paulo, Herder, cap. VI: "Coleridge", 1967, p. 135.

8. *Idem*, p. 137.

Não obstante essas vacilações, foi sobretudo por causa desse autor que Coleridge seria alvo de diversas acusações de plágio, vindas à tona pela primeira vez por meio de Thomas De Quincey, em suas *Reminiscências*, em que este dedica ao poeta uma pequena biografia, apondo-lhe uma nota que versa exclusivamente sobre a questão dos supostos plágios[9]. Assim, ainda segundo Wellek, tiveram origem em Schelling longas passagens dos capítulos XII e XIII da *Biografia Literária*, que são seções conducentes à célebre distinção entre "imaginação" e "fantasia" – talvez o "mais firme empreendimento de Coleridge a fim de alcançar base epistemológica e filosófica" para suas teorias; o exame da relação sujeito-objeto, de que se ocuparam I. A. Richards e Herbert Read, "sua síntese e identidade, o apelo ao inconsciente"[10], são lições colhidas em Schelling; "On Poesy or Art", tido por vários comentadores como uma das chaves para o pensamento de Coleridge, é "pouco mais do que uma paráfrase da 'Oração Acadêmica' de Schelling"[11]; à sua "Theory of Life" Wellek chama de "mero mosaico de passagens de Schelling e [Henrik] Steffens". A valorização que Coleridge faz da figura do poeta guarda semelhança com a exaltação feita por Schelling, e também pelos Schlegel, da do artista e, por conseguinte, da arte, esta elevada a "um papel metafísico que faz dela o centro da filosofia"[12].

Não é necessário destacar mais exemplos do recenseamento de Wellek para perceber o papel que sobretudo os filósofos idealistas alemães desempenharam na

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

10. Wellek, *op. cit.*, p. 136.

11. *Idem*, p. 137.

12. *Idem*, p. 141.

formação de Coleridge; disso, porém, não se deve inferir nenhum servilismo criativo da parte dele com relação a tais autores. O próprio Wellek reconhece que Coleridge "combina as idéias que tira da Alemanha de uma maneira pessoal e, além disso, com elementos da tradição do neoclassicismo do século XVIII e do empirismo britânico", acrescentando que esses débitos se aplicam apenas a uma parte de sua obra. Não há motivo para não supor que o assim chamado "mestre do fragmento", ou "gênio" da analogia", não tenha desenvolvido em instrumento especulativo próprio aquilo que tomou de empréstimo aos filósofos alemães, em virtude de seu poder de introvisão e de sua aplicação em análises pormenorizadas de obras literárias. De fato, se sua obra poética veio a exercer forte influência entre os simbolistas e decadentistas franceses, os pré-rafaelitas, os transcendentalistas e escritores como Edgard Allan Poe (não é possível ler o Poe de "Narrativa de Arthur Gordon Pym" ou "Uma Descida no Maelstrom", ou mesmo de "O Gato Preto" sem nos lembrarmos da "Balada do Velho Marinheiro"), a repercussão e os desenvolvimentos de conceitos e sugestões em sua obra filosófica e crítica não foram menores. Para Arthur Symons, por exemplo, a *Biografia Literária* constitui o primeiro grande livro de crítica moderna em língua inglesa. Por suas conferências sobre Shakespeare, alguns dramaturgos elisabetanos e John Milton, Coleridge pode ser considerado o criador da moderna tradição de interpretação de obras literárias como estruturas fechadas, em que o todo e as partes se explicam mutuamente, além de ser o propositor da exigência de uma "willing suspension of disbelief" ["voluntária suspensão da descrença"] na fruição da arte que expressa opiniões diversas das nossas, ou em que irrompem elementos aparentemente "irracionais", perturbadores da compreensão imediata. Suas introvisões, implacavelmente lúcidas, acerca de "imaginação" e "fantasia", sem ser apenas distinções para caracterizar traços românticos e neoclassicistas, tornaram-se intrumentos de exame valorativo das obras literárias de um modo geral, independentemente de quaisquer filiações, e suas concepções acerca de "forma orgânica", estreitamente ligadas a seu conceito "de imaginação", não só foram o primeiro canal importante para a difusão do organicismo na estética inglesa como também acabaram por servir de marcos de milha a uma longa linhagem de críticos, ao estabelecer princípios de que se valeria, por exemplo, a "New Criticism" [Nova Crítica], uma das contribuições mais importantes da crítica de língua inglesa aos estudos teóricos no século passado, incluí-

das nela, de um modo geral, as obras de T. S. Eliot, de I. A. Richards e de vários críticos americanos de renome, como Cleanth Brooks, Alen Tate, Crowse Ranson e R. P. Blackmur, dentre eles sendo Richards, o criador da "prática da crítica literária", um coleridgeano confesso, que chega a considerar Coleridge o pai da ciência da semântica e que propõe uma espécie de ética secular e utilitária, que por sua vez rejeita doutrinas cristãs ou de qualquer outro tipo, em defesa de uma teoria da poesia refratária a idéias e sistemas rígidos. Uma adesão explícita a analogias e categorias orgânicas de valor típicas de Coleridge, bem como a suas idéias sobre poesia como conciliação de elementos heterogêneos pode ser encontrada em Cleanth Brooks[13]; e também na esteira do Coleridge que considera a poesia produto de uma tensão dialética entre impulsos antagônicos na mente do poeta, e, por isso, tendo a "ambigüidade" como característica fundamental[14] seguiria, por exemplo, o William Empson de *Seven Types of Ambiguity* [*Sete Tipos de Ambigüidade*], ele mesmo e F. R. Leavis apresentando afinidades com Richards e podendo ser considerados discípulos dele. Herbert Read, um defendor da "forma orgânica" e um crítico que, com interesse pelas belas-artes, se vale do instrumental de Freud e Jung, é outro a receber influência de Coleridge, a quem considera, além de um precursor do existencialismo, pré-freudiano, em virtude de sua preocupação constante com a observação psicológica, preocupação que transparece nas análises dele e que é resultado de sua ocasional vacilação entre "uma base psicológica e uma base epistemológica" para essas análises – vacilação que, de resto, constitui como tantas vezes se disse um traço comum à psicologia empírica e aos idealistas alemães[15].

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

13. Ver "Irony and 'Ironic' Poetry", College English, IX, 1948, pp. 231-232, e "The Poem as Organism", English Institute Annual, 1940, pp. 20-41.

14. Cf. Otto Maria Carpeaux, *História da Literatura Ocidental*, Rio de Janeiro, Alhambra, 1981, vol. V, p. 1139.

15. Wellek, *op. cit.*, p. 141.

atribuição ocasional de epítetos obscuros e imprecisos a sua pessoa, bem como a criação de mitos em torno dela – Coleridge o viciado em drogas, Coleridge o plagiário, o procrastinador, o gênio perdido em suas próprias riquezas interiores –, epítetos e mitos que não raro serviram mais para obscurecer do que para aclarar aspectos de sua obra[16]. Fragmentária, esta foi, afinal de contas, produto da mente "seminal" referida por John Stuart Mill, e conserva o mesmo frescor e fecundidade daquelas "sementes literárias", ou "grãos de pólen", que era como Novalis e Schlegel chamavam seus fragmentos, tanto um como outro representantes da tradição de que Coleridge haveria de ser o mais ilustre porta-voz na Inglaterra.

Uma Leitura da "Balada" à Luz da Teoria Coleridgeana da Imaginação

Como tantas vezes se disse, o Romantismo resiste a quaisquer generalizações mais cômodas, e sua delimitação sempre foi um dos maiores problemas de sua abordagem, o termo "romântico" tendo vindo a significar tantas coisas, que muitos chegaram a duvidar de sua eficácia como signo verbal. Também já se dis-

16. Na verdade, em sua biografia há muito que justifique essas opiniões. Richards tem palavras lúcidas sobre o assunto: "... a má saúde o acompanhou por muito tempo – reumatismos que podem ter tido que ver tanto com problemas nos dentes como com o clima e talvez com uma boa dose do que hoje seria rotulado de psicossomático. No inverno de 1800-1801, Coleridge viu-se acamado por semanas, e as dores o levaram novamente ao ópio. Nessa época, a droga começou a ser uma necessidade para ele. Nos intervalos entre o sofrimento e o alívio miraculoso, partiu para ainda outro tipo de desbravamento, para a investigação experimental quanto à percepção dos sentidos... 'no decurso desses estudos', ele escreveu a Poole, 'tentei um sem-número de pequenas experiências com minhas próprias sensações e sentidos, e algumas dessas (repetidas com freqüência demasiada) tenho razão para acreditar prejudicaram meu sistema nervoso'". Richards registra também palavras pungentes de Coleridge numa carta a Benjamin Flower, datada de 11 de dezembro de 1796: "Meus requintes filosóficos e teorias metafísicas se postam junto de mim numa hora de angústia, como brinquedos ao pé da cama de uma criança mortalmente doente". E Richards acrescenta que, longe de ser simples "anódinos", esses "requintes" e teorias lhe foram "um modo extremamente positivo de aventura espiritual", e que "não resta dúvida de que o compensavam das 'viper thoughts that coil around my mind,/Reality's dark dream!' [idéias-víboras a colear na mente, / Sonho obscuro do real!]". Acerca dos supostos "fracassos" de Coleridge, igualmente tocantes são as palavras do poeta numa carta a William Sotheby e numa passagem da *Biografia Literária* citadas respectivamente por Richards: "Ouso acreditar que na

se que a vertente dos que circunscrevem o movimento a manifestações puramente literárias ignora que não se pode aplicar exclusivamente essa perspectiva, por mais importante, ao estudo do Romantismo em *todos* os países, visto que o movimento transcende a esfera do literário[17]. No outro extremo, o ponto de vista dos que identificam traços românticos ao longo da história da civilização e que consideram o dualismo clássico-romântico – um critério tipológico baseado no contraste e devido aos irmãos Schlegel[18] – como um processo recorrente no desdobramento da cultura, com fases de cristalização de valores e períodos subseqüentes de inconformismo em face desses valores – esse ponto de vista peca por reduzir a história, como disse Bornheim, a uma dialética que implica "pontos fixos de referência"[19], sob pena de se ver o Romantismo "em todas as esquinas da história" e caracterizar os termos "romântico" e "clássico" em uma dimensão meramente "psicológica ou antropológica" – o primeiro termo estando para a psicologia da adolescência assim como o segundo está para a da maturidade –, deixando de lado aspectos "propriamente culturais, históricos e filosóficos" do Romantismo[20]. Desse modo, o critério mais apropriado passou a ser falar de "romantismos" em vez de "Romantismo", suas variedades coincidindo com as individualidades nacionais, e relacionar as dimensões psicológicas ou antropológicas aos "valores específicos de cada romantismo", valores que estão, obviamente, além dessas dimensões[21].

mente de um Juiz competente, o que realizei despertará mais surpresa do que aquilo que deixei de fazer, ou daquilo em que fracassei"; "[...] devo ser julgado por meus companheiros pelo que *realizei*; o que eu *poderia ter feito*, isso é uma questão da minha própria consciência" (cf. a introdução a *The Portable Coleridge*, I. A. Richards [org.], Penguin Books, 1978, pp. 15-16; 32-33). De qualquer forma, o próprio Richards afirma que é surpreendente que Coleridge tenha sido capaz de escrever a melhor parte de sua obra em prosa mais conhecida enquanto totalmente à mercê de sua doença.

17. O parágrafo relativo ao conceito de Romantismo, bem como tópicos para abordagem que balizam essa parte são lição colhida em Gerd Bornheim, "Filosofia do Romantismo", in J. Guinsburg, *O Romantismo*, São Paulo, Perspectiva, 1978, pp. 75-77.

18. A distinção entre clássico e romântico aparece pela primeira vez na Inglaterra por meio das conferências de Coleridge proferidas em 1811.

19. Bornheim, *op. cit.*, p. 76.

20. *Idem*, p. 77.

21. *Idem, ibidem*.

Fechado o longo parêntese conceitual, convém mencionar que se tornou hábito ressaltar, na abordagem desses "valores específicos", o tratamento dispensado a temas tais como "eu", "natureza" etc., e de ora em diante nos ocuparemos de alguns desses temas a fim de rastrear, na medida do possível, fatores conducentes ao afloramento de novos e variados sentidos de interioridade ou formas de subjetividade no período romântico, formas que, não parece impróprio dizer, dão a impressão de ir sendo transcendidas por meio de uma dilatação cada vez maior da idéia de "eu", que por sua vez extrapola a mera consciência individual e não raro adquire dimensão metafísica, caso em que chega a se confundir com o "universo" e, em última instância, com "o Absoluto", trazendo a reboque a exaltação da faculdade da "imaginação", num processo que parece aumentar em proporção inversa à decadência do racionalismo filosófico e científico até então em vigor. Ao longo dessa identificação de modos de subjetividade e concepções acerca da imaginação, procuraremos repassar algumas fontes de que Coleridge se serviu para elaborar sua própria teoria da "imaginação", palavra que para ele estava pejada de um verdadeiro fardo de especulação e sentido técnico, e que funciona como um eixo em torno de que giram de modo geral seus escritos sobre arte e filosofia, além de ser para o poeta, em nível pessoal, uma "defesa de dada atitude para com a vida e a realidade". Tal abordagem pode se mostrar proveitosa quando nos propomos uma leitura da "Balada do Velho Marinheiro", não só pelo fato de a poética de Coleridge andar a par e passo de seus escritos teóricos, mas, como haveria de demonstrar a longa tradição de exegeses da Balada, sobretudo em razão de a referência do próprio Coleridge ao poema como sendo uma obra de "pura imaginação"[22] apontar diretamente para a necessidade de tentar explicar-lhe aspectos formais e temáticos a partir do contexto dessa teoria.

O Declínio do Racionalismo Filosófico e Científico

O RACIONALISMO FOI UM MOVIMENTO que se desenvolveu na Europa durante os séculos XVII e XVIII. Nascido em oposição ao empirismo – a doutrina que atribui

22. Essa referência, contextualizada, será comentada na p. 84.

a verdadeira fonte de conhecimento aos sentidos inscrevendo os dados na *tabula rasa* da mente e recorrendo ao método da indução –, o racionalismo, que considera a *ratio* a fonte do conhecimento e afirma a existência de idéias inatas como ponto de partida para o método da dedução, baseou-se em concepções de Deus, da natureza e do homem relacionadas entre si e apoiadas na convicção de que particularmente o uso correto da razão seria capaz de lograr o verdadeiro conhecimento, sendo pré-requisito para a felicidade do homem ou, como o queria Leibniz, o "melhor dos mundos possíveis". Para tanto, a *res cogitans* de Descartes exerce um papel fundamental. A fim de que a liberdade seja soberana, deve-se considerar a razão como a essência do ser humano, que, por meio dela, toca o cerne de sua humanidade[23]. Além do mais, a filosofia do período defronta-se com duas ciências capazes de proporcionar um conhecimento exato e inquestionável: a matemática e a física. Predomina à época a idéia de que o mundo apresenta uma regularidade passível de ser calculada, de que o rigoroso raciocínio matemático oferece os meios para estabelecer a verdade, independentemente da revelação de Deus. Eis por que homens tão diferentes quanto Hobbes e Descartes, Espinoza e Leibniz escreveram no idioma das demonstrações matemáticas. Ainda que a maioria não tivesse condições de entender esse idioma, pelo qual Newton estabeleceu a lei da gravitação universal, havia uma suposição generalizada de que, de alguma forma, lá estava uma explicação do universo material. Pelo fato de todas as coisas se acharem subordinadas dessa forma à razão, não admira que o mundo passasse a ser o mundo do homem, Deus, o "Deus dos filósofos" e a religião só fosse considerada válida se enquadrada "nos limites da pura razão", como disse Kant[24]. Esse primado da razão transparece inteiramente num poema de M. J. Chénier, que costuma ser citado nesse contexto:

De sensatez, ou de razão, tudo é composto:
Virtude, gênio, espírito, talento e gosto.
E o que é virtude? Ela é razão que se pratica;
Talento? Ele é razão que brilha numa empresa;
Espírito? É razão que com primor se exprime.

C'est le bon sens, la raison qui fait tout:
Vertu, génie, esprit, talent et goût.
Quest-ce vertu? Raison mise en pratique;
Talent? Raison produite avec éclat;
Esprit? Raison qui finement s'exprime.

23. Bornheim, *op. cit.*, p. 79.
24. *Idem, ibidem.*

O gosto é só bom senso com delicadeza
E o gênio denomina-se razão sublime.

Le goût n'est rien qu'un bon sens délicat,
Et le génie est la raison sublime[25].

Nas duas últimas décadas do século XVIII e no final da primeira metade do século XIX, começa a haver uma ruptura com os padrões do gosto clássico, difundido por meio do neoclassicismo iluminista, e os ideais racionalistas passam a ser alvo de um sem-número de opositores em toda a Europa, pensadores e artistas a quem tais concepções parecem levar a um empobrecimento do homem e de seus valores e a um distanciamento da natureza, esta reduzida exclusivamente a objeto do pensamento filosófico ou científico na tentativa de realizar o ideal de uma *mathesis universalis* professado por Descartes. Agora, acredita-se que a razão é justamente o que afasta o homem da unidade, o que promove a multiplicidade e a exacerbação da individualidade, a cisão entre sujeito e objeto. Dentre os muitos partidários dessa visão que se podem arrolar, na Alemanha ressalta a figura de Goethe, que, convencido de que seus ideais clássicos não teriam futuro em seu país, desfere golpes violentos contra a cosmologia newtoniana e o mundo-máquina do século XVIII e professa que a interpretação da natureza deve-se basear numa união entre ciência e poesia, indicando dessa forma o caminho para Friedrich Schlegel, com sua recomendação de que "se queres penetrar nas profundezas da física, inicia-te nos mistérios da poesia"; na Inglaterra, reações viriam também do poeta William Blake, que definira a ciência como "Árvore da Morte", em oposição à arte, para ele a "Árvore da Vida". Na França, Voltaire, embora um admirador do "século de Luís XIV", satirizará Leibniz na figura do Professor Pangloss e publicará suas *Lettres Anglaises*, abalando alicerces classicistas e racionalistas com idéias que muitas vezes são antípodas dessas correntes. A maior ofensiva, porém, é levada a cabo por Rousseau, o grande precursor do Romantismo, cujas concepções acerca da "natureza" acabarão se tornando como que uma essência a impregnar toda a atmosfera romântica.

"Natureza", no caso, é o nome que Rousseau usa em lugar de "sentimento", e a exaltação do sentimento em sua obra dará o tom a toda uma literatura de caráter emocional que se desenvolverá no clima beligerante das revoluções de 1789 e 1793,

25. Conforme citado por Bornheim, *op. cit.*, p. 79.

do acontecimento contra-revolucionário que foi a queda de Napoleão em 1815 e da revolução de 1830. A exemplo do que acontece com todo o pensamento moderno, também em Rousseau se observa uma doutrina que toma a subjetividade como ponto de partida para suas especulações; mas a subjetividade que se delineia, por exemplo, no pensamento cartesiano, e que se exaure numa dimensão puramente racionalista – a dimensão do *cogito* – é bem diversa da subjetividade de Rousseau[26], para quem o sentimento é superior à razão e constitui precisamente o que ela não dá conta de exprimir, podendo ser considerado a legítima tradução da interioridade do homem. Para Rousseau, a natureza, vista da óptica racionalista, é fria, mecânica, morta, e também um produto da cultura, termo que no contexto de sua doutrina guarda uma relação antitética com a idéia de natureza. Na verdade, o espírito mal se distingue da natureza, e o refúgio nela, que ainda não foi maculada pelo homem e que antecede a cultura, é a pedra de toque da doutrina rousseauniana[27]. Essas idéias encontrarão ressonância no movimento pré-romântico alemão denominado *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto], particularmente na figura dos "gênios", que acabarão por declarar guerra a toda sorte de valores estabelecidos. Conversas particularmente em torno da distinção entre "gênio" e "talento", na verdade, são comuns desde Kant, e o "gênio", como ensina Hamann[28], torna-se à época a expressão mais acabada da natureza, sem que seja possível compreendê-lo de um ponto de vista puramente racional, pois que não se define pela razão, mas pelo que os românticos chamarão de "inconsciente". Desse ponto de vista, considera-se o "gênio" um verdadeiro canal aberto às potências da irracionalidade, força que, sendo o exato oposto dos ideais racionalistas, passa então a se revestir de positividade.

A Poesia se Torna "Ideal"

Dentre as críticas à razão, a "revolução copernicana", anunciada pelo próprio Kant e levada a efeito por ele no campo da epistemologia, é considerada o aconte-

26. Bornheim, *op. cit.*, p. 80.
27. *Idem, ibidem.*
28. *Idem*, pp. 78-79.

cimento que abre as portas às grandes sínteses românticas que lhe sucederiam, ao passo que a Alemanha é tida por epicentro do terremoto romântico, cujas ondas haverão de se alastrar por toda a Europa, pois esse é o único país onde o Romantismo se estrutura como movimento e onde surgem as primeiras teorias sobre ele, contemporâneas ou quase contemporâneas dos fenômenos descritos, fato que é um de seus traços distintivos. Ali, as conseqüências da Reforma haviam acarretado um insulamento da cultura alemã por dois séculos, mas a esse período se seguiria uma série de movimentos responsáveis por uma gradual reintegração da Alemanha na Europa e pelo concomitante resgate de seus próprios valores: a *Aufklaerung*, período em que a cultura alemã se tornará permeável a influências européias, particularmente da França (lembre-se a corte de Frederico, o Grande, em tudo semelhante à francesa e freqüentada por Voltaire); o *Sturm und Drang*, cuja característica fundamental é a revolta contra o classicismo francês e que contará com a filiação de Rousseau; o classicismo alemão, em que se opera uma síntese da cultura européia; e por fim o Romantismo, quando a cultura alemã passará a exercer influência sobre toda a Europa[29]. Na constituição do Romantismo, o idealismo alemão desempenhará um papel fundamental, embora o teor idealista das visões românticas propriamente ditas não possa ser identificado de todo às muitas formas assumidas pelo idealismo kantiano e pós-kantiano, e dependa, como disse Benedito Nunes, de uma "gestualística dos sentimentos e de padrões retóricos determinados"[30].

Grosso modo, pode-se dizer que a Kant coubera a tarefa de juntar os destroços resultantes da "demolição" realizada pelo ceticismo de David Hume, que minara a pretensão do dogmatismo metafísico quanto a afirmar verdades eternas sobre a essência das coisas, reduzindo o princípio de causalidade a uma mera associação subjetiva, a uma "conexão habitual", e o "eu", a um feixe de percepções de coerência e coesão relativas, tornando gratuita a suposição de um substrato constante a que se pudesse chamar de "eu" e convertendo a realidade do mundo corpóreo numa crença com base em impressões vivas. Em certa medida, a filosofia de Kant traz implícita uma refutação a essas idéias. Para Kant, não é possível, por exemplo,

29. *Idem*, p. 78.

30. Benedito Nunes, "A Visão Romântica", in J. Guinsburg (org.), *O Romantismo*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 53.

atribuir tempo e espaço – suas categorias mais célebres –, ou as relações de causa e efeito, aos objetos da percepção, às coisas em si, diferentemente do que fez Hume, sob pena de se cair no que Kant chamou de "antinomias", ou seja, as contradições a que pode chegar a razão às voltas com problemas da cosmologia racional. Essas categorias, diz ele, são formas da sensibilidade, e, por inevitáveis, acham-se inscritas na mente: são condições *a priori* de toda inteligibilidade. Assim, não se deve buscar uma base para o princípio de causalidade no domínio dos "númenos", das coisas em si, por ser esse princípio uma categoria *a priori* do entendimento, e, por conseguinte, só poder ser aplicado ao domínio dos fenômenos. Aqui, a menção às formulações transcendentais, enormemente simplificadas, é apenas para enfatizar que subjaz à primeira afirmação um subjetivismo segundo o qual a natureza a que temos acesso é uma construção das faculdades de conhecimento das quais somos dotados; à segunda, que realiza a cisão entre o mundo dos fenômenos e o dos "númenos", da física e da metafísica, um dualismo filosófico cuja superação será um dos objetivos dos filósofos pós-kantianos. Por outro lado, quando se passa da primeira crítica para a segunda, a *Crítica da Razão Prática*, o "eu" delineado por Kant, sem ser também, como supunha Hume, uma simples sucessão de impressões passivas, fenomenais e subjetivas, se reconhece então como um eu ativo, de que temos intuição imediata –, um eu, em última análise, dotado de liberdade e responsabilidade, não podendo estar sujeito às categorias do entendimento analítico. Tomando partido dessa segunda "crítica", caberá a Fichte, mais kantiano do que Kant, tentar superar os dualismos que perpassam a obra do mestre e que culminam na oposição irredutível entre o mundo da natureza e o mundo da espiritualidade. Produto dessa tentativa será a *Doutrina da Ciência*, obra considerada pelos próprios fundadores do movimento, os irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel, uma das linhas mestras do Romantismo e tida por uma das expressões mais radicais de idealismo. De modo geral, a afirmação fichteana da vida essencialmente como uma luta individual, social e política travada pela vontade moral, e o mundo dos fenômenos como a criação inconsciente do eu numenal, posto a fim de fornecer a essa vontade os obstáculos que ela deve superar – uma luta que deve terminar na compreensão do Eu de que esses obstáculos são criados por ele mesmo e que estão sujeitos à vontade esclarecida –, tal afirmação coloca o "Eu" no centro das preocupações dessa filosofia, que lhe dispensa uma atenção vista ra-

ras vezes anteriormente. Impõe-se, assim, a crença generalizada segundo a qual o mundo é, como na bela expressão do Wordsworth de "Tintern Abbey",

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

A propósito de poetas, é interessante observar de que modo as exposições discursivas e filosóficas fornecidas por esses idealistas românticos alemães são traduzidas pela literatura da época em termos de imagens e símbolos, mitos e arquétipos, acarretando uma mudança no teor das metáforas na poesia quase concomitante à difusão das idéias filosóficas relativas à natureza da arte de então. Isso se dá porque, como disse A. W. Schlegel, a heterogeneidade, seja língüística, seja geográfica ou de outra ordem, é por excelência o modo do Romantismo, e Michel Serres afirmou que, diferentemente do Classicismo, o Romantismo tem como projeto metodológico "compreender o pluralismo de significações, decodificar todas as linguagens que não são necessariamente as da razão pura"[31]. Por esse motivo é que uma filosofia estética tão abstrata e por assim dizer "acadêmica" como a proposta por Kant em certa medida acaba por exercer influência sobre a obra de artistas criativos. No caso dos próprios escritores alemães, por exemplo, Schiller e Goethe sofrem um influxo direto e decisivo da segunda e terceira "críticas" de Kant, e Hölderlin desenvolve elementos de uma filosofia orgânica e estética da Natureza em muitos aspectos antecipatória da de Schelling e sob a influência de Hegel, seu colega e amigo. Em muitos casos, quando não é possível falar em influências hauridas diretamente nas próprias fontes, tem-se a impressão de que a assimilação dessas visões de mundo se dá por meio de idéias que, por assim dizer, deviam pairar no ar. Desse ângulo, Abrams lembra que elementos da doutrina kantiana, particularmente a crença de que a "mente que percebe descobre o que ela própria em parte criou"[32] foram desenvolvidos por poetas e críticos ingleses antes de virem à luz no

31. M. Serres, "Análisis Simbólico y Método Estructural", in José Sazbon (org.), *Estructuralismo y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

32. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 58.

âmbito acadêmico. E dessa contaminação de idéias é possível colher exemplos quase aleatoriamente. Assim, houve quem estabelecesse paralelos entre o "Eu" fichteano com sua filosofia moral e a mitologia idiossincrática de Blake, em que Urizen, apartado de Los, "cria um universo newtoniano limitador e cego, que Los deve superar na visão, a qual considera esse universo uma criação de seu próprio eu decaído e dividido"[33]. Sobre bases idealistas se assentam também os versos de "For the Sexes: The Gates of Paradise" ["Para os Sexos: Os Portões do Paraíso"]:

A Luz do Sol, a irritá-la,	*The Sun's Light when he unfolds it*
Depende do Órgão a observá-la.	*Depends on the Organ that beholds it.*

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

O sempiterno universo das coisas mana	*The everlasting universe of things*
Através da mente e rola as suas ondas rápidas –	*Flows through the mind, and rolls its rapid waves,*
Ora de luz, reflexo escuro, ou breu,	*Now dark – now glittering – now reflecting gloom –*
Ora esplendor de empréstimo, onde, das arcanas	*Now lending splendour, where from secret springs*
Fontes o manancial do pensamento humano	*The source of human thought its tribute brings*
Paga tributo à água – com um som metade seu.	*Of waters, – with a sound but half its own...*

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

A Ascensão da "Imaginação"

Como disse John Stuart Mill, o enaltecimento da imaginação "expressa a revolta da mente humana contra a filosofia do século XVIII". Na teoria literária ro-

33. Peter Thorslev, "German Romantic Idealism", in Stuart Curran, *British Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 81.

mântica, é lugar-comum abordar a razão ou entendimento em relação antitética com a imaginação. De um modo geral, a imaginação romântica funciona como a força divina e doadora de vida em que a natureza e a mente humana exercem influência uma sobre a outra em intercâmbio harmonioso, a conferir nova forma ao mundo e a despertar a consciência de que cada homem constitui de algum modo uma parte orgânica de uma "vida una" do universo, o próprio poeta devendo ser considerado o instrumento para o agente –, idéias bastante difundidas entre os românticos e encontrando sua dimensão simbólica na harpa tangida pelos ventos, – como no poema "The Eolian Harp" ["Harpa Eólica"[34]] de Coleridge:

Oh! A Vida una dentro em nós e fora,	*O! the one Life within us and abroad,*
que enfrenta todas as moções, torna-se-lhe alma	*Wich meets all motion and becomes its soul,*
e é luz no som, poder igual ao som na luz,	*A light in sound, a sound-like power in light,*
ritmo em todo pensamento, júbilo em toda parte –	*Rhythm in all thought, and joyance every where –*

[...]

E se toda a natureza animada	*And what if all of animated nature*
For tão-somente Harpas orgânicas de formas diversas,	*Be but organic Harps diversely fram'd,*
Vibrando em pensamento, quando nelas passa,	*That tremble into thought, as o'er them sweeps*
Plástico e vasto, um vento do intelecto,	*Plastic and vast, one intellectual breeze,*
A um tempo a Alma de cada qual e o Deus de tudo?	*At once the Soul of each, and God of all?*

ou na lira do Shelley da "Ode to The West Wind" ["Ode ao Vento Oeste"], em que o eu poético pede ao vento,

Faze de mim tua lira, assim como o é a floresta.[35]	*Make me thy lyre, even as the forest is.*

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

35. O poeta comparado à lira eólica e o poema ao acorde musical que resulta da ação recíproca de elementos exteriores e interiores, tanto do vento mutável como da tensão e da constituição das cordas são a tônica do seguinte passo constante de "Uma Defesa da Poesia" de Shelley, cujo conceito de ima-

Blake já havia considerado a natureza como "a própria imaginação", por meio da qual nos é dado

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

À "análise" proposta pela razão, a imaginação opõe a "síntese"; às "diferenças" entre as coisas ressaltadas pela razão, a imaginação opõe as "semelhanças" entre elas; ao caráter "mecânico", "morto", da razão, a imaginação opõe seu caráter "orgânico" e "vital". Ela é o poder de unir as coisas, de ser todas as coisas. A imaginação, porém, é uma faculdade específica do poeta, ou pelo menos partilhada por outros criadores, e isso acarreta conseqüências negativas de ordem social insuspeitas num primeiro momento. As "visões" que são apanágio desses poucos eleitos faz deles "visionários" por definição, homens que não se deixam entender, já que essas visões, apesar de sua exatidão, unidade e concretude, ou justamente por causa delas e de seu caráter evanescente, são difíceis de comunicar, o que acaba por condená-los a um tipo especial de alienação[36]. O padecimento de que tais homens são vítimas radica na consciência que eles têm de uma inevitável função moral e de seu próprio fracasso em comunicar aos outros visões que, segundo crêem, poderiam mudar o mundo. A fé que os românticos tinham no poder da imaginação quanto a transformar o mundo é a fonte de suas maiores realizações, dentre as

ginação é praticamente idêntico ao de Coleridge: "O homem é um instrumento sobre o qual se exerce uma série de impressões externas e internas, como as alternâncias de um vento sempre mutável sobre uma lira eólica, que, com seu movimento, fazem-na produzir uma melodia sempre variada. Porém há um princípio interno no ser humano e talvez em todos os seres sensíveis que, diferentemente da lira, não produz melodia apenas, mas harmonia, por uma adequação interna dos sons ou movimentos assim incitados às impressões que os provocam. É como se a lira pudesse ajustar suas cordas aos movimentos daquilo que as toca, em uma proporção determinada de som, assim como o músico pode harmonizar sua voz ao som da lira" (cf. "Uma Defesa da Poesia", in Enid Abreu Dobranszky, *Defesas da Poesia* [Ensaio, Tradução e Notas], São Paulo, Iluminuras, 2002, p. 171).

36. Frank Kermode, *Romantic Image*, Londres e Nova York, Routledge, 2002, pp. 7-8.

quais, para nos atermos ao âmbito da literatura inglesa, incluem-se, por exemplo, os poemas proféticos de Blake, "O Prelúdio", de Wordsworth, o "Prometeu Liberto"[37], de Shelley, e o "Kubla Khan" e "A Balada do Velho Marinheiro", este último tendo na figura do protagonista um legítimo visionário ou um protótipo do *poéte maudit*, aparentado de certa forma ao místico oriental.

Da mesma fé, porém, não estavam imbuídos os adeptos de tendências racionalistas e utilitaristas na Inglaterra no início do século XIX, para quem os poetas não eram nem profetas nem visionários, mas "semibárbaros em uma comunidade civilizada" e "perdulários de seu próprio tempo e ladrões do tempo dos outros"[38], como disse Thomas Love Peacock, amigo de Shelley e autor de um libelo contra a poesia que ele chamou de "The Four Ages of Poetry" ["As Quatro Idades da Poesia"] e que despertou a ira do poeta, expressa em *A Defense of Poetry* [*Uma Defesa da Poesia*], uma resposta às constatações mordazes e às previsões sombrias de Peacock acerca do futuro da poesia:

> Quando ponderamos que os grandes e permanentes interesses da sociedade humana se tornam cada vez mais a fonte principal de busca intelectual;... e que, portanto, o avanço da arte e da ciência úteis, e do conhecimento moral e político continuarão sempre a voltar a atenção dos estudos frívolos e improdutivos para os estudos concretos e produtivos... podemos facilmente conceber que não tardará o dia em que o estado degradado de toda espécie de poesia será... reconhecido de modo generalizado[39].

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

> Julgamos que, à medida que a civilização progride, é quase forçoso que a poesia decline... Talvez ninguém possa ser poeta, ou usufruir a poesia, sem alguma enfermidade da mente... Num es-

37. A ser lançado em breve em tradução do autor desta introdução.

38. Cf. Sir Philip Sidney e Percy Bysshe Shelley, *Defesas da Poesia*, trad. Enid Abreu Dobranszky, São Paulo, 2002.

39. Citado por P. M. S. Dawson, "Poetry in an Age of Revolution", in Stuart Curran (org.), *British Romanticism*, p. 68.

tado grosseiro da sociedade, os homens são crianças com uma variedade maior de idéias. É, pois, nesse estado da sociedade que podemos esperar encontrar o temperamento poético em sua perfeição suprema... Aquele que, numa sociedade ilustrada e letrada, aspira a ser um grande poeta deve primeiro se tornar uma criancinha; deve fazer em pedaços todo o tecido de seu cérebro[40].

Em seu "Poetry in an Age of Revolution" ["A Poesia numa Era de Revolução"], ensaio que acabamos de citar, P. M. S. Dawson lembra que era esse o "pesadelo de Blake tornado realidade, um racionalismo estreito que exclui e estigmatiza o que não pode incorporar" e que explica a preocupação dos poetas românticos para com "a infância, a loucura, os socialmente desvalidos, o mito e a superstição – com tudo o que fosse marginalizado pela filosofia reinante do progresso e da utilidade"[41]. Por outro lado, o mesmo ensaísta questiona essa crença romântica na poesia e em sua capacidade de exercer uma influência social ao se perguntar se tal postura pode ser considerada sensata, trazendo à baila o argumento tantas vezes mencionado de que "a suposição romântica de que a mente cria seu mundo negligencia o grau em que o contrário é verdadeiro", bem como a questão do suposto "escapismo" desses poetas, e chegando a conclusões bastante convincentes:

Os românticos conclamavam seus leitores a imaginar o mundo novamente a fim de transformá-lo – mas o mundo social teria de ser transformado primeiro para que as possibilidades da visão imaginativa fossem acessíveis a qualquer um e não a uns poucos eleitos. O erro é mais desculpável nos poetas do que nos filósofos políticos; e acerca do princípio do próprio Marx de que "não é a consciência dos homens que lhes determina a existência, mas sua existência social que lhe determina a consciência", de nada vale punir os indivíduos pelos erros de sua época e classe. Esses erros os preservaram do desespero e lhes concederam pelo menos registrar seu protesto contra condições que eles com razão consideravam desumanas. [...] Numa sociedade cujas práticas e crenças constituíam uma negação da imaginação humana e da criatividade, era o papel dos poetas manter aberto um sentido de possibilidade alternativa. Talvez seja essa a função política social da imaginação, e, no que concerne a isso, todos os verdadeiros poetas são, como argumentou Shelley no final de "Uma Defesa da Poesia", politicamente progressistas, independentemente de quaisquer que sejam suas crenças políticas declaradas[42].

40. *Idem*, p. 69.
41. *Idem, ibidem*.
42. *Idem*, p. 73.

Aspectos da Filosofia Organicista

A IDÉIA DE "UNIDADE" CONSTITUI uma categoria fundamental para a compreensão do Romantismo, além de ser um traço peculiar a uma época. Como já se disse, no domínio da política, é possível entrever esse anseio de "unidade", por exemplo, na Revolução Francesa, com sua intenção de instaurar um Estado uno, apoiado na igualdade e liberdade, sem diferenças de classe, e no sonho de Napoleão quanto a um império europeu[43]. Sob o signo da unidade se organizam a ciência, a filosofia e as artes no Romantismo, época em que todos os aspectos da cultura dão a impressão de tender a se entrelaçar e a buscar se explicar mutuamente.

O sentido de "unidade" se torna mais claro quando se aborda um dos principais temas do Romantismo: o conflito entre a "infinitude do ideal" e a "limitação do real"[44]. Nele tem origem a "nostalgia" romântica, sinônimo de anseio pela reconquista da unidade, do infinito "interior à alma humana, condenada à sua finitude"[45]. Schlegel dirá, "Só na nostalgia encontramos repouso"[46]. A aspiração à unidade equivale ao desejo de uma experiência de integração no Absoluto, na Totalidade. Esse sentido de comunhão com o Todo confere ao Romantismo uma coloração religiosa muitas vezes explícita[47]. Para Schlegel, por exemplo, a poesia e a filosofia só podem ser entendidas a partir da religião[48]. Tanto é assim, que ele chegará a afirmar: "A filosofia é obrigada a reconhecer que ela só pode começar e terminar pela religião... A poesia, em sua aspiração do infinito, em seu desprezo pela utilidade, tem a mesma finalidade e as mesmas repugnâncias que a religião"[49].

Infensa a toda interpretação puramente racionalista da realidade, a visão integradora do Romantismo propõe uma concepção organicista da Natureza, con-

43. Bornheim, *op. cit.*, p. 91.

44. *Idem*, p. 92.

45. *Idem, ibidem.*

46. *Idem, ibidem.*

47. O problema da união com o Absoluto está no centro das preocupações de Schleiermacher, um autor importante para a compreensão das relações entre Romantismo e religião. Para mais informações, cf. Bornheim, *op. cit.*, p. 96.

48. Bornheim, *op. cit.*, p. 94.

49. *Idem, ibidem.*

siderada agora como um grande organismo, um Todo vivente que não pode ser analisado senão ao preço da desfiguração –, crença que levará Wordsworth a afirmar, a propósito de nossos hábitos analíticos, que "matamos para dissecar". Tal concepção é corroborada por desenvolvimentos científicos na época.

Paralelamente a uma extraordinária evolução dos estudos botânicos, a descoberta do oxigênio, por parte de Pristley em 1774, como princípio da combustão e origem da vida, gera a crença de que esse elemento possibilita a passagem do inorgânico ao orgânico; a teoria da eletricidade animal, proposta por Luigi Galvani em 1791, a partir de experimentos tais como o de fazer com que os membros mortos de uma rã reagissem a estímulos elétricos, bem como as descobertas de Alessandro Volta na mesma área, a par de experiências magnéticas com fins terapêuticos realizadas por Mesmer contribuem para uma idéia generalizada de que é possível revitalizar um mundo morto[50]. Plasma-se, assim, a filosofia organicista[51], segundo a qual toda a vida de um organismo resulta da composição das forças particulares dos vários órgãos, e ela tem por característica lançar mão de categorias fundamentais que derivam, à maneira de metáfora, das coisas vivas e em crescimento. De fato, em que pese a impressão que às vezes possamos ter de estarmos diante de concepções bastante abstratas, a metáfora orgânica freqüente no Romantismo é reflexo de uma tendência oposta à que se observa na tradição iluminista, que visava a um sentido de igualdade só passível de verificação por meio de operações analíticas e abstratas que levassem a um "conceito de ser humano válido para todos os tempos"[52]; contrariamente a essa tendência, os idealistas românticos exaltavam a singularidade da pessoa e a experiência imediata, "concreta", das coisas, e, como disse Anatol Rosenfeld, o "individualismo tende a tornar-se organicista"[53]. No que tange

50. Nesse contexto, é impossível não pensar no *Frankenstein*, de Mary Shelley, com sua visão apocalíptica do industrialismo e inimiga da "máquina", apresentando o protagonista não como uma criação natural, mas como um "artefato".

51. Os tópicos que balizam a exposição que se segue, bem como diversas citações contidas nela, foram extraídos de nossa tradução de *The Mirror and the Lamp* [*O Espelho e a Lanterna*], de M. H. Abrams, a ser lançada em breve.

52. Peter Thorslev, *op. cit.*, p. 87.

53. Anatol Rosenfeld, "Aspectos do Romantismo Alemão", *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 152.

às metáforas vegetais, podemos concordar com o professor Peter Thorslev quando ele afirma que não se chega a elas "por meio de nenhum processo de abstração, mas por meio de uma intuição imediata da analogia, até mesmo de identidade"[54].

Essa visão de mundo tem uma história difícil de rastrear, pois a idéia do relacionamento do todo com a parte e o contraste entre o que é vivo e em crescimento e o que é sem vida e estático já se encontra, a modo de crisálida, em Platão[55] e em Aristóteles, no primeiro em forma de sugestões do mundo como uma criatura viva, no segundo, da distinção entre coisas naturais e artificiais como sendo o fato de as coisas naturais se caracterizarem por uma fonte de movimento interno, sem o agente eficiente externo que caracterizaria as coisas artificiais[56]. Abrams lembra que a idéia de uma Alma do Mundo encontradiça em Platão recorreria, por exemplo, nos filósofos estóicos, em Plotino, em Giordano Bruno, em pensadores do Renascimento italiano e nos assim chamados teólogos platônicos de Cambridge do século XVII, terminando por se incorporar à Filosofia da Natureza dos românticos alemães. A explanação aristotélica da natureza, destacada aliás de um contexto refratário ao pensamento orgânico[57] e ainda presente na ciência da biologia dos séculos XVII e XVIII, por sua vez acabaria contribuindo para a sistematização da filosofia organicista nas obras dos filósofos alemães do final do século XVIII, dentre as quais o ensaio "Sobre o Conhecimento e o Sentimento da Alma Humana" de J. G. Herder, sob a influência da *Ciência Nova* de Giambattista Vico e publicado em 1778, haveria de constituir, no dizer de Abrams, um momento decisivo na história das idéias, inaugurando assim o que ele chamou de a "era do biologismo".

Nesse ensaio, Herder compõe suas categorias filosóficas a partir de generalizações que envolvem as qualidades da planta, a Natureza sendo para ele um organismo, e o homem, uma parte desse Todo Vivente e uma unidade orgânica de "pensamento, sentimento e vontade"[58]:

54. Cf. Peter Thorslev, *op. cit.*, p. 87. O mesmo ensaísta chama a atenção para o fato de John Stuart Mill, ao tratar de Benthan e Coleridge como "mentes seminais", enquadrar o primeiro na tradição abstrata do Iluminismo e o segundo na tradição "concreta" dos românticos.

55. Cf. Abrams, *op. cit.*, p. 184.

56. *Idem, ibidem.*

57. *Idem*, p. 185.

58. *Idem*, p. 204.

Observai a planta, essa amável estrutura de fibras orgânicas! Como ela se volve e faz girar as folhas para que beba o orvalho que a refresca! Ela se afunda e retorce sua raiz até que se posta em posição vertical; cada arbusto, cada arvorezinha se inclina ao ar puro, tanto quanto é capaz; a flor se abre para o advento de seu noivo, o sol... Com que esplêndida diligência uma planta purifica estranhos líquidos em partes de seu próprio ser mais fino, cresce, ama... depois envelhece, aos poucos perde sua capacidade de reagir a estímulos e de renovar seu poder, morre...

A erva se arrasta na água e na terra e a purifica em seus próprios elementos; o animal transforma as ervas inferiores em seiva animal mais enobrecida; o homem transforma as ervas e os animais em elementos orgânicos de sua vida, converte-os à operação de estímulos superiores e mais puros[59].

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

Aplicando sua visão organicista ao exame do *Rei Lear*, por exemplo, Herder concebe a peça como um processo em que as partes posteriores sempre derivam das anteriores, as motivações das personagens, suas ações e as circunstâncias exteriores se desenvolvendo "numa única totalidade", em que nenhum elemento pode ser substituído nem mudado de posição sem prejuízo do conjunto e da "alma que interpenetra e anima a tudo"[60]. Desse ângulo, o próprio Lear, "já na primeira cena da peça, traz em si mesmo todas as sementes de seu destino para a colheita do futuro mais lúgubre"[61].

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

59. Conforme citado por Abrams, *op. cit.*, p. 204.
60. Abrams, *op. cit.*, p. 205.
61. *Idem, ibidem.*

Sob influência das idéias de Herder, o jovem Goethe, já em seu ensaio "Sobre a Arquitetura Alemã", de 1772, ao se reportar à arquitetura gótica, haverá de considerá-la uma criação "orgânica" do desenvolvimento na mente do gênio, e este por sua vez alguém de "cuja alma as partes afloram, em crescimento conjunto num todo eterno"[62], e a comparará aos monumentos construídos em conformidade a regras. A partir disso, Goethe, ele mesmo desenvolvendo pesquisas no campo da biologia e da teoria da arte, aplicará a analogia do organismo natural às obras da Antigüidade clássica, sempre a ressaltar a dupla condição de obra de arte como produto da alma humana e também da natureza, bem como sua autonomia com respeito a quaisquer leis exteriores a sua constituição[63]. A confirmação de algumas dessas idéias Goethe a encontrará posteriormente na *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, obra recebida por ele com entusiasmo quando de sua publicação em 1790, sobretudo pela crença comum a Kant de que "uma obra de arte deve ser tratada como uma obra da natureza, e esta como uma obra de arte", crença que punha em paralelo questões relativas à poesia e à biologia.

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

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

> *Gênio* é o talento (dom natural) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) *pela qual* a natureza dá a regra à arte... o gênio é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não

62. Conforme citado por Abrams, *op. cit.*, p. 205.
63. Abrams, *op. cit.*, p. 206.

uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra... [a] *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade... visto que também pode haver uma extravagância original, seus produtos têm de ser ao mesmo tempo modelos... *exemplares*... eles próprios não surgiram por imitação... e têm de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento... ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como *natureza* fornece a regra[64].

Considerando que a arte bela produzida pelo gênio ao mesmo tempo "parece ser natureza" (§ 45) justamente por dar a impressão de ser conforme a fins, Kant afirma que se deve encontrar na "natureza" fenomenal dos organismos vivos um tipo de reflexo dessa intrigante operação da "natureza" na mente do gênio[65], e chama a atenção para que, com vistas a tornar inteligível a existência orgânica no mundo fenomenal, este "mecânico" e à maneira de uma cadeia de causas e efeitos "segundo as formas invariáveis que o entendimento humano impõe aos sentidos"[66], mister é que os compreendamos finalisticamente, como "fins naturais", coisas que se desenvolvem com vistas a objetivos inerentes ao próprio organismo, sem uma combinação de partes de acordo com um projeto predeterminado. Desse ângulo, organismos naturais são imanente e inconscientemente teleológicos, coisas a se organizar a si mesmas e detentoras de uma força motriz e de um "princípio formador", a se "desenvolver de dentro para fora" –, embora Kant enfatize que seja necessário pensar nos organismos "como se" fossem produto de um projeto, o que não equivale a dizer que *sejam* produzidos deliberadamente dessa forma.

Schelling, o pai Filosofia da Natureza e um filósofo que se considerava um discípulo de Fichte, mesmo não se achando tão próximo de Kant tomaria partido da terceira crítica – como Fichte, discípulo de Kant, partiria da segunda – a fim de postular a vontade criativa como princípio fundamental de seu idealismo estético, diferentemente de seu mestre, para quem esse princípio era a vontade moral. Em lugar dos modelos humanos exaltados por Fichte – o profeta,

64. Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. Valério Rohden e António Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002, p. 153.

65. Abrams, *op. cit.*, p. 208.

66. *Idem, ibidem.*

o pregador moral, o patriota, ou seja, homens que nos instam à luta moral –, Schelling exalta a figura do artista, cujos produtos da imaginação criadora fazem compreender que a natureza, bem como os artefatos humanos, são produtos da mesma Alma do Mundo.

Schelling considera o processo da realidade como um sistema dialético de oposições, duas esferas distintas do sujeito e do objeto, a partir das quais o filósofo depreende a constituição da mente e da natureza. A unificação do mundo do espírito, do sujeito e do objeto, e do mundo da natureza Schelling a encontra na obra de arte, que ele, a exemplo de Kant, considera semelhante ao organismo vivo, na medida em que ela também só pode ser compreendida como fim para si mesma. Desse ângulo, o traço distintivo entre organismo e obra de arte seria o fato de no primeiro justamente permanecer inconsciente a atividade finalística que lhe enseja a criação, atividade manifesta apenas no produto, ao passo que na obra de arte a atividade produtora seria consciente, e o produto, inconsciente. Segundo essa óptica, diferentemente do que a filosofia nos possa ensinar de modo abstrato, é por meio da arte que podemos compreender de maneira concreta a unidade entre natureza e espírito, entre a inteligência inconsciente e cega e a inteligência consciente e livre, embora a arte não demonstre a unidade do real, mas afirme concretamente essa unidade, conciliadora que é de necessidade e finalidade. Para a arte, o ponto de partida é a vida consciente, mas sua intuição é ditada por algo pré-consciente. O artista se propõe determinado fim, mas desemboca inadvertidamente numa obra que passa a ser espelho de uma totalidade –, um microcosmo que é, na verdade, reflexo de um macrocosmo[67]:

> O artista é levado à produção involuntariamente, e até mesmo contrariamente a uma resistência interior (... daí acima de tudo a idéia da inspiração por meio do sopro de um outro)... Independentemente de quão intencional ele seja, o artista, com respeito àquilo que é genuinamente objetivo em sua produção, parece sob o influxo de um poder que o aparta de todos os outros homens e o força a expressar ou representar as coisas que ele próprio não sonda inteiramente, e cujo sentido é infinito[68].

67. Bornheim, *op. cit.*, p. 103.
68. Conforme citado por Abrams, *op. cit.*, p. 210.

O processo natural e inconsciente na criação da obra de arte é o "representante interior do desenvolvimento inconsciente das coisas no mundo exterior"[69], com sua aparência de produto do "mais cego mecanismo", mas "passível de adaptação a fins sem ser explicável em termos de fins"[70]. Segundo essa visão de mundo que considera que a "Natureza deve ser o Espírito visível, e o Espírito, a Natureza invisível", o término do processo, acompanhado caracteristicamente de um sentimento jubiloso de "libertação", coincide com a anulação da "infinita divisão de atividades opostas" –, derradeira função da obra de arte, vislumbre do Absoluto, em que se dissolvem as diferenças entre sujeito e objeto, espírito e natureza[71] –, e a imaginação, atributo do artista ou gênio, é a faculdade que para Schelling permite ao homem "pensar em contradições e conciliá-las".

Entre as contribuições importantes à psicologia da criação e ao estudo da natureza do gênio acha-se o *Vorschule der Aesthetik* [*Curso de Estética*] de Johann Paul Friederich Richter, mais conhecido pelo nome de Jean Paul e por sua condição de autor de obras imaginativas. Nesses escritos, pode-se divisar igualmente a idéia de gênio como alguém em quem se conjugam em intercâmbio harmonioso uma atividade consciente e outra inconsciente, esta a se desenvolver "com a cegueira e a certeza de um instinto"; mas o conceito de inconsciente proposto por Jean Paul se reveste de conotações sinistras, aspecto que, como demonstra Abrams[72], coloca-o a meio caminho entre o Leibniz propositor do domínio obscuro das "pequenas percepções" ou estados subconscientes servindo de hipótese para o estabelecimento das idéias inatas, "independentes da consciência e do tempo e espaço fenomenais"[73] e passíveis de corresponder simultaneamente a coisas passadas, presentes ou futuras –, e o Jung propositor do "inconsciente coletivo", patrimônio da humanidade e instância da qual emergem as visões dos poetas e visionários, visões que para Jung podem ser tanto "do começo das coisas antes da idade do

69. Abrams, *op. cit.*, p. 210.

70. *Idem, ibidem.*

71. Não é à toa que Schelling, valendo-se da ciência da época, eleja o ímã para símbolo dessa visão de mundo com base em forças antagônicas, a qual explica cada fenômeno como síntese de elementos antitéticos.

72. Abrams, *op. cit.*, p. 211.

73. *Idem, ibidem.*

homem" como também "das gerações futuras que ainda não nasceram", e que caracterizam o pensamento onírico e mítico, em sua representação de "ocorrências monstruosas e ininteligíveis" e em sua expressão de temas cuja enormidade "faz com que irrompam nossas escalas humanas de valores"[74], sua experiência sendo caracterizada como "estranha e fria, multifacetada, demoníaca e grotesca", como uma "amostra ferozmente ridícula do caos eterno"[75]. Demonstrando presciência de desenvolvimentos futuros, Jean Paul também reconhece no inconsciente "um abismo do qual podemos esperar fixar a existência, não o fundo"[76], bem como a origem do "sentimento de terror e culpa, demonologia e mito"[77], e identifica no gênio alguém num estado intermediário entre o sono e a vigília, galgando os "pontos culminantes da realidade" por meio do "sonho":

> Não importa o nome que se dê a esse anjo supraterreno da vida interior, esse anjo da morte do mundano nos homens, nem como lhe reconheçamos os indícios; já basta que, em seus disfarces, não logremos reconhecê-lo. Em dado momento, ele se mostra aos homens profundamente envoltos em culpa... como um ser ante a presença do qual (e não de suas ações), ficamos terrificados; esse sentimento nós o chamamos medo dos fantasmas... Uma vez mais, o espírito se mostra como O Infinito, e o homem reza.
>
> Ele nos deu por primeiro a religião – o medo da morte – o Destino grego – a superstição – e a profecia... a crença num demônio... o romantismo, que encarnou o mundo do espírito, bem como a mitologia grega, que espiritualizou o mundo do corpo... [o gênio] é, em mais de um sentido, um sonâmbulo; em seu sonho cristalino ele é capaz de mais coisas do que em estado de vigília, e na escureza galga todo ponto culminante da realidade"[78].

August, o mais velho dos irmãos Schlegel, também considerava os artistas como verdadeiras "obras de arte da natureza", e, a exemplo de Schelling, neles distinguia o juízo consciente e a natureza instintiva em operação conjunta, a obra de arte apresentando as mesmas propriedades de um produto natural. Na ver-

74. "Psicology and Literature", in Jung, *Modern Man in Search as a Soul*, Routledge, 1956, pp. 180-181.
75. *Idem, ibidem.*
76. Conforme citado por Abrams, *op. cit.*, p. 212.
77. Abrams, *op. cit.*, p. 212.
78. Conforme citado por Abrams, *op. cit.*, p. 212.

dade, sua obra representa um compêndio sumário de concepções orgânicas, porquanto Schlegel, que acreditava que o "verdadeiro filósofo vê todas as coisas como um eterno vir a ser, um processo ininterrupto de criação'"[79], coletou e organizou idéias provindas de Leibniz, passando por Kant, até chegar a seu irmão Friedrich e a Schelling, além de esboçar uma história da literatura romântica, começando com uma abordagem da mitologia da Idade Média e terminando com um estudo da poesia italiana do período que hoje conhecemos com o nome de Renascença, estudo em que Dante, Petrarca e Bocaccio são descritos como "fundadores" da literatura romântica. Em suas conferências de Berlin, proferidas de 1801 a 1804, mas só publicadas em 1884, Schlegel formulou o contraste entre clássico e romântico, e suas *Conferências sobre Arte Dramática e Literatura* (1809-1811), proferidas em Viena, apesar de não apresentarem tão explicitamente concepções orgânicas, já associam esse contraste à antítese orgânico-mecânico, exemplificada pela comparação entre o drama romântico de Shakespeare e Calderón, por exemplo, e a literatura da Antigüidade e do Neoclassicismo –, Shakespeare sendo para Schlegel o "artista supremo", em cujas obras se podem observar aquele elemento inconsciente tantas vezes referido a par de uma atividade consciente, responsável pela escolha de expedientes com vistas a efeitos calculados sobre a platéia:

> A forma é mecânica quando ela é conferida a qualquer material por meio de uma força exterior, simplesmente como um acréscimo acidental, sem referência a seu caráter... A forma orgânica, pelo contrário, é inata; desenvolve-se a partir de dentro, e alcança sua determinação de modo simultâneo ao desenvolvimento mais pleno da semente... nas belas artes, assim como na província da natureza – o artista supremo – todas as formas genuínas são orgânicas...[80]

A Adesão de Coleridge ao Pensamento Organicista

É SABIDO QUE, ANTES DE tomar contato com a filosofia alemã, Coleridge se deixara influenciar por antecedentes do organicismo alemão tais como Plotino, Gior-

79. *Idem, ibidem.*
80. *Idem*, p. 213.

dano Bruno e Leibniz, mas sua cosmologia e teoria do conhecimento de modo geral são elaborações a partir de Schelling, assim como seu contraste entre orgânico e mecânico com respeito a obras de arte, bem como suas leituras de Shakespeare, derivam em grande parte de Schlegel[81]. Em "Shakespeare, a Poet Generally" ["Shakespeare, um Poeta de Modo Geral"], por exemplo, Coleridge afirma que a "forma orgânica é inata... ela se molda a si mesma de dentro enquanto evolui, e a plenitude de seu desenvolvimento é a mesma da perfeição de sua forma exterior", e diz que o artista só é bem-sucedido quando impelido por uma "força interior intensa", distinguindo implicitamente essa força da intenção consciente do artista e de seu projeto inicial, de vez que o "impulso obscuro" em vigor no artista deve-se tornar aos poucos "uma idéia reluzente, clara e abrasadora" –, ou seja, a exemplo do que se observa em Schelling, o projeto e o sentido da obra são descobertos pelo artista no próprio processo de criação. A adesão de Coleridge, porém, ao pensamento organicista em seus escritos filosóficos, críticos, teológicos ou políticos[82] não se evidencia apenas no domínio das idéias, mas em nível vocabular –, sobejam em Coleridge metáforas biológicas, fato que levou Abrams a afirmar, "se a dialética de Platão é uma imensidão de espelhos, a de Coleridge é uma verdadeira floresta de vegetação"[83]. Em Coleridge, autores e personagens, obras e gêneros poéticos, metro, símbolo e lógica de alguma forma lembram o mundo vegetal. Por exemplo, no Capítulo IV da *Biografia Literária*, ao comentar a poesia de Wordsworth, Coleridge percebe nela "uma aspereza e acerbidade ligadas e combinadas a palavras e imagens de uma só luminosidade, lembrando os produtos do mundo vegetal, onde florações esplêndidas brotam das cascas e conchas duras e espinhosas em cujo interior se elaboram os frutos".

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

81. Abrams, *op. cit.*, p. 218.

82. No caso de seus escritos políticos, pode-se ver uma teoria "orgânica" do Estado inglês particularmente em *Church and State*; no que tange ao conjunto de sua obra, porém, diga-se que a aspiração à organicidade está por trás do grande sonho de Coleridge de levar a efeito uma síntese monumental de suas idéias no domínio da arte, da filosofia e da ciência, todas elas sob a égide da religião.

83. Abrams, *op. cit.*, p. 169.

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

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

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

O símbolo serve para *combinar* "o coração e o intelecto do poeta", afirmando a unidade da mente no torvelinho da experiência. Nesse sentido, Coleridge também vê no metro um "encanto" acrescentado à linguagem natural apenas justificável pelo prazer que confere e por sua capacidade de conter o transbordamento espontâneo da emoção. Daí o "sentido de deleite musical" [*sense of musical delight*] que se pode encontrar nas obras dos poetas, "com o poder de levar uma multidão a uma unidade de efeito, e modificar uma série de pensamentos por algum pensamento ou sentimento predominante" [*Biografia Literária*, II]. Todas essas coisas têm em comum o fato de serem regidas pela imaginação, à qual Coleridge ora chama de "faculdade de coadunar" (com seu antigo sentido de "desenvolver-se con-

juntamente em uma coisa só"), ora de "poder esemplástico", alicerçado numa falsa etimologia do alemão[84]. De qualquer maneira, para Coleridge, tratar dessas questões equivale a se ocupar do poeta, que tem praticamente os mesmos atributos da figura do artista valorizada por Schelling:

> O que é poesia? Essa pergunta se identifica a tal ponto com a questão sobre "o que é um poeta?", que a resposta a uma está implícita na solução da outra. Pois trata-se de uma distinção resultante do próprio gênio poético, que sustém e modifica as imagens, os pensamentos e as emoções da mente mesma do poeta.
>
> O poeta, descrito em sua perfeição *ideal*, põe em atividade toda a alma do homem, com a subordinação de suas faculdades umas às outras, de acordo com seu valor e dignidade. Ele difunde um tom e um espírito de unidade, que se mesclam e (como que) se *fundem* um no outro, por meio daquele poder sintético e mágico, a que damos, com exclusividade, o nome de imaginação. Esse poder, posto em ação primeiro pela vontade e pelo entendimento, e sujeito a seu controle inexorável, ainda que gentil e despercebido (*laxis effertur habenis*[85]), revela a si mesmo no equilíbrio ou reconciliação de qualidades opostas ou dissonantes: da identidade com a diferença; do abstrato com concreto; da idéia com a imagem; do individual com o universal; da sensação de novidade e frescor com os objetos antigos e familiares; de um estado emotivo mais que costumeiro com uma ordem mais que costumeira; de um pensamento sempre alerta e uma autoconfiança constante com um entusiasmo e um sentimento profundo ou veemente; e, enquanto esse poder funde e harmoniza o natural e o artificial, ainda subordina a arte à natureza, o estilo ao tema e nossa admiração pelo poeta à nossa simpatia pela poesia.

Para Coleridge, só é possível compreender a "alma do homem" na proporção em que compreendemos quais são suas faculdades e o modo pelo qual elas funcionam. O modelo dessa hierarquia corresponde ao delineado na *República* de Platão, cuja influência na passagem é visível na ênfase à "perfeição ideal": a Razão

84. René Wellek esclarece a etimologia da palavra em questão: "'Einbildungskraft' [força da imaginação] é interpretada por Coleridge como 'In-eins-Bildung' [formação em uma só coisa]. Mas o prefixo 'ein' nada tem a ver com 'in-eins'". Cf. *Conceitos de Crítica*, p. 161. No capítulo x da *Biografia Literária*, porém, Coleridge afirma ter sido ele a cunhar o vocábulo "esemplástico", valendo-se das palavras gregas εἰς ἓν πλάττειν, significando "moldar em um" ou "formar unidade".

85. É "conduzido com as rédeas frouxas".

é a suprema faculdade; abaixo dela se acham o Entendimento e a Vontade, a ordenar as emoções; também abaixo se encontram os desejos e os sentidos. Mas a "reconciliação de faculdades opostas" envolve tomar a "inclusividade como critério de excelência poética"[86], excelência lograda pelo poeta por meio da imaginação, e a teoria desenvolvida por Coleridge quanto a isso não pode ser entendida sem que se parta do mesmo ponto de onde ele começa a desenvolvê-la –, de uma teoria do ato do conhecimento ou da consciência, isto é, daquilo que ele chamou de "coincidência ou coalescência de um Objeto com um Sujeito"[87].

A "Coalescência do Objeto com o Sujeito"

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

> A consciência de um homem se estende apenas às sensações agradáveis ou desagradáveis causadas nele por impressões exteriores; um outro dilata sua percepção interior [*inner sense*] a uma consciência das formas e da quantidade; um terceiro, além da imagem, é consciente da concepção ou noção da coisa; um quarto ainda chega a uma noção de suas noções – ele reflete sobre suas próprias reflexões; e assim podemos dizer sem incorrer em impropriedade que um possui mais ou menos percepção interior do que o outro. Esse mais ou menos de antemão trai que a filosofia em seus princípios fundamentais deve apresentar um aspecto prático ou moral, bem como um teórico ou especulativo[88].

86. Abrams, *op. cit.*, p. 118.

87. Tanto quanto possível, os parágrafos seguintes buscam sintetizar pontos-chave das argüições de Richards em seu *On imagination*, *op. cit.*

88. Conforme citado por Richards, *op. cit.*, p. 45.

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

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

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

O postulado da filosofia e ao mesmo tempo o teste da capacidade filosófica não é mais do que o Conhece-te a Ti Mesmo que desceu do céu (e *coelo descendit*, Γνῶθι σεαυτόν). E isso de modo prático e especulativo ao mesmo tempo. Pois, já que a filosofia não é nem uma ciência da razão nem do entendimento apenas, tampouco tão-somente uma ciência da moral, mas a ciência do Ser inteiramente, sua base primeira não pode ser nem meramente especulativa, nem meramente prática, mas ambas as coisas conjuntamente. Todo conhecimento repousa sobre a coincidência de um objeto com um sujeito[89].

89. *Idem*, p. 47.

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

Mas Coleridge chama a atenção para que qualquer distinção que se faça nesse caso sempre visa à conveniência da teoria abstrata ou corresponde a objetivos práticos: "Enquanto estou tentando explicar essa coalizão íntima, devo considerá-la dissolvida". Ora, não se pode pensar numa fusão de sujeito e objeto sem supor de antemão que ambos estejam separados; mas, na verdade, "Aqui não há nenhum que seja primeiro, nenhum que seja segundo". É tão arbitrário identificar "partes" nesse processo quanto tentar fazer uma distinção, à vista de uma planta em crescimento, entre aquilo que cresce e o crescimento propriamente dito. O sujeito (o eu) integrou-se no que ele percebe, e o que ele percebe é, nesse sentido, ele mesmo. Uma coisa se torna a outra.

Conceitos de Imaginação e Fantasia em Coleridge

A ESSA ALTURA, É POSSÍVEL nos ocuparmos da teoria da imaginação de Coleridge, de vez que ele considera que "as regras da Imaginação constituem elas mesmas os próprios poderes de crescimento e produção" (*Bibliografia Literária*, II).

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

> A IMAGINAÇÃO, pois, considero ou primária ou secundária. A imaginação primária tenho que seja o Poder vivo e o Agente primeiro de toda Percepção humana, e na forma de uma repetição na mente finita do ato eterno de criação no infinito EU SOU. A Imaginação secundária a con-

sidero um eco da anterior, coexistindo com a vontade consciente, no entanto ainda assim identificada à primária no *tipo* de sua atuação, e diferindo apenas no *grau* e no *modo* de sua operação. Ela dissolve, difunde, dissipa, a fim de recriar; ou, quando esse processo se torna impossível, ela ainda assim em todo caso se esforça para idealizar e unificar. É essencialmente *vital*, assim como todos os objetos (*na condição de* objetos) são essencialmente fixos e mortos.

A FANTASIA, ao contrário, não tem outras fichas com que jogar a não ser com coisas fixas e definidas. A Fantasia de fato não é senão um modo da Memória emancipado da ordem do tempo e do espaço, enquanto se mescla com aquele fenômeno empírico da vontade, que designamos com a palavra ESCOLHA, e é por ele modificada; mas, de maneira igual à memória comum, a Fantasia deve receber da lei da associação todos os seus elementos prontos.

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

[...] nos dá não só a poesia... mas cada aspecto do mundo rotineiro em que este mundo se acha investido de outros valores além dos necessários para nossa simples perpetuação como seres vivos: todos os objetos por que possamos sentir amor, espanto, admiração; cada qualidade além da explicação da física, da química e da fisiologia da percepção dos sentidos, da nutrição, reprodução e locomoção... Assim, que houvesse uma relação entre a poesia e a ordenação do mundo não deveria causar surpresa[90].

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

Em *Tabletalk*, Coleridge compara a relação entre fantasia e imaginação à que há entre delírio e mania: "Podemos conceber a diferença em tipo entre a Fantasia e a Imaginação desta forma: qual seja a de que se o controle dos sentidos e da razão fosse retirado, a primeira se tornaria delírio, e a última, mania"[91] (23 de junho de 1834).

90. Richards, *op. cit.*, pp. 58-59.
91. Conforme citado por Richards, *op. cit.*, p. 74.

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

> Decerto o grande engenho se acha perto da loucura, diz Dryden, e é igualmente verdadeiro que o gênio de tipo mais elevado implica uma intensidade incomum do poder modificador, que, destacado do poder discriminativo, poderia por magia transformar palha trançada em diadema real; mas seria pelo menos tão verdadeiro que o grande gênio é o mais estranho à loucura – sim, apartado dela por uma montanha intransponível – a saber, a atividade do pensamento e a vivacidade da memória acumulativa, constituintes não menos essenciais do "grande engenho"[92]. (*Tabletalk*, 1º de maio de 1833)

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

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

E em outra passagem: "A imaginação deve ter fantasia; com efeito, os poderes superiores do intelecto só podem agir por meio de uma energia correspondente dos inferiores"[93] (*Tabletalk*, 20 de abril de 1833).

Aplicadas à arte, essas distinções constituem, obviamente, critérios de valor estético. Isso permite a Coleridge afirmar, por exemplo, que "Milton possuía uma mente muito *imaginativa*, Cowley, uma mente verdadeiramente fantasiosa". No trecho seguinte, extraído de "Shakespeare's Poetry" ["A Poesia de Shakespeare"], Coleridge nos dá um exemplo de fantasia:

> Empenhei-me em provar que ele [Shakespeare] mostrou-se como *poeta* antes de seu aparecimento [como] autor dramático – e que, não tivessem aparecido o *Rei Lear*, *Otelo*, *Henrique IV*

92. *Idem, ibidem.*
93. *Idem*, p. 75.

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

Toda gentil, segura a mão do jovem,
Lírio a que cárcere de neve aferra,
Marfim que cinta de alabastro envolve;
Tão alva amiga alva inimiga encerra.

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

(*Vênus e Adônis*, 361-364)

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

A mão de Adônis e um lírio são belos; ambos são brancos; ambos, talvez, puros (mas essa comparação é mais complexa, já que o lírio é um *emblema* da pureza, a qual, por sua vez, é concedida à mão por meio de uma segunda metáfora). Mas aí cessam as relações. Esses acréscimos à mão *via* lírio de modo algum alteram a mão (nem, incidentalmente, o lírio). De modo nenhum atuam sobre nossa percepção de Adônis, nem de sua mão[94].

Desse ponto de vista, a fantasia não é capaz de suscitar no leitor reações por demais complexas, tampouco mobiliza em larga escala suas faculdades interpreta-

94. Richards, *op. cit.*, p. 78.

tivas. Assim, na poesia, os produtos da fantasia não passam de meros ornamentos, ou, como afirma Coleridge no capítulo I da *Biografia Literária*, de composições que assumem a forma de "pensamentos *traduzidos* em linguagem poética" (como, por exemplo, o poema de J. M. Chénier citado aqui). Caso diverso, no entanto, dá-se no último verso da estrofe, em que, segundo Coleridge, é possível observar a atividade da Imaginação já se impondo à fantasia:

> Vênus é amiga de Adônis em dois sentidos. Ela é quem o ama e, houvesse ele se entregado a ela, ela o teria preservado. Com o segundo sentido, dá-se uma dilatação e uma repercussão para o sentido, uma viva ligação entre os dois sentidos e entre eles e outras partes do poema, concordâncias e reverberações entre os sentimentos despertados assim, que faltavam nos outros versos[95].

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

Vê!, como lança-se do céu claro astro,	*Look! How a bright star shooteth from the sky,*
Na noite furta-se ao olhar de Vênus.	*So glides he in the night from Venus' eye.*

Eis o comentário de Coleridge:

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

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

Essas categorias valorativas acabaram tendo uma longa história de controvérsias, e, como disse Abrams, é provável que nunca se chegue a um consenso sobre

95. *Idem*, p. 82.

o real valor dessas distinções; para nós, porém, independentemente de concordarmos ou não com elas, sua menção aqui serve para dar fé da enorme importância que o conceito de imaginação tinha para Coleridge até mesmo num nível pessoal, podendo ser considerado, como disse Richards, um tipo de resposta a um século que ele julgava sem criatividade.

A "Balada do Velho Marinheiro" como Representação Artística da Experiência do Revery dos Românticos

EM ANOTAÇÕES DITADAS A ISOBELLA Fenwick, datadas de 1843, Wordsworth relata a gênese de "A Balada do Velho Marinheiro":

> Com referência a esse poema, mencionarei aqui um dos fatos mais dignos de nota em minha própria história poética e na do senhor Coleridge. No outono de 1797 [lê-se numa outra versão "na primavera do ano de 1798"]... ele, minha irmã [Dorothy Wordsworth] e eu partimos de Alfoxden bem no fim da tarde com a intenção de visitarmos Linton e o Vale das Pedras ali perto; e, como fosse reduzido o dinheiro de nós três, concordamos com custear a despesa da viagem escrevendo um poema, a ser enviado à *New Monthly Magazine* fundada por Phillips, o livreiro, e organizada pelo dr. Aikin. Conformemente a essa intenção, partimos e prosseguimos ao longo de Quantock Hills, rumo a Watchet; e no curso dessa caminhada planejou-se o poema do "Velho Marinheiro", baseado num sonho, como disse o senhor Coleridge, de seu amigo, o senhor Cruikshank. A maior parte da história foi invenção do senhor Coleridge; mas certas partes eu sugeri – por exemplo, que algum crime fosse cometido e acarretasse sobre o Velho Navegante, como Coleridge posteriormente se aprouve em chamá-lo, a perseguição espectral, como conseqüência desse crime e de sua própria errância. Eu estivera lendo nas *Voyages* [*Viagens*] de Shelvocke, um ou dois dias antes, que, enquanto contornavam o cabo Horn, viram várias vezes albatrozes nessa latitude, a maior espécie de ave marinha, a envergadura das asas podendo chegar a quase quatro metros. "Suponha", disse eu, "que você represente o marinheiro como tendo matado uma dessas aves ao penetrar o Mar do Sul, e que os espíritos tutelares dessas regiões transportem a todos no barco para vingar o crime". Julgou-se o incidente adequado ao propósito, e adotei-o conformemente. Também sugeri a navegação do navio sendo empreendida pelos mortos, mas não me recordo de que eu mesmo tenha tido alguma coisa mais que ver com o projeto do poema. A glosa de que ele foi subseqüentemente acompanhado não foi idéia de nenhum de nós naquele momen-

to, pelo menos nenhuma sugestão dela me foi dada e não tenho dúvida de que ela foi uma idéia concebida posterior e fortuitamente. Começamos os dois a composição, naquela noite para mim memorável: forneci dois ou três versos no começo do poema, em particular

Escuta feito uma criança:	*And listen'd like a three years' child;*
O Marinheiro vence[96].	*The Mariner had his will.*

Essas contribuições insignificantes, à exceção de uma, que o senhor Coleridge registrou com escrupulosidade desnecessária, saíram-me da mente do modo como bem podiam. Quando tentamos prosseguir os dois (refiro-me àquela mesma noite) nossos estilos respectivos deram provas de ser tão diferentes, que teria sido bastante impertinente de minha parte não me afastar de um empreendimento acerca do qual eu só poderia ser um estorvo. Voltamos depois de alguns dias de um passeio encantador, do qual guardo muitas recordações agradáveis, algumas delas bem engraçadas. Passando por Dulverton, voltamos para Alfoxden. O "Velho Marinheiro" tomou vulto, até que se tornou por demais importante para nosso primeiro objetivo, limitado a nossa expectativa de cinco libras; e começamos a pensar num volume que deveria consistir, como o senhor Coleridge disse ao mundo, principalmente em poemas acerca de assuntos sobrenaturais, tirados da vida comum, porém vistos, tanto quanto fosse possível, pela mediação da imaginação. De acordo com isso, escrevi "The Idiot Boy", "Her Eyes Are Wild", "We Are Seven", "The Thorn" e alguns outros[97].

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

Ocorreu, de maneira espantosa, a idéia – a qual de nós dois não me lembro – de que se compusesse uma série de poemas de dois tipos. No primeiro, incidentes e personagens deveriam ser, pelo menos em parte, sobrenaturais, e o efeito almejado deveria consistir em despertar os

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

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

sentimentos por meio da verdade dramática de emoções que tais, do modo como naturalmente acompanhariam essas situações, supondo-as reais. E reais *neste* sentido elas têm sido a todo ser humano que, a partir de qualquer fonte de ilusão, algum dia se acreditou sob influência sobrenatural. Para o segundo tipo, os temas deveriam ser tirados da vida comum... Segundo essa idéia se originou o plano das "baladas líricas", em que se concordou que meu empenho fosse dirigido a pessoas e personagens sobrenaturais, ou pelo menos românticos, no entanto, de modo a transferir de nossa natureza interior um interesse humano e uma parecença de verdade suficiente para lograr a essas sombras da imaginação aquela voluntária suspensão da descrença no momento, que constitui a fé poética... Em vista disso, escrevi o "Velho Marinheiro".

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

Inúmeras estrofes são de uma beleza rebuscada; porém, consideradas em seu encadeamento, são absurdas e desprovidas de sentido [...] Não compreendemos o bastante a história para termos condição de analisá-la. Trata-se de uma tentativa frustra no domínio do sublime germânico[98].

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

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

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

Não posso me furtar à satisfação de informar os leitores que possam ter-se regalado com este Poema, ou com qualquer parte dele, que eles devem seu prazer de certa forma a mim; já que

98. *A Mounthly Review*, por sua vez, haveria de se referir ao poema como "o mais estranho conto da carochinha".

o próprio Autor estava desejoso de que fosse suprimido. Essa vontade adveio de uma consciência dos defeitos do Poema, e do conhecimento de que várias pessoas haviam ficado muito desgostosas dele. O Poema de meu Amigo tem de fato grandes defeitos; primeiramente, a personagem principal não tem nenhum caráter distinto, quer em seu ofício de marinheiro, quer como um ser humano que, por ter estado muito tempo sob o controle de impressões sobrenaturais, poderia ele mesmo ser considerado partícipe de algo sobrenatural; em segundo lugar, essa personagem não age, mas sofre continuamente a ação; em terceiro, os acontecimentos, sem apresentar nenhuma ligação necessária, não se produzem uns aos outros; e, por fim, há um acúmulo penoso de imagens; no entanto, o Poema apresenta muitos matizes delicados de paixão, e na verdade esta é em toda parte fiel à natureza; um grande número de estrofes contêm imagens belas, que são expressas com uma felicidade fora do comum em termos de linguagem; e a versificação, embora o metro seja ele mesmo impróprio para poemas longos, é harmoniosa e artisticamente variada, exibindo os poderes máximos desse metro, e cada variedade de que ele é capaz.

Os "defeitos" apontados por Wordsworth são conseqüência, é claro, da diferença de opiniões envolvendo o ideário estético de ambos os poetas[99], e procuraremos comentá-los ao longo do desenvolvimento de nossos argumentos e conforme a conveniência: por ora, é preciso lembrar que, desde sua publicação, "A Balada do Velho Marinheiro" foi responsável por uma das maiores tradições interpretativas na história literária inglesa, e um lance de olhos apenas às contribuições de estudiosos desde as primeiras décadas do século passado – dentre estas, a mais proeminente sendo a de Lowes[100] –, passando pelas leituras mais recentes e con-

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

100. John Livingstone Lowes, o autor de *The Road to Xanadu*, lançado em 1927, continua a ser um caso à parte nos estudos coleridgeanos. Nesse livro, o pesquisador rastreia fontes inumeráveis das

sideradas "canônicas" de Robert Penn Warren[101], George Whalley[102], John Beer[103] e William Empson[104], entre tantos outros, é quanto basta para supor que talvez massa alguma de exegese crítica seja suficiente para deslindar os enigmas propostos por sua fabulação e simbólica, e a própria história das reedições da Balada já constitui um registro dos problemas, vacilações e mudanças de abordagem por parte do próprio Coleridge.

Ao escrever o poema, Coleridge recorreu à linguagem das baladas antigas, gênero que então se havia popularizado por meio do *Reliques of the Ancient English Poetry* [*Relíquias da Poesia Inglesa Antiga*], publicado pelo Bispo Thomas Percy em 1765, embora haja registros de que os interesses de Coleridge estivessem voltados sobretudo para as baladas longas de contemporâneos alemães na esteira de Bürger, as quais também vinham sendo traduzidas à época. De um modo geral, esse gênero de canção narrativa perpetuado pela tradição oral se caracteriza por sua linguagem simples, concreta, objetiva e impessoal na apresentação, não raro dramática em termos de estrutura e notadamente elíptica. O fato de elas serem em seus primórdios composições que visavam a ser cantadas em vez de lidas tal-

imagens poéticas de "A Balada do Velho Marinheiro" e "Kubla Khan" baseado nas leituras surpreendentes de Coleridge, de Dante e Milton às demonologias neoplatônicas e aos tratados obscuros sobre as religiões antigas, passando por relatos de marinheiros e exploradores; sua abordagem, bem como a linguagem em que seu estudo está vazado, foram taxadas muitas vezes de "preciosistas", além de contribuir pouco para a compreensão do modo pelo qual Coleridge elabora os dados colhidos em suas leituras e os relaciona numa estrutura significativa ou, para usar termos coleridgeanos, da maneira pela qual esses dados se tornam organicamente relacionados uns com os outros.

101. O famoso estudo de Warren sobre "A Balada do Velho Marinheiro", "A Poem of Pure Imagination" ["Um Poema de Pura Imaginação"], será comentado no desenvolvimento do presente ensaio.

102. Em "The Mariner and the Albatross", Whalley interpreta o poema à luz do que ele chama "uma alegoria pessoal", enfatizando o grau em que a solidão, os medos e o sofrimento do marinheiro são projeções dos próprios sentimentos de Coleridge.

103. De modo geral, as leituras de Beer do poema tanto em *Coleridge the Visionary* (1951) como em *Coleridge's Poetic Intelligence* (1977) concentram-se fundamentalmente em relacionar problemas-chave de psicologia e filosofia a um sem-número de leituras de Coleridge.

104. Em seu ensaio de 1964, "The Ancient Mariner", publicado na *Critical Quarterly*, Empson levantou questões históricas e políticas sobre o poema, relacionando a culpa neurótica do marinheiro à angústia velada sobre a exploração marítima européia e o comércio de escravos, e sua abordagem várias vezes foi considerada extremada e excêntrica.

vez dê a razão de seu ritmo regular (quatro pés métricos no primeiro verso, três no seguinte; teoricamente, versos portugueses de oito e seis sílabas), das rimas no arremate dos versos pares e de rimas ocasionais também no interior desses versos. Embora não sejam raras variações no número de versos das estrofes, como no caso de passagens do poema de Coleridge, as quadras são a forma estrófica predominante no gênero, sempre com uma pausa no final do segundo verso; assim, a quadra é dividida em dois dísticos, conquanto a rima se estenda de um dístico a outro. Mais do que um registro de ordem meramente técnica, trata-se de sua constituição interna: um passo para frente, um passo para trás; e de ordinário muito do que se diz no primeiro verso se repete essencialmente no segundo, e assim sucessivamente, o que demonstra ser o dístico a verdadeira unidade de expressão do gênero, não o verso. De um modo geral, a Balada de Coleridge conserva essas características, à exceção talvez, como se verá, da *enormidade da experiência humana destilada no poema*, no qual Coleridge procura, dentre outras coisas, pôr à prova sua idéia de que, em períodos de extremo sofrimento físico, a sensibilidade humana, amiúde cristalizada em atitudes pelo costume, torna-se mais permeável a experiências de revelação. No nível da linguagem, nota-se o predomínio da metáfora concreta, a par de uma profusão de imagens com referência a impressões sensoriais, ora registrando a luminosidade vívida ou o murmúrio de regatos ocultos, ora a sensação do vento nas faces ou o sono repousante e o canto das aves no verão. No que concerne às baladas em geral, porém, à época ele estava imbuído da crença de que a linguagem fornecida por tais modelos, por ter demonstrado no passado seu apelo em face do leitor comum, poderia ser "revitalizada", por assim dizer, ao se fazer com que estivesse a serviço de "instintos" humanos que Coleridge considerava vitais e eternos –, embora críticos de várias épocas tenham chamado a atenção ao caráter de "artefato" da linguagem empregada principalmente nas primeiras edições do poema, para a qual aparentemente não há antecedentes históricos precisos. De qualquer forma, é certo que ele tenha mudado de atitude quanto a isso, já que é possível observar nas sucessivas edições do poema correções com vistas a dirimir a impressão geral de "exotismo" por meio da supressão de termos náuticos e de uma modernização cada vez maior do léxico.

Descartada a maior parte dos arcaísmos e dos termos náuticos, com o concomitante efeito de "distanciamento" que pudessem suscitar, Coleridge lançou mão

de um novo expediente estrutural que parece simular um jogo de "esconde-esconde" com os sentidos do poema na forma de glosas marginais, inseridas em 1817 numa edição de seus poemas com o intuito de suscitar a impressão de terem sido supostamente formuladas por um editor antigo – expediente que, paralelamente ao recurso de mencionar a omissão de passagens ou páginas às vezes em momentos cruciais de suas argumentações em seus escritos em prosa, amiúde levou os especialistas a tecer comparações com os disfarces irônicos adotados por Borges.

Escritas em prosa, essas glosas à primeira vista dão a impressão de registrar elementos característicos de um relato de viagem tradicional: ora elucidam o leitor por meio de referências quase geográficas quanto à localização espacial dos acontecimentos – localização apenas sugerida no poema –, ora trazem à tona aspectos de uma coerência dramática também nem sempre perceptível na balada e alvo da crítica de Wordsworth; ora ainda remetem o leitor a fontes obscuras ou abstrusas ("o erudito judeu Josefo e o constantinopolitano platônico Miguel Psellus podem ser consultados"); às vezes assumem feição francamente metafórica ("Nenhum crepúsculo nas cortes do Sol"); outras vezes, limitam-se a traduzir os gestos das personagens em termos de comportamento ("eles o justificam, e assim se tornam cúmplices do crime") e sentimentos ("Um lampejo de júbilo; e segue-se o horror"), conferindo a estes o mesmo peso dado ao registro de ações exteriores; mas as glosas sobretudo fornecem a esse leitor um código de valores morais de base cristã por meio do qual ações são julgadas ("E o Albatroz começa a ser vingado") e à luz dos quais é possível ler o poema, a fim de que "as coisas estranhas que aconteceram" ao Marinheiro encontrem num primeiro momento uma "explicação" e se organizem de acordo com as sucessivas fases do pecado ou crime original das Partes I e II ("Inospitaleiramente, o Velho Marinheiro mata a ave piedosa e de bom agouro"); da penitência no purgatório[105] (o termo "penitência" recorre nas Partes centrais IV, V e VI); e da redenção seguida da absolvição ("absolver" é outro termo recorrente nas Partes VI e VII); mas isso, como se disse, *num primeiro momento*, já que esse esquema conceitual e dogmático é desestabilizado pela incorporação, no

105. Em *The Starlit Dome*, Londres, Methuen, G. W. Knight se refere à seqüência dos poemas "Christabel", "A Balada do Velho Marinheiro" e "Kubla Khan" como correspondendo à seqüência de inspiração cristã envolvendo respectivamente as fases do inferno, purgatório e paraíso.

nível das próprias glosas e do poema, de entidades tão estranhas à espiritualidade cristã quanto os espíritos elementais; e, no que concerne à "absolvição" em conseqüência de sua estada no "purgatório", ela é também contraditada pela angústia renitente que faz do Marinheiro um homem errante, e que não se aplaca sequer com a bênção dele ante a visão das serpentes marinhas, nem com sua confissão ritual ao Eremita na Parte VII. Seja como for, o efeito esperado dessas glosas parece ser o de fazer com que o leitor se depare com uma "ficção" não só narrada por um protagonista fictício, mas também comentada por um editor do mesmo tipo, além de conferir ao relato propriamente dito certo sabor de romance histórico antigo e fornecer ao leitor por assim dizer "pistas" – muitas delas falsas, como se viu – sobre os sentidos do poema, pistas que se pode seguir ou não, a depender dos objetivos.

No que tange especialmente ao leitor de hoje, tal recurso, pela impressão de distanciamento irônico que é capaz de suscitar, não só parece engenhoso como também curiosamente moderno, e a crítica feita por Wordsworth quanto ao metro usado por Coleridge ser "impróprio para poemas longos" inevitavelmente confere à Balada um toque experimental; mas uma das principais realizações do poema talvez seja a qualidade que Coleridge nele reconheceu quando o chamou de "um poema de pura imaginação", podendo-se entender com isso, apoiados nas teorias dele mesmo, uma estrutura envolvendo uma seqüência de acontecimentos e experiências que não seja "mecânica", mas sim "orgânica", e se desenvolva em termos de sentido à proporção que esses incidentes se tornam meios e fins para si mesmos; de qualquer forma, a menção a essa qualidade por parte do poeta naturalmente acaba por incitar a que se identifique nele elementos dessa organicidade, embora, é claro, isso não implique necessariamente uma adesão ao pensamento orgânico, o qual, no dizer de Frank Kermode em seu *The Romantic Image*, tendo sido muito importante no Romantismo, até hoje "continua a contribuir para atitudes modernas, tais como o descrédito quanto à paráfrase, e para o 'antiintencionalismo'", quando não para certa atitude eventual de suspicácia à vista de poetas que se proponham explicar suas próprias produções[106]. E precisamente pelo fato de o caráter "orgânico" da Balada ser o traço mais ressaltado pelos exegetas é que a

106. Kermode, *op. cit.*, p. 115.

crítica de Wordsworth quanto a haver "acontecimentos" sem "nenhuma ligação necessária" e, por isso, sem se produzir "uns aos outros" nos parece a mais grave, pois que nos remete a uma suposta falta de "unidade" no poema; mas a investigação é capaz de revelar que nele o sentido de unidade está relacionado ao que Coleridge, numa carta enviada a Joseph Cottle em 1815, chamou de "movimento circular" – observação que aqui nos parece oportuna, tanto mais pela referência particular à poesia narrativa, modalidade em que esse processo, como está sugerido na passagem a seguir, talvez seja mais evidente, embora a reformulação da frase transforme esse "movimento circular" em meta de toda a poesia:

> O objetivo comum de todo Poema *narrativo* – não, de *qualquer* Poema –, é transformar a *série* em unidade: fazer com que esses acontecimentos, que se desenrolam numa linha *reta* na História real ou imaginária, assumam um movimento *circular* em nosso Entendimento: a serpente com a própria cauda na boca[107].

Talvez Coleridge aqui esteja dizendo o mesmo que Schlegel, ao afirmar em um de seus fragmentos que "também no interior e no todo dos maiores poemas modernos há rima, retorno simétrico do mesmo", dilatando evidentemente a noção de rima e alegando a seguir que esse "retorno" confere ao poema, além de um "efeito altamente trágico", um "notável *arredondamento*" [o grifo é nosso][108]; se assim for, é bem provável que ambos estivessem se referindo ao processo de "reiterações" típico da poesia, ou àquela "deleitação em um universo curvo que se fecha e se basta no seu círculo de ressonâncias", como disse Alfredo Bosi em seu *O Ser e o Tempo da Poesia*, a propósito de uma definição de Roman Jakobson do discurso poético. Na seção do

107. Conde Leslie Griggs (org.), *Collected Letters*, vol. IV, Oxford, Oxford University Press, 1956, p. 545. No caso da "serpente com a própria cauda na boca", trata-se do símbolo do "Uróboros", que se associa a idéias de movimento, autofecundação, eterno retorno e união dos opostos e que ensejou um sem-número de interpretações, dentre as quais a que o vincula à união do mundo ctônico, figurado pela serpente, e do mundo celeste, figurado pelo círculo, ou a que o considera evocação da roda da vida – *samsara* –, condenada a jamais escapar do seu círculo, de sua repetição contínua, a fim de se alçar a um nível superior, mas, justamente por essa repetição, traindo também seu impulso de morte.

108. Cf. em *O Dialeto dos Fragmentos*, de Schlegel, o fragmento 124 da seção Lyceum, trad. Marcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, p. 40.

mesmo livro intitulada "A Volta que É Ida", ele se ocupa dessa metáfora da circularidade – que ele considera "redutora" –, vista como "critério de perfeição formal":

> Rei-terar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva.
>
> Do ponto de vista do sistema cerrado, o proceder da fala repetitiva tende ao acorde, assim como o movimento se resolve na quietude final. É um modo extremamente teleológico de encarar o poema. A beleza da forma adviria do fechamento do sistema; e valores estéticos seriam a regularidade, o paralelismo, a simetria das partes, a circularidade do todo. Para alcançá-la, baliza-se miudamente a estrada de sorte que os trechos se pareçam quanto à extensão, quanto ao começo e ao termo. A repetição, pura ou simulada, torna-se procedimento obrigatório. [...]
>
> Mas a verdade dessa posição – ou desse "gosto" – é uma meia verdade. O mesmo movimento que permite o sossego do retorno pode aceder à diferenciação-para-a-frente do discurso. Rei-terar, re-correr, re-tomar supõem também que se está a caminho; e que se insiste em prosseguir[109].

O "modo extremamente teleológico" de Coleridge encarar a poesia, como vimos, era conseqüência de uma época que tomava o organismo como modelo estético, e é possível supor que para Coleridge a "imaginação" em atividade no poeta fosse a faculdade responsável por esse "movimento circular". Dessa perspectiva, parece tentador identificar um primeiro vestígio de "circularidade" já na referência à *mobilidade espacial* presente no enredo arquetípico de seu Argumento, expresso por sua vez em simplicidade elementar e registrando a viagem ao redor do globo e o retorno ao ponto de partida: "Como um Navio, depois de cruzar o Equador, foi impelido por tempestades até à Terra fria rumo ao Pólo Sul... e de que modo o Velho Marinheiro regressou a seu próprio País". Pode-se dizer que no poema tal "movimento circular" assume também a feição, dentre outras coisas, de dois relatos imbricados, um deles, por assim dizer, "periférico" e dado por um narrador "impessoal", e o outro podendo ser denominado de "central", visto que ocupa a maior parte do poema e é fornecido pelo protagonista.

Esse primeiro relato, que narra o encontro e o diálogo entre o Marinheiro e o Conviva às Núpcias (na Parte I, as estrofes 1-5, 9-10, e na Parte VII, as estro-

109. Alfredo Bosi, *O Ser e o Tempo na Poesia*, São Paulo, Cultrix, 1983, p. 32.

fes 23-25) e que, cumprindo a exigência de objetividade das baladas, introduz a figura do protagonista já no verso de abertura do poema, também logo no terceiro verso descreve, em discurso direto da parte do Conviva, os traços físicos do Marinheiro, bem como alude aos ruídos da festa, descrição e alusão cujo retorno respectivamente nas estrofes 24 e 18 da última parte remete à circularidade da narrativa:

Eis um antigo Marinheiro	*It is an ancient Mariner,*
E ele pára um de três:	*And he stoppeth one of three.*
"– Pela barba branca, o olho em brasa,	*"By thy long grey beard and glittering eye,*
Por que é que me deténs?	*Now wherefore stopp'st thou me?*
O Noivo abriu as portas: sou	*The Bridegroom's doors are opened wide,*
Parente; entre os convivas	*And I am next of kin;*
Se comemora, a festa é agora;	*The guests are met, the feast is set:*
Escuta o som dos 'vivas'".	*May'st hear the merry din."*
[...]	
Que ruído forte vem da porta!	*What loud uproar bursts from that door!*
Os convivas lá estão:	*The wedding-guests are there:*
[...]	
Marinheiro, olhar que brilha,	*The Mariner, whose eye is bright,*
Barba prateada...	*Whose beard with age is hoar,*

No interior desse relato periférico se acha a "história" do Marinheiro, a qual, ameaçando começar no segundo verso da terceira estrofe da Parte I,

Ele o segura com a mão magra,	*He holds him with his skinny hand,*
"O barco!", disse. – "Tonto	*"There was a ship", quoth he.*
De barbas brancas! Sai, me solta!";	*"Hold off! Unhand me, greybeard loon!"*
A mão soltou, de pronto.	*Eftsoons his hand dropt he.,*

tentará se instaurar na estrofe 6 da Parte I,

– Saudou-se o barco; o porto ao largo	*The ship was cheered, the harbour cleared,*
E de ânimo jovial,	*Merrily did we drop*
Passamos sob a igreja, o monte	*Bellow the kirk, below the hill,*
E a torre do fanal.	*Below the lighthouse top.,*

mas sofrerá a primeira interrupção ante a atitude de remorso e inquietação do Conviva,

Mais e mais alto, até meio-dia	*Higher and higher every day,*
Pairar por sobre o mastro" –	*Till over the mast at noon –"*
Bateu, inquieto, a mão no peito;	*The Wedding-guest here beat his breast,*
Ouviu um fagote alto.	*For he heard a loud bassoon.*

Com o Conviva já de todo subjugado pelo poder de persuasão do Marinheiro, esse relato central transcorrerá linearmente a partir da décima primeira estrofe da Parte I, sendo interrompido mais duas vezes pela expressão de temor do ouvinte, na primeira estrofe da Parte IV e na décima terceira estrofe da Parte V,

"Me assustas, velho Marinheiro;	*"I fear thee, ancient Mariner!*
Me assustam as mãos fracas!	*I fear thy skinny hand!*
És alto, esbelto, a tez, curtida	*And thou art long, and lank, and brown,*
Como o areal com marcas.	*As is the ribbed sea-sand.*
"Me assusta esse olho em brasa; as mãos,	*I fear thee and thy glittering eye,*
Fracas, que o sol tisnou".	*And thy skinny hand, so brown."*
[...]	
– Me assustas, Marinheiro! – Ó tu,	*"I fear thee, ancient Mariner!"*
Não fiques tão aflito:	*"Be Calm, thou Wedding-Guest!,*

apenas para se instaurar de novo e posteriormente aumentar a sugestão da referida idéia de circularidade ao trazer de volta, na décima quarta estrofe da Parte VI, imagens familiares da terra natal do Marinheiro, na forma dos mesmos itens arrolados no terceiro e quarto versos da sexta estrofe da Parte I –, mas agora em ordem inversa, como que a sugerir a reversão da rota:

Sonho feliz! Isso que vejo	*OH! Dream of joy! Is this indeed*
É a torre do fanal?,	*The lighthouse top I see?*
E aquilo, o monte?, e lá, a igreja?	*Is this the hill? Is this the kirk?*
É o meu país natal?	*Is this my own countree?,*

após o que, já pelo final da Parte VII, esse relato central haverá de perfazer seu círculo no encontro entre o protagonista e o Eremita, quando o homem do mar, presa da angústia, começará *de novo* a contar o que lhe sucedeu, fazendo com que o relato central termine, a bem dizer, da forma como começou:

Num ai, torceu a esta carcaça	*Forthwith this frame of mine was wrenched*
Angústia a mais terrível,	*With a woful agony,*
Que me fez dar o meu relato,	*Which forced me to begin my tale;*
Depois, deixou-me livre.	*And then it left me free.*

Desse ângulo, a compulsão do Marinheiro quanto a contar sua história é também sugestiva da estrututa circular do próprio poema,

Desde esse dia, em hora incerta,	*Since then, at an uncertain hour*
Volta essa angústia extrema;	*The agony returns:*
E se não conto a história horrível	*And till my ghastly tale is told,*
O coração me queima.	*This heart within me burns.,*

estrutura reforçada ainda mais ao término do relato "periférico" na última estrofe, com o Marinheiro, cujo peso da alienação é conseqüência de suas visões, alienando o Conviva, privado que foi da festa e provavelmente compelido a partilhar com o outro sua culpa e amargurada sabedoria:

Seguiu como o homem aturdido,	*He went like one that hath been stunned,*
Entregue à letargia:	*And is of sense folorn:*
E ele acordou mais triste e mais	*A sadder and a wiser man,*
Maduro no outro dia.	*He rose the morrow morn.*

Ainda desse ponto de vista, é possível supor que a justaposição da sexta estrofe da Parte I, que anuncia a partida e a viagem do navio ao redor da terra, e da estrofe seguinte, em que se representa a progressão circular do sol, faz deste uma metáfora do tema da viagem, e nesse sentido permite que se relacione a entrada do navio no mundo polar com o afundamento do sol no mar noturno:

– Saudou-se o barco; o porto ao largo	*The ship was cheered, the harbour cleared,*
[...]	
O sol erguera-se a bombordo,	*The Sun came up upon the left,*

Praticamente a mesma imagem da trajetória solar abre também a Parte II, as diferenças marcantes sendo a substituição de "esquerda" por "direita" no primeiro verso, e a perda de luminosidade do sol em meio à bruma, como primeiro sinal das desgraças que se avizinham:

O sol erguera-se a estibordo:	*The Sun now rose upon the right:*
Do mar sombrio surgiu;	*Out of the sea came he,*
Envolto em névoas, a bombordo	*Still hid in mist, and on the left*
Baixou ao mar sombrio.	*Went down into the sea.*

Na sétima estrofe da mesma Parte II, o sol, "sangüíneo", estático e dando mostras de ter perdido substância, só faz intensificar a atmosfera de ameaça:

Num céu de cobre incandescente,	*All in a hot and copper sky,*
Meio-dia, o sol, cor púrpura,	*The bloody Sun, at noon,*
Postou-se a prumo sobre o mastro	*Right up above the mast did stand,*
E não maior que a lua.	*No bigger than the Moon.*

Esse "movimento circular" traduz-se obviamente nas características estruturais da balada, com seu ritmo baseado em avanços e recuos, e na impressão de *repetição* causada pelo uso cumulativo de aliterações, assonâncias, rimas, refrões, construções anafóricas e versos em paralelismo sintático, além da recorrência de termos designativos de elementos do mundo físico e de imagens de conteúdo nocional semelhante. No caso dos termos relativos a elementos do mundo físico, uma leitura à luz dos escritos sobre a imaginação da matéria de Bachelard – aliás um filósofo inovador do conceito de imaginação, a qual lhe parecia desempenhar um papel fundamental não só na arte mas também na criação científica –, uma leitura assim poderia tentar rastrear o modo pelo qual essa poesia essencialmente elemental se organiza segundo idéias de *mobilidade* e *imobilidade*. No poema, a essas idéias acrescentam-se conotações respectivamente positivas e negativas, a mobilidade estando para a vida assim como a imobilidade está para a morte. Ao crime cometido pelo Marinheiro no final da Parte I segue-se um espaço de negatividade ("Nunca o ar rugindo vinha ao barco"; "Vento não soprou perto"), inércia, sofrimento e morte que não será abolido senão na Parte V, quando, na nona estrofe, a glosa registrará o prosseguimento da viagem ("Os corpos da tripulação do navio são inspirados e o navio se move"). Essas partes centrais se acham repletas de imagens de estagnação, nas quais transparece o que se poderia chamar de verdadeiro horror em face de um mundo letárgico, em que a natureza, como que destituída de seu alento vital ("Cedeu o vento, velas cederam"), ameaça transformar-se, por assim dizer, em "natureza-morta":

Dia trás de dia, dia trás de dia,	*Day after day, day after day,*
Estáticos, sem ar,	*We stuck, nor breath nor motion;*
Moção, quedamos, como um quadro	*As idle as a painted ship*
Dum barco sobre o mar.	*Upon a painted ocean.*

O "Sonho mau da Vida-em-morte", personificação que ganhará para si o marujo no jogo de dados e o condenará a uma vida, por assim dizer, "mecânica", é caracterizado como sendo pernicioso à circulação vital do sangue nas veias:

... o sonho mau	
Da Vida-em-morte era ela, mal	*The Night-mare Life-in-Death was she,*
Que engrossa o sangue e gela.	*Who thicks man's blood with cold.*

O próprio mar assume a feição de sangue coagulado:

À sombra ampla do barco, o mar	*But where the ship's huge shadow lay,*
Embruxado estava a queimar,	*The charméd water burnt always*
Cor rubra, estanque, horrenda.	*A still and awful red.*

Ainda no que concerne à recorrência de metáforas de conteúdo nocional semelhante, diversas delas se ligam, por exemplo, a um estado de espírito que se pode considerar "paranóide", sugerido por meio de imagens de medo e perseguição. A estrofe

Proa imersa e mastros de viés –	*With sloping masts and dipping prow,*
Quem fuja a berros, murros cruéis,	*As who pursued with yell and blow*
A sombra do inimigo aos pés,	*Still treads the shadow of his foe,*
E abaixe-se – veloz	*And forward bends his head,*
Vogava a nave, forte o ar troava	*The ship drove fast, loud roared the blast,*
E ao sul, sim, fomos nós.	*And southward aye we fled.*

parece projetar sua sombra na décima estrofe da Parte VI:

Como quem vai com medo e horror	*Like one, that on a lonesome road*
Num caminho deserto,	*Doth walk in fear and dread,*
E após virar pra trás avança,	*And having once turned round walks on,*
Só olhando a frente, certo	*And turns no more his head;*
De que algum demônio medonho	*Because he knows, a frightful fiend*
O segue bem de perto.	*Doth close behind him tread.*

O poema de Coleridge não oferece apenas as complexidades desse jogo de recorrências simétricas, de avanços e recuos, aspecto que, principalmente a propósito de seus "poemas de conversação", Albert Gérard chamou de "efeito de sístole e diástole", isto é, um modo de apresentação segundo o qual o poema a princípio se concentra em alguma cena descrita com riqueza de pormenores mas breve, depois se expande, abarcando um espaço mais dilatado, apenas para entrar em refluxo ao final, quando se retorna à cena de início, agora iluminada por tudo o que se viu. Em sua longa tradição interpretativa, não foram poucos os que se empenharam

em tentar explicar-lhe as complexidades do simbolismo radical. Dentre os que se abalançaram a tanto, Robert Penn Warren é considerado o mais proeminente intérprete a valer-se da abordagem simbólica, cuja tese central é a formulação do que ele chamou de conceito de "sacramentalismo", de uma santidade da natureza e dos seres naturais, um conceito baseado nas relações que estabelece entre símbolos de luz solar e lunar, de vento e chuva.

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

> O Marinheiro abate a ave; é vítima de vários padecimentos, dentre os quais os maiores sendo a solidão e a angústia espiritual; ao reconhecer a beleza das feias serpentes marinhas, tem a experiência de uma manifestação efusiva de amor por elas e se vê em condições de rezar; é devolvido miraculosamente a seu porto natal, onde descobre a alegria da comunhão humana em Deus, e expressa a moral, "só reza bem quem ama bem etc.". Chegamos à noção de uma caridade universal... o sentido da "Vida Una" de que toda a criação participa e que Coleridge talvez tenha derivado de seus estudos neoplatônicos e que já havia celebrado, e devia celebrar, em outros poemas mais discursivos"[110].

Um dos objetivos de Warren é provar que o poema destila os mesmos pontos de vista teológicos e filosóficos expressos em "prosa mais sóbria" em outros escritos de Coleridge. A base de seu argumento está em considerar que o universo do poema é regido por uma lei e ordem benévolas, reveladas gradativamente ao Marinheiro na forma dessa "visão sacramental". Essa interpretação recebeu muitas críticas, entre elas as de J. B. Beer, que, no capítulo intitulado "O Sol Glorioso" de sua obra citada, considera a leitura de Warren "forçada" por tentar enquadrar os "fenô-

110. Robert Penn Warren, "A Poem of Pure Imagination", *New and Selected Essays*, Nova York, Random House, 1989, pp. 355-356.

menos num padrão que não lhes é inteiramente adequado", e chama a atenção para o fato de a teoria de Warren envolver uma "desvalorização do sol que é notadamente estranha a todos os simbolismos tradicionais, inclusive o de Coleridge", que, segundo Beer, teria empregado a imagem do sol em seu valor positivo, relacionada com Deus. Edward E. Bostetter também concorda com Beer no que tange à leitura de Warren procurar "superpor ao poema um padrão rígido e coerente de sentido que só pode ser conservado ao forçar certos episódios-chave à conformidade com o padrão e ao ignorar outros"[111], e, num texto tão conciso quanto contundente, muitas vezes dá a impressão de solapar as bases argumentativas de Warren –, na verdade, seu ensaio vai-se construindo por meio de sua refutação –, ao afirmar que Warren se abstém de comentar os passos do poema em que o universo retratado por Coleridge se mostra "caprichoso e irracional". Do ponto de vista de Bostetter, a religiosidade nele destilada pouco tem que ver com "a benevolência necessitária de Hartley e Priestly... ou com o idealismo de Berkeley e dos neoplatônicos"; para o ensaísta, a afinidade dessa religiosidade "é com o catolicismo medieval, o puritanismo do século XVII, ou com o lúrido Calvinismo dos evangélicos radicais da própria época de Coleridge"[112], e particularmente o Marinheiro "permanece sujeito, como um evangélico, a um sentimento implacável de culpa, à compulsão para a confissão, à incerteza quanto ao dia, se é que ele chegará, de a penitência terminar"[113]. Mas a característica do poema que Bostetter considera a "mais surpreendente" e totalmente ignorada por Warren é a sugestão velada de que o castigo do Marinheiro e da tripulação no poema "depende do acaso", alegando que "Como num sonho em que entra o acaso, não temos dúvida da conseqüência, na verdade, sabemos qual será essa conseqüência, de modo que aqui nós, como leitores, aceitamos a conseqüência do lance de dados como inevitável", e que é insatisfatória a justificação de Warren para o sacrifício da tripulação com base em que esta teria "duplicado o crime de soberba do próprio Marinheiro" e "violado a concepção sacramental do universo", transformando "a conveniência do homem em medida de

111. Edward E. Bostetter, "The Nightmare World of 'The Ancient Mariner'", in Alun R. Jone e William Tydeman (orgs.), *The Ancient Mariner and Other Poems*, Macmillan, Nova York, 1973, p. 184.

112. *Idem*, p. 187.

113. *Idem, ibidem*.

um ato, isolando-o da Natureza e da 'Vida Una'", já que há uma grande diferença "em grau, se não em tipo, entre a aquiescência ingênua e passiva e o ato de violência do Marinheiro"[114], aspecto que trairia, da parte desse universo benigno proposto por Warren, o "mesmo desprezo pela vida humana" que o Marinheiro teve para com a ave, e revelaria a presença de um Deus despótico, um "grande Pai", como se vê no final da Parte VII, perante o qual todos estão "curvados" e ao qual amam não por serem partícipes de uma "Vida Una, mas por meio do medo e da obediência forçada"[115]. E Bostetter constata que o mundo retratado na "Balada" "... subverte a visão de mundo romântica e *seus* valores. Desenvolve-se contrariamente aos clichês da fé romântica... parece irreconciliável com os pronunciamentos religiosos do próprio Coleridge", chamando a atenção para a eventualidade de opiniões "profundamente sentidas e reprimidas" no poeta "moldarem e determinarem a ação simbólica do poema", e para o fato de a "ação simbólica" não necessitar ser condizente com suas idéias religiosas e morais, e lembrando que o correlato objetivo da viagem possibilita a Coleridge "condescender com essas atitudes"[116].

Bostetter não toca apenas na questão-chave da existência ou não de uma "moral" no poema, a depender do grau de "impessoalidade" de Coleridge ao escrevê-lo. Na verdade, ele se ocupa de outra questão fundamental, que aparentemente não passou despercebida da maioria dos intérpretes da Balada e para a qual o ensaísta encontra uma hipótese interpretativa no subtítulo que Coleridge acrescentou ao poema na edição das *Baladas Líricas* de 1800, subtítulo que passou a constar das edições subseqüentes: "A Poet's Revery" ["O Delírio de um Poeta"][117].

114. *Idem*, p. 188.

115. *Idem*, p. 190.

116. *Idem*, p. 192.

117. Na seção "Eppur Si Muove" de seu *O Ser e o Tempo na Poesia*, Alfredo Bosi comenta os termos que designam o sonhar acordado: "*Traumerie, rêverie, daydream, ensueño*: são todos termos que designam o momento do sonhar acordado, a zona crepuscular da vigília fluindo para o sono. Em nossa língua, o dado posto em relevo é outro: *devaneio* diz-se de um pensamento vagamundo que se engendra no vão, no vazio, no nada. Devanear é comprazer-se em que o espírito erre à-toa e povoe de fantasmas um espaço ainda sem contornos. É o 'maginá' do caboclo, sinônimo às vezes de 'cismar', desde que sobrevenha a notação de estranheza ou de receio". No caso do subtítulo da "Balada do Velho Marinheiro", a melhor tradução para *revery* nos pareceu o termo "delírio", em decorrência das conotações de "confusão ou exaltação mental" que a ele se associam.

Esse "delírio", prossegue o ensaísta, "significava para Coleridge um sonho acordado em que a mente, embora permanecendo alerta, relaxava seu monitoramento e permitia à imaginação errar solta num processo 'torrencial' de associação"[118]. A propósito disso, Bostetter menciona uma distinção do próprio Coleridge entre o sonho comum e o pesadelo (*nightmare*, em inglês), este sendo "uma espécie de Delírio [*Reverie*], aparentado ao Sonambulismo, durante o qual o Entendimento & o Senso moral são despertados, posto que mais ou menos confundidos"[119], e lembra também observações de uma estudiosa de Coleridge acerca da contingência pessoal dos períodos de entorpecimento atravessados por ele, em virtude do uso prolongado do ópio, fato que poderia ter exacerbado os hábitos introspectivos do poeta quanto a se tornar um analista de seus próprios processos mentais, bem como ter aumentado seu interesse pela psicologia de Hartley, além de talvez incutir-lhe o desejo de usar em sua poesia e prosa "o conteúdo e, talvez se pudesse dizer, a 'técnica' do sonho acordado"[120].

O ensaio de Bostetter se basta a si mesmo. É possível, porém, partir de suas hipóteses fecundas e tentar aprofundar um pouco as idéias românticas acerca do "delírio" e apurar em que consistiria essa "técnica do sonho acordado", bem como examinar mais de perto a questão da presença ou não de uma "moral" no poema levantada por ele, quando não procurar relacionar essas dimensões entre si.

É sabida a importância que outros poetas românticos, particularmente Byron, Wordsworth e Shelley, também atribuíam à experiência do delírio, que igualavam à perda de distinção entre o eu e o ambiente exterior. No texto "On Life" ["Sobre a Vida"], de Shelley, constante de *Literary and Philosophical Criticism*, lê-se: "Os que se acham sujeitos ao estado chamado de delírio [*reverie*] sentem-se como se sua natureza se houvesse dissolvido no universo ao redor, ou como se este fosse absorvido em seu próprio ser. Essas pessoas não têm consciência de nenhuma distinção". A mesma convicção quanto aos efeitos causados pelo "delírio" pode ser vista em toda a estrofe 72 do canto III do *Childe Harold* de Lorde Byron:

118. Bostetter, *op. cit.*, p. 192.
119. *Idem*, p. 198.
120. *Idem*, p. 192.

Não vivo em mim, porém sou convertido	*I live not in myself, but I become*
Numa porção do que me cerca; a mim,	*Portion of that around me; and to me*
Montes são sentimentos, e o zunido	*High mountains are a feeling, but the hum*
Das vilas me tortura; nada é ruim	*Of human cities torture: I can see*
Na Natureza, salvo ser assim,	*Nothing to loathe in Nature, save to be*
Elo indeciso na cadeia carnal, ou então	*A link reluctant in a fleshly chain,*
Da classe das criaturas, quando esta alma, enfim,	*Classed among creatures, when the soul can flee,*
Pode ir-se, e ao céu, ao pico, ao plano em ascensão	*And with the sky – the peak – the heaving plain*
Do oceano e aos astros, misturar-se – e não em vão.	*Of ocean, or the stars, mingle – and not in vain.*

Em suas *Reminiscences*, De Quincey por sua vez registra uma observação de Coleridge segundo a qual "antes de encontrar uma fabulação em que incorporar suas idéias, ele concebera um poema sobre delírio [aqui, a palavra inglesa utilizada é *delirium*] em que seu próprio cenário onírico se confundiria com coisas exteriores e se ligaria ao imaginário das altas latitudes".

Na própria obra de Coleridge há evidências de que ele fosse fascinado pela capacidade que os sonhos têm de sugerir verdades além da esfera da análise racional. "Os sonhos", diz Coleridge em *Tabletalk*, "nada trazem em si que seja absurdo e sem sentido", e em seus *Lay Sermons* [*Sermões Leigos*], por exemplo, ele oferece especulações sobre a natureza dos sonhos como correspondendo estritamente a suas próprias noções sobre o poder que tem a poesia de se integrar à coisa que descreve e de a transformar. Warren, no ensaio citado, registra palavras do poeta com relação a suas especulações sobre o significado dos sonhos e das visões, as quais são conjecturas acerca de possíveis faculdades premonitórias quando a imaginação não sofre a "intromissão dos sentidos": "Quem determinará o grau em que a imaginação reprodutora, não aprimorada pela vontade, e não distraída pela intromissão dos sentidos, possa ou não ser concentrada na antevisão e no pressentimento?"[121]

Em "A Balada do Velho Marinheiro", o exame pode revelar metáforas e imagens relativas ao "sonhar acordado" e a essa indistinção do "cenário onírico com coisas exteriores" por meio da "imaginação" sem a "intromissão dos sentidos". Na verdade, a epígrafe da Balada, extraída de Thomas Burnet, já antecipa veladamente essa indis-

121. Conforme citado por Warren, *op. cit.*, p. 340.

tinção, ao afirmar o caráter salutar da contemplação de um "mundo maior" e ao advertir sobre a necessidade de "distinguir as coisas certas das incertas, o dia da noite". Por outro lado, a recorrência da palavra "sonho" no poema já aponta para sua dimensão onírica, e particularmente a súplica do Marinheiro a Deus, na décima quinta estrofe da Parte VI, é própria de quem não sabe se dorme ou se está acordado:

Oh, que eu acorde, Deus!, ou durma	*O let me be awake, my God!*
Eternidade afora.	*Or let me sleep alway.*

Poucas estrofes antes, o que se poderia chamar de uma forma de percepção "sem o controle dos sentidos" e um processo de indistinção entre "fora" e "dentro" já haviam sido sugeridos pela imagem do vento, que sopra sobre o Marinheiro, mas não se agita, não se ouve, não encrespa a superfície das águas, não deixa sombra e "se confunde" com seu medo:

Soprou um vento sobre mim,	*But soon there breathed a wind on me,*
Sem bulir, sem barulho;	*Nor sound nor motion made:*
Sequer deixava rastro na água,	*Its path was not upon the sea,*
Quer sombra, quer marulho;	*In ripple or in shade.*
E me abanou o cabelo, as faces,	*It raised my hair, it fanned my cheek*
Como o ar da primavera;	*Like a meadow-gale of spring –*
Mesclou-se estranhamente ao medo	*It mingled strangely with my fears,*
Mas de boas-vindas me era.	*Yet it felt like a welcoming.*

Essa "realidade" percebida por meio da suspensão dos sentidos corpóreos – curiosamente antecipatória da produzida pelo "desregramento de todos os sentidos" de Rimbaud –, ignora o aspecto do princípio da inércia de Newton segundo o qual um corpo em repouso permanece dessa maneira enquanto uma força não venha a agir sobre ele:

Nunca o ar rugindo vinha ao barco –	*The loud Wind never reached the ship,*
E o barco era tangido!	*Yet now the ship moved on!*

Uma conversa entre Coleridge e Crabb Robinson, registrada no diário deste em 15 de novembro de 1810 e citada por Lowes, pode oferecer outra pista:

> Ele [Coleridge] fez uma distinção primorosa entre fantasia e imaginação. O excesso de fantasia é delírio, de imaginação, mania. A fantasia envolve reunir arbitrariamente coisas que permanecem separadas, e formá-las numa unidade. Os componentes se acham prontos para a fantasia, que atua por uma espécie de justaposição. Por outra parte, a imaginação, sob estímulo, gera e produz uma forma que lhe é peculiar. Os "mares de leite e barcos de âmbar" ele citou como delírio fantasioso. Relacionou, como uma espécie de doença da imaginação, o que lhe ocorreu. Ele estivera observando atentamente os movimentos de um milhafre em meio às montanhas de Westmoreland, quando de súbito viu dois milhafres em direção oposta. Essa ilusão durou algum tempo. Por fim, ele descobriu que os dois milhafres eram os ramos farfalhantes de uma árvore além de um muro[122].

É possível considerar o experimento da Balada como uma tentativa de representar artisticamente essa "doença da imaginação", ou o "delírio", por meio de que suspende-se provisoriamente "o controle dos sentidos" e confundem-se as fronteiras do real e do sonho. Na verdade, não só o Marinheiro se acha entregue a esse estado – o Conviva também será "privado dos sentidos" na última estrofe do poema:

Seguiu como o homem aturdido,	*He went like one that hath been stunned,*
Entregue à letargia:	*And is of sense forlorn:*

O radical simbolismo que caracteriza a Balada parece simular o princípio fundametal do inconsciente formulado por Freud – uma característica do que ele chamava de "narcisismo psíquico" –, ou mesmo um traço da "autonomia da psique" de Jung, a qual refletia não "o mundo no jogo de suas imagens, mas a si própria, mesmo quando se vale das possibilidades ilustrativas do mundo dos sentidos para tornar claras suas imagens" (*Psicologia e Alquimia*)[123]. Trata-se de

122. Conforme citado em John Livingstone Lowes, *The Road to Xanadu*, *op. cit.*, p. 346.

123. Nesse sentido, é impossível não pensar no precursor de Jung, Jean Paul, cuja obra exerceu influência sobre Coleridge.

uma indiferenciação psicológica do protagonista com respeito ao *espaço* virtual sugerido pelo poema, espaço que funciona como uma projeção não só de suas crenças mediadas pela reflexão, mas também de seus temores irracionais e sentimento de culpa. Um indício de que Coleridge procura representar a experiência do "delírio" no poema se acha justamente no fato de o Marinheiro estar sempre no *centro* dos acontecimentos – o que é a principal característica do sonho, como lembra Susanne Langer:

> A característica formal do sonho mais digna de nota é que o sonhador está sempre no centro do sonho. Os lugares mudam, as pessoas agem e falam, ou modificam-se e desaparecem – fatos emergem, situações desenrolam-se, objetos surgem com estranha importância, coisas comuns infinitamente valiosas ou horríveis, e podem ser suplantadas por outras que estão relacionadas às primeiras essencialmente pelo sentimento, não pela proximidade natural. Mas quem sonha está sempre "ali", sua relação é, por assim dizer, eqüidistante de todos os eventos. Podem ocorrer coisas em torno dele ou desenrolar-se ante seus olhos; ele pode agir ou querer agir, ou sofrer ou contemplar; mas a *imediatidade* de tudo em um sonho é a mesma para ele. [...] uma das peculiaridades do sonho... é natureza de seu espaço. Os eventos oníricos são espaciais – muitas vezes intensamente relacionados com o espaço – intervalos, caminhos intermináveis, precipícios sem fim, coisas excessivamente altas, excessivamente próximas, excessivamente distantes – mas não estão orientados dentro de algum espaço total[124].

Assim como "Kubla Khan"[125] girará em torno de um ato de construção, a Balada é um poema que versa sobre um ato corriqueiro de destruição da parte de um homem que por isso "se torna o *centro* do universo"[126] [o grifo é nosso].

Ora, considerar o poema não como um relato *sobre* o "delírio", mas como a *própria experiência do delírio*, e a caracterização da "personalidade" do Marinheiro

124. Susanne Langer, *op. cit.*, pp. 429, 431.

125. Numa nota de Coleridge que consta de um caderno com seus apontamentos, conhecido como "Ottery Copybook", provavelmente escrito por ele em 1792 ou no começo de 1793, lê-se: "Esse fragmento [no caso, "Kubla Khan"], com mais uma boa quantidade, não passível de ser recuperada, foi composto num tipo de Delírio [*Revery*] acarretado por dois grãos de ópio, tomados para controlar uma disenteria, numa Casa de Fazenda entre Porlock e Linton, um quarto de milha de Culbone Church, no outono do ano de 1797".

126. Bostetter, *op. cit.*, p. 193.

como *caracterização do espaço virtual* do poema, na forma da ação das personagens e dos elementos que encarnam ali as diversas instâncias psíquicas do protagonista –, fazer isso pode ser uma forma de responder ao "defeito" apontado por Wordsworth quanto ao delineamento do caráter da personagem. No que concerne a isso, sua estranha "passividade" também pode ser explicada em termos da natural suspensão da vontade consciente durante o sono. Ou até mesmo, de outro ângulo, recorrendo-se à teoria da liberdade desenvolvida pelo próprio Coleridge em diversas passagens da *Biografia Literária* e de seus escritos filosóficos. Eis algumas delas:

> O meio, pelo qual os espíritos se entendem uns aos outros, não é o ar circundante; mas a *liberdade* que possuem em comum (*Bibliografia Literária*, I).

> A percepção interior [*inner sense*] tem sua direção determinada na maior parte apenas por um ato da vontade (*Bibliografia Literária*, I).

> O espírito autoconsciente é, pois, uma vontade; e a liberdade deve ser admitida como uma *base* da filosofia, e nunca pode ser deduzida dela (*Bibliografia Literária*, I).

Em seu estudo sobre o conceito de imaginação em Coleridge, Richards sintetiza informalmente essa teoria:

> Suponhamos que se defina *liberdade* como "ação de acordo com suas próprias leis", e suponhamos ainda que na natureza haja graus dos tipos de lei que regem os acontecimentos. Leis físicas, fisiológicas, psicológicas, animais, leis humanas de comportamento – com talvez certo número de graus em tipos de comportamento humano – podem ser exemplos. O grau em cada caso pode ser supostamente um grau de complexidade adicional da relação conjunta entre os acontecimentos, e pode não envolver nenhuma anulação de leis "de ordem inferior". Assim, um homem seria livre (e, derivativamente, responsável) se seus atos fossem determinados por leis de complexidade apropriada, mas não livre quando é escravo de um hábito ou quando está subjugado pela indigestão. Esse é o sentido, creio, em que dizemos que uma pessoa insana perdeu sua liberdade mental. Leis de ordem inferior, fisiológicas ou infantis, penetraram o domínio de leis de ordem superior. De modo semelhante, um homem que caia está obedecendo às leis da gravidade, mas se estivesse andando diríamos que está se locomovendo de acordo com sua própria vonta-

de. Como disse o estóico Crisipo, pode-se fazer com que um cilindro role numa superfície plana, mas sua maneira de rolar é a de um cilindro. Ele segue as leis de sua própria forma[127].

O velho Marinheiro é um homem em quem "leis de ordem inferior", ou de "complexidade não-apropriada", penetraram o "domínio de leis de ordem superior". E o delírio a que ele está condenado não é senão o próprio "Sonho Mau da Vida-em-morte":

Boca vermelha, olhar fatal,	*Her lips were red, her looks were free,*
Cabelo ouro-amarelo,	*Her locks were yellow as gold:*
Tez branco-lepra – o sonho mau	*Her skin was as white as leprosy,*
Da Vida-em-morte era ela, mal	*The Night-mare Life-in-Death was she,*
Que engrossa o sangue e gela.	*Who thicks man's blood with cold.*

Como revela seu poema "The Pains of Sleep" ["Os Sofrimentos do Sono"], um estado semelhante não era um assunto abstrato para Coleridge, familiarizado que estava com o pesadelo como um fato freqüente de seu próprio sono, e que conhecia o prazer que o súbito alívio lhe podia causar, ainda que esse alívio consistisse apenas em despertar às coisas simples da vida cotidiana – a exemplo, talvez, do que acontecia ao Marinheiro, que, como se lê numa das glosas,

Em sua solidão e imobilidade, anseia pela Lua a viajar, e pelas estrelas que continuam fixas, e ainda assim avançam; e em toda parte o céu azul lhes pertence, e é seu repouso designado, e seu país natal e seus próprios lares naturais, onde entram sem ser anunciadas, como soberanas que são certamente esperadas e, no entanto, há uma alegria silenciosa em sua chegada.

Como disse Bostetter:

Aquilo em que ele queria acreditar e aquilo a cuja preservação ele mais dedicava suas energias intelectuais era um universo de ordem e benevolência em que o homem possuísse liberdade de vontade e ação para moldar seu próprio destino; o que ele temia era um universo em que estivesse à mercê de forças arbitrárias e imprevisíveis[128].

127. Richards, *op. cit.*, pp. 61-62.
128. Bostetter, *op. cit.*, p. 194.

O poema-epitáfio que para si mesmo escreveu, e em que a mesma expressão recorre, é um registro do pesadelo que o rondava:

EPITÁFIO	*EPITAPH*
Pára, filho de Deus! Pára, cristão,	*Stop, Christian passer-by! – Stop, child of God,*
E lê piedoso. Sob este torrão	*And read with gentle breast. Beneath this sod*
Jaz um poeta, ou o quanto pareceu.	*A poet lies, or that which once seem'd he.*
Ergue uma prece para S. T. C;	*O, lift one thought in prayer for S. T. C.;*
Pra que ele, que encontrou em sua sorte	*That he who many a year with toil of breath*
A morte em vida, encontre vida em morte!	*Found death in life, may here find life in death!*
A graça – não o louvor; perdão de Cristo,	*Mercy for praise – to be forgiven for fame*
Não glória. É melhor que faças isto.	*He ask'd, and hoped, through Christ. Do thou the same!*

Parece inegável que o sofrimento, a solidão e o medo do Marinheiro são projeções dos próprios sentimentos de Coleridge; mas disso não se deve inferir que ele se identificasse inteiramente com o Marinheiro. Num artigo intitulado "The Ancient Mariner as a Dramatic Monologue" ["O 'Velho Marinheiro' como Monólogo Dramático"], o professor Lionel Stevenson afirma que Coleridge estava "descrevendo de maneira objetiva uma mente de todo diferente da sua", e que o poema é "o monólogo de um homem do mar primitivo" em estado de delírio decorrente de padecimentos físicos e mentais[129]. Se assim for, e é provável que seja, quaisquer valores morais e religiosos que transpareçam no poema devem ficar por conta da caracterização do protagonista, e não das convicções e da fé religiosa de Coleridge: por se tratar de um "delírio" ou "sonho", é natural que o senso moral aflore. A verdade, porém, é que toda a controvérsia acerca de uma "moral" para o poema se iniciou numa passagem de *Tabletalk*, que registra a famosa observação de Coleridge acerca da "Balada do Velho Marinheiro" em resposta a um comentário de Mrs. Barbauld muitos anos depois de publicado o poema:

> Mrs. Barbauld certa vez me disse que admirava muito o "Velho Marinheiro", mas que havia nele dois defeitos: ele era improvável e não tinha moral nenhuma. Quanto à probabilidade, re-

129. Lionel Stevenson, "The Ancient Mariner' as a Dramatic Monologue", *The personalist*, XXX, 1949, pp. 34-44.

conheci que ela talvez admitisse certo questionamento; mas quanto à falta de uma moral, disse a ela que, segundo meu próprio juízo, o poema tinha moral demais; e que o único, ou principal, defeito, se posso dizer assim, era a intromissão do sentimento moral de maneira tão declarada no leitor como um princípio ou causa da ação numa obra de tão pura imaginação. Ele não devia ter tido moral alguma além da moral que há no conto das *Mil e Uma Noites* do mercador que se senta para comer tâmaras à beira de um poço, e, pondo de parte as cascas, vê um gênio que salta e diz que ele *deve* matar o referido mercador *porque* uma das cascas das tâmaras parece havia vazado o olho do filho desse gênio.

Ou seja, o universo representado pelo poema deveria ser amoral como o das *Mil e Uma Noites*, em que as ações sempre são punidas de acordo com alguma lei arbitrária, que ao ser humano não é dado entender. No ensaio aludido, contudo, Warren interpreta o comentário de Coleridge como sendo reflexo de seu desejo de que o poema exprimisse um "sentimento moral"; de nossa parte, preferimos acreditar que Coleridge estava sendo delicadamente irônico. O fraseado sugere isso ("Quanto à probabilidade, reconheci que talvez... mas... se posso dizer assim"), e a referência à "intromissão do sentimento moral de maneira tão declarada no leitor" é sinuosa demais para sabermos se essa intromissão é uma falha do poema, ou de leitores eventuais; por outro lado, se o poema contivesse um "sentimento moral" que lhe houvesse sido impingido de fora para dentro, não seria um poema de "pura imaginação", conforme Coleridge a entendia. Além do mais, nas diversas revisões que ele fez do poema em suas edições, as alterações nunca foram, ao que parece, para neutralizar essa suposta "intromissão"; e não se pode esquecer que, ao longo de sua carreira, Coleridge desenvolveria uma teoria da impessoalidade do poeta ou do gênio, cuja marca seria

[...] a escolha de temas muito distantes dos interesses e circunstâncias privadas do próprio escritor. Descobri ao menos que, quando o tema é extraído diretamente das sensações e experiências pessoais do autor, a excelência de um poema particular não é senão uma impressão equívoca, e amiúde uma garantia falaciosa, da genuína faculdade poética. (*Bibliografia Literária*, XV, item 2)

De qualquer forma, a beleza de "A Balada do Velho Marinheiro" apresenta uma qualidade anônima e intemporal que transcende a personalidade fascinante de seu criador. Paralelamente à sonoridade encantatória de seus versos, seu apelo

à "visão" levou intérpretes modernos a estabelecer até mesmo analogias com o cinema. Podemos concordar com certas observações e conjecturas de Camille Paglia – não com sua análise parcial do poema[130] – de acordo com as quais a Balada

> [...] é um dos maiores poemas em inglês, mas o que consegue é quase em desafio à linguagem. Visão e execução muitas vezes divergem barbaramente... Coleridge e Poe são tomados por visões que transcendem a linguagem, que pertencem à experiência do sonho além da linguagem... A agudeza dos sonhos vem do tratar as palavras como se fossem objetos. Coleridge e Poe escreveram obras de cinema. Se houvesse o cinema como veículo, talvez fosse essa a forma que escolheriam, pois a linguagem aqui é apenas uma obstrução da visão.

A própria Suzanne K. Langer, no ensaio citado aqui, estabelece relações entre o filme e o sonho em seu modo de apresentação – a criação de um presente virtual, uma ordem de aparição direta comum a ambos –, mas o caráter "visual" da Balada não é o único elemento capaz de impressionar o leitor de nossos dias. A secura ou sede espiritual destilada em seus versos, popularizados pelo conjunto de *rock* Iron Maiden ("Water, water every where, / Nor any drop to drink") pode ser emblemática destes tempos –, embora o homem moderno, em sua viagem sem volta, não usufrua o refrigério do retorno do nauta a seu país natal; mas, a nosso ver, sobreleva a isso a eficácia no cumprimento do objetivo expresso de Coleridge, qual seja "despertar os sentimentos por meio da verdade dramática das emoções". "Quanto a mim, nunca fui tão afetado por qualquer outra história humana", disse Charles Lamb; "Depois de lê-la, vi-me possuído dela por muitos dias; toda a parte fantástica da história não me agrada, mas os sentimentos do homem sob a ação do cenário me arrastaram como o assobio mágico da flauta de Tom, o flautista". De fato, em poucas obras se encontrará tão apurado estudo dos afetos do medo e da culpa – afetos que ainda continuam a aflorar nesse poema da mesma forma que afloram nos sonhos, e que, como disse Freud, são tudo o quanto neles existe de real.

130. Camille Paglia, "O Demônio como Vampira Lésbica", *Personas Sexuais*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 301.

Coleridge em Português

O LEITOR BRASILEIRO AINDA NÃO conta com um número significativo de traduções de poemas e escritos em prosa de Coleridge, se bem seus poucos intérpretes por aqui tenham sido poetas, tradutores e críticos de renomado talento e experiência.

Entre nós, a edição mais abrangente, reunindo um estudo introdutório, a tradução de nove poemas e excertos da *Biografia Literária* continua a ser a do falecido Paulo Vizioli, lançada pela editora Nova Alexandria em 1995.

Também circula entre nós uma tradução da Balada lançada em Portugal, de Gualter Cunha, publicada pela editora Relógio D'Água em 2001.

Já no caso de "Kubla Khan", dispomos de um número maior de versões: a de Oswaldino Marques, que consta de *Poemas Famosos da Língua Inglesa*, coletânea publicada pela editora Civilização Brasileira, de 1956 e fora de circulação; a de Péricles Eugênio da Silva Ramos, constante de *Poetas de Inglaterra*, uma publicação da Comissão Estadual de Cultura, da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, lançada em 1970 e também fora de circulação; a de Décio Pignatari, compondo a antologia *Poesia pois É Poesia* reeditada recentemente, pela Ateliê Editorial, em 2004; a de José Lino Grünewald, constante de *Grandes Poetas de Língua Inglesa do Século XIX*, lançada pela editora Nova Fronteira, em 1988; e a de Paulo Vizioli, que integra a edição citada.

O leitor poderá encontrar também uma tradução do poema "Geada à Meia-Noite", precedida de um estudo crítico de Arthur Nestrovski, no livro *Artepensamento*, publicado pela Companhia das Letras em 1994. A esses textos o leitor poderá recorrer à procura de Coleridge.

CRONOLOGIA

1772 – 21 DE OUTUBRO. Coleridge nasce em Ottery, St. Mary, em Devonshire, filho do Reverendo John e Ann Coleridge, o mais jovem de dez irmãos. Seu pai é vigário de Ottery e mestre da Escola Primária.

1778. Começa a freqüentar a Escola Primária em Ottery (King's School).

1781 – 4 DE OUTUBRO. Morte do pai.

1782 – SETEMBRO. Matricula-se como aluno bolsista no Christ's Hospital, em Londres, sob a orientação do memorável mestre James Bowyer.

1788 – INÍCIO DO VERÃO. É eleito "Helenista" no Christ's Hospital. Por intermédio de seu amigo Tom Evans, conhece Mrs. Evans e suas três filhas; logo se apaixona por Mary Evans.

1791 – SETEMBRO. Entra para o Jesus College, em Cambridge, como Expositor, estudante prestando serviços na universidade.

1792 – 3 DE JULHO. Ganha a Medalha Browne, em Cambridge, pela ode sáfica "Ode on the Slave Trade" ["Ode Sobre o Comércio de Escravos"].

1793 – 15 DE JULHO. Publica o primeiro poema no *Morning Chronicle*.

2 DE DEZEMBRO. Deixa Cambridge por causa de uma dívida, alista-se no Fifteenth Light Dragoons com o nome de Silas Tomkyn Comberbache.

1794 – 7-10 DE ABRIL. Retorna a Cambridge.

JUNHO. Publica poemas no *Cambridge Intelligencer*. Vai para Oxford com o amigo Joseph Hucks e encontra Robert Southey, com quem desenvolve um projeto para uma

sociedade ideal nos Estados Unidos chamada "Pantissocracia". Faz uma excursão a pé no País de Gales.

AGOSTO-SETEMBRO. Em Bristol, encontra o amigo de toda a vida, Thomas Poole, e fica noivo de Sara Fricker.

SETEMBRO. Publica *The Fall of Robespierre*, um drama escrito com a colaboração de Southey.

DEZEMBRO. Deixa Cambridge; publica *Sonnets on Eminent Characters* no *Morning Chronicle*. Em 24 de dezembro, começa "Religious Musings", o seu mais ambicioso poema até essa data.

1795 – JANEIRO. Mora em Bristol com George Burnett.

FEVEREIRO. Inicia conferências políticas posteriormente publicadas como *Conciones ad Populum. Or Addresses to the People.*

AGOSTO. Encontra William Wordsworth.

AGOSTO-SETEMBRO. Discussões com Southey; O projeto da Pantissocracia fracassa.

4 DE OUTUBRO. Casa-se com Sara Fricker.

DEZEMBRO. Publica "An Answer to a Letter to Edward Long Fox" e "Plot Discovered"; planeja um periódico a ser chamado *The Watchman*.

1796 – 9 DE JANEIRO-13 DE FEVEREIRO. Viaja pelos Midlands para vender assinaturas do *The Watchman*; encontra Erasmus Darwin, o pintor Joseph Wright de Derby.

1º MARÇO-13 DE MAIO. *The Watchman* é publicado em dez fascículos.

MARÇO. Toma láudano por duas semanas para aliviar uma infecção dolorosa no olho.

16 DE ABRIL. *Poems on various subjects* é publicado.

19 DE SETEMBRO. Nasce o primeiro filho, David Hartley. Reconciliação com Southey.

DEZEMBRO. Muda-se para Nether Stowey, Somerset, perto de Thomas Poole.

31 DE DEZEMBRO. "Ode on the Departing Year" é publicado no *Cambridge Intelligencer*.

1797 – MARÇO. William Wordsworth visita Samuel Taylor Coleridge em Stowey; os dois se tornam amigos íntimos.

JUNHO. Visita William e Dorothy Wordsworth em Racedown, em Dorset.

JULHO. A família Wordsworth se instala na Alfoxden House, perto de Stowey.

16 DE OUTUBRO. Conclui o drama *Osório* e publica uma segunda edição de *Poems, to wich are now added, Poems by Charles Lamb and Charles Lloyd.*

NOVEMBRO. Concorda com contribuir regularmente para o *The Mornig Post*, no qual publica poemas como "The Visions of the Maid of Orleans".

13-16 DE NOVEMBRO. Samuel Taylor Coleridge e William Wordsworth fazem um longo passeio a Lynton, planejam e começam a composição do "Velho Marinheiro"; essas discussões constituem o germe das *Lyrical Ballads*.

1798 – JANEIRO. Profere Sermões Unitaristas, em Shrewsbury, onde, pela primeira vez, encontra William Hazlitt; aceita 150 libras de anuidade da família Wedgwood.

MARÇO. Conclui o "Velho Marinheiro" e decide ir para a Alemanha com os Wordsworth.

14 DE MAIO. Nasce o segundo filho, Berkeley.

18 DE SETEMBRO. *Lyrical Ballads* é publicado anonimamente.

19 DE SETEMBRO. Coleridge e os Wordsworth vão de navio para Hamburgo.

1799 – ABRIL. Na Universidade de Göttingen; a saudade o leva a aumentar as rodadas de bebida e ópio. Recebe a notícia de que o seu filho recém-nascido em Berkeley morreu.

29 DE JULHO. Volta para a Inglaterra e Stowey.

SETEMBRO-OUTUBRO. Excursão a pé em Devon com Southey; encontra Humphry Davy em Bristol.

26 DE OUTUBRO. Encontra Sara Hutchinson.

OUTUBRO-NOVEMBRO. Primeira excursão a pé pelo Lake District com Wordsworth.

10 DE NOVEMBRO. Recebe a oferta de seu amigo Daniel Stuart, editor do *Morning Post*, para trabalhar para o jornal em Londres com um salário regular; chega em Londres em 27 de novembro, retoma a amizade com Charles Lamb (um antigo amigo da época da escola do Christ's Hospital) e torna-se amigo de William Godwin.

1800 – JANEIRO-ABRIL. Trabalha como repórter e escritor-chefe para o *Morning Post*; traduz a peça *Wallentein* (1797-9) de Schiller.

MARÇO. Sara, a mulher de Coleridge, deixa Londres; ele mora em Pentonville com Lamb; recebe a oferta de participação como proprietário no *Morning Post*, mas declina dela.

ABRIL. Visita os Wordsworth em Grasmere.

MAIO-JUNHO. Visita a Stowey e Bristol.

24 DE JULHO. Muda-se com sua família para Greta Hall, Keswick.

14 DE SETEMBRO. Nasce o terceiro filho, Derwent.

SETEMBRO-OUTUBRO. Supervisiona a impressão da segunda edição das *Lyrical Ballads*.

1801 – JANEIRO. É publicada a segunda edição das *Lyrical Ballads*; doença prolongada.

21 DE JANEIRO. Volta a Londres, onde mora e trabalha durante a maior parte desse ano.

JULHO-AGOSTO. No Lake District; floresce o amor por Sara Hutchinson.

1802 – JANEIRO. Visita Stowey depois do Natal, volta a Londres com Poole.

MARÇO-NOVEMBRO. Volta ao Lake District; conflitos entre o poeta e sua mulher.

4 DE ABRIL. Escreve "A Letter to – [Sara Hutchinson]", que é publicado no *Morning Post* em 4 de outubro como "Dejection: an Ode".

FINAL DE NOVEMBRO. Volta a Londres por três dias, então faz uma viagem por South Wales com Tom e Sally Wedgwood.

23 DE DEZEMBRO. Nasce a primeira filha, Sara.

1803 – JUNHO. Uma terceira edição de *Poems* é publicada. Recebe a visita, em Greta Hall, de Sir George e Lady Beaumont, Samuel Rogers e William Hazlitt.

15-29 DE AGOSTO. Vai a uma excursão escocesa com William e Dorothy Wordsworth.

SETEMBRO-OUTUBRO. Primeira indicação em caderno de notas de um projeto "para escrever minhas obras metafísicas, como *minha Vida*".

1804. A saúde continua a piorar.

ABRIL. Vai de navio para Malta, onde a partir de julho serve como subsecretário de Alexander Hall.

AGOSTO-NOVEMBRO. Vai para a Sicília, onde fica em companhia de G. F. Leckie e escala duas vezes o Etna.

1805 – JANEIRO. Nomeado Secretário Público Interino em Malta.

SETEMBRO-DEZEMBRO. Novamente na Sicília; visita Nápoles em dezembro.

1806 – JANEIRO. Visita Roma, onde se encontra com Wilhelm von Humboldt, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel; por fim, visita Florença, Pisa.

23 DE JUNHO. Vai de navio de Livorno para a Inglaterra, onde chega em 17 de agosto.

FINAL DE OUTUBRO. Volta ao Lake District, onde decide se separar de sua mulher; fica desiludido com William Wordsworth e Sara Hutchinson e se afasta deles.

1807 – FIM DE JANEIRO. Em Coleorton, ouve Wordsworth ler "The Prelude", escreve "Lines to William Wordsworth".

JUNHO. Visita sua família em Stowey.

AGOSTO. Encontra-se com Thomas De Quincey.

OUTONO. Volta a Londres.

1808 – JANEIRO-JUNHO. Vive em cômodos sobre o escritório do *The Courier* em Strand (*The Courier* fora comprado por Daniel Stuart em 1799). Palestras na Royal Institution sobre "Poetry and Principles of Taste"; sua saúde se agrava.

FINAL DO VERÃO. Volta ao Lake District.

NOVEMBRO. Publica o primeiro prospecto para *The Friend*, um periódico semanal.

1809. Publica *The Friend*.

1810 – 15 DE MARÇO. É publicado o último número de *The Friend*.

OUTUBRO. Vai a Londres com a intenção de viver com Basil Montagu, cujas observações sobre a preocupação de Wordsworth acerca desse arranjo enseja uma séria desavença entre Coleridge e Wordsworth. Passa a viver com a família de John Morgan,

um unitarista abastado e expedidor de vinho originário de Bristol; começa uma longa amizade com Henry Crabb Robinson.

1811. Continua a escrever para o *The Courier*.

NOVEMBRO. Inicia conferências sobre Shakespeare e Milton para a London Philosophical Society no Scot's Corporation Hall.

1812 – FEVEREIRO-MARÇO. Última viagem ao Lake District.

MAIO-AGOSTO. Conferências sobre drama no Willis's Rooms, em Londres. Em maio, seu conflito com Wordsworth se abranda por intervenção de Lamb e Crabb Robinson.

NOVEMBRO. Início das conferências sobre Shakespeare no Surrey Institution; publica, juntamente com Southey, *Omniana*, coletânea de escritos variados em prosa e verso. Vai para Bristol a fim de fazer conferências; grave depressão e doença.

1813 – 23 DE JANEIRO. O drama *Remorse*, uma revisão do *Osorio* anterior, estréia no Drury Lane.

OUTUBRO-NOVEMBRO. Conferências sobre Shakespeare e sobre educação em Bristol.

DEZEMBRO. Agrava-se a doença.

1814 – ABRIL. Conferências em Bristol sobre Milton, Cervantes e sobre Napoleão e a Revolução Francesa; sob cuidados médicos por causa do vício de ópio e de depressões suicidas.

1º DE AGOSTO. *Remorse* é encenada em Bristol.

AGOSTO-SETEMBRO. Ensaios "On the Principles of Genial Criticism", publicados no *Felix Farley's Bristol Journal*. Muda-se com os Morgan para Calne, em Wiltshire.

1815 – PRIMAVERA. Morando em Calne, Coleridge planeja reunir seus poemas com um novo "prefácio".

JULHO-SETEMBRO. O "Prefácio" aos poemas se desenvolve em "Uma Autobiografia Literária, ou Esboços de Minha Vida Literária & e de Minhas Opiniões, no que concerne à poesia e à crítica poética".

19 DE SETEMBRO. Envia a *Biografia Literária* para impressão.

OUTUBRO. A *Biografia Literária* começa a ser publicada junto com *Sibylline Leaves* (*1817*).

1816 – FEVEREIRO. Recebe ajuda financeira do Literary Fund e de Byron.

MARÇO. Retorna a Londres, doente.

ABRIL-MAIO. Devido a problemas técnicos, planeja-se publicar separadamente a *Biografia Literária* e *1817*.

15 DE ABRIL. É aceito como paciente e hóspede do doutor James Gilman, em Highgate.

MAIO-JUNHO. *Christabel* é publicado.

JULHO. Mais problemas ocorrem com a publicação da *Biografia*.

DEZEMBRO. Publica *Statesman's Manual; or The Bible the Best Guide to Political Skill and Foresight*, duramente criticado por Hazlitt no *Examiner* e no *Edinburgh Review*.

1817 – JANEIRO-JUNHO. Gale e Fenner, os novos editores da *Biografia*, pedem para Coleridge mais escritos para o volume 2.

VERÃO. Conhece J. H. Green, jovem admirador de sua obra, e torna-se amigo dele.

JULHO. *A Biografia* e *1817* são finalmente publicados.

NOVEMBRO. O drama *Zapolya* é publicado; recebe a visita de Ludwig Tieck em Highgate.

1818 – JANEIRO. "Treatise on Method" aparece na *Encyclopedia Metropolitana*.

ABRIL. Escreve panfletos apoiando o projeto de lei contra a exploração do trabalho infantil.

NOVEMBRO. *The Friend*, em edição de três volumes, é publicado.

DEZEMBRO. Conferências alternadas sobre a história da filosofia e literatura, que prosseguirão até março de 1819.

1819 – MARÇO. Rest Fenner, um dos editores da *Biografia*, vai à bancarrota, causando grande prejuízo a Coleridge.

11 DE ABRIL. Conhece Keats.

14 DE ABRIL. Hartley Coleridge é eleito membro do Oriel College, em Oxford.

1820 – MARÇO. Novamente planeja escrever *a magnum opus*.

MAIO. A condição de membro Oriel por parte de Hartley Coleridge não é renovada.

OUTUBRO. Derwent Coleridge vai para St. John's College, em Cambridge.

1821 – JULHO. Visita seu irmão, o Reverendo George Coleridge.

OUTONO. Recusa um convite para uma conferência em Dublin.

1822 – PRIMAVERA. Começa a receber visitantes em Highgate e a ministrar um curso noturno sobre filosofia.

NOVEMBRO. A esposa e a filha de Coleridge visitam-no em Highgate.

FINAL DE DEZEMBRO. O sobrinho H. N. Coleridge começa a registrar o *Tabletalk* de Coleridge; Derwent Coleridge deixa Cambridge repentinamente.

1823 – DEZEMBRO. Os Gilman mudam-se para The Grove, nº 3, em Highgate, reservando um gabinete de estudos para Coleridge.

1824 – MARÇO. É eleito membro da Royal Society of Literature com uma anuidade de 100 libras.

JUNHO. Recebe a visita de Thomas Carlyle e de Dante Gabriel Rossetti em Highgate. Derwent Coleridge retorna a Cambridge e recebe seu título de BA.

1825 – MAIO. Publica *Aids to Reflection*.

18 DE MAIO. Profere a conferência da Royal Society of Literature, "On the Prometheus of Aeschylus".

1827 – MAIO. Fica gravemente doente; recebe a visita de seu velho amigo, Thomas Poole. Derwent Coleridge casa-se com Mary Pridham. Sir George Beaumont morre, deixando 100 libras para a esposa de Coleridge.

1828 – 22 DE ABRIL. Coleridge recebe a visita de James Fenimore Cooper.

21 DE JUNHO-7 DE AGOSTO. Rhine viaja com William Wordsworth e sua filha Dora.

JUNHO-JULHO. Publica *Poetical Works* em três volumes.

1829 – MAIO. Publica uma segunda edição de *Poetical Works*. *Poetical works of Coleridge, Shelley e Keats* é publicado por Galignani em Paris.

3 DE SETEMBRO. A filha Sara casa-se com o primo, H. N. Coleridge.

DEZEMBRO. *On the Constitution of Church and State* é publicado.

1830 – JUNHO. Sara e H. N. Coleridge estabelecem-se perto de Coleridge, em Hampstead.

1831. Últimos encontros entre Coleridge e Wordsworth.

1832. Recebe uma herança de 300 libras de Adam Steinmetz.

1833. Hartley Coleridge publica *Poems*, dedicado a Coleridge.

24 DE MAIO-9 DE JUNHO. Visita Cambridge para uma reunião da British Association.

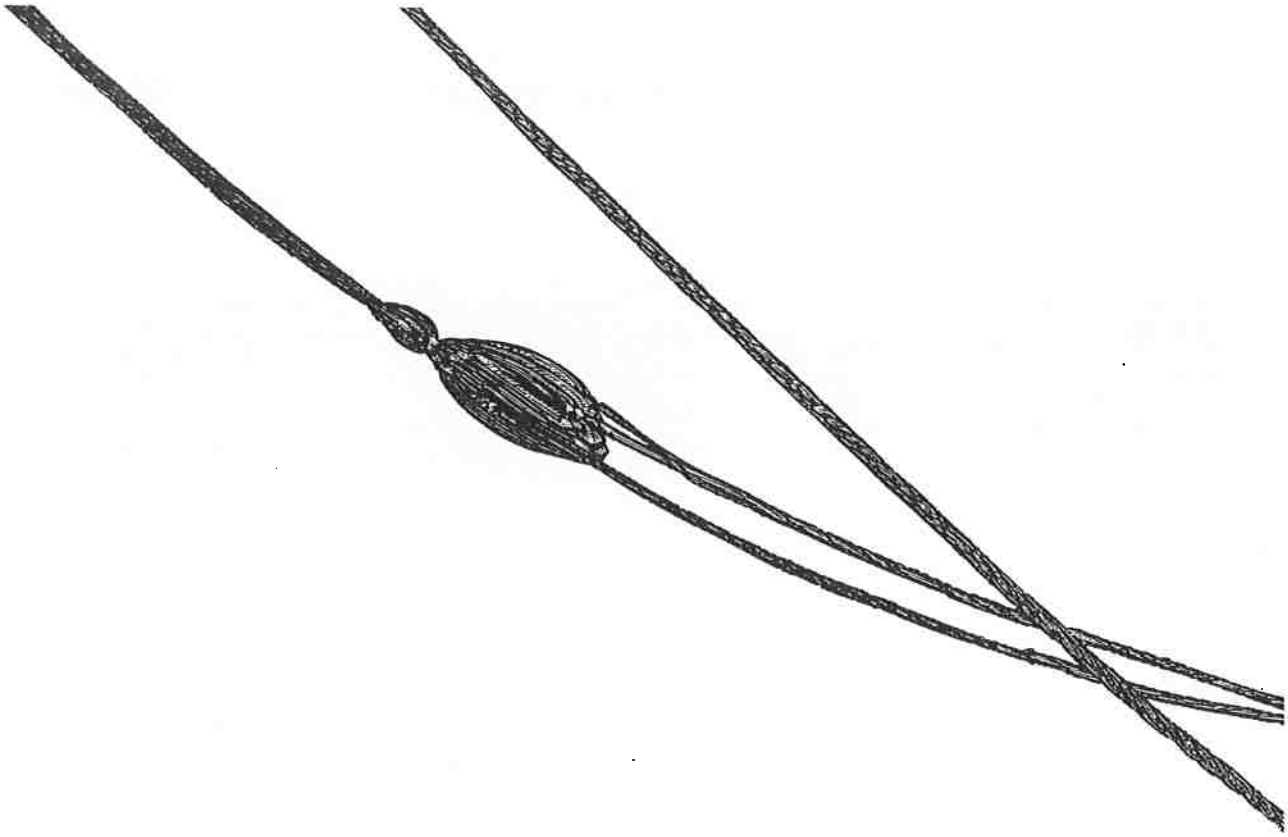
5 DE AGOSTO. Recebe a visita de Ralph Waldo Emerson em Highgate.

1834 – MARÇO-JULHO. Trabalha em uma terceira edição de *Poetical Works* com a ajuda de H. N. Coleridge.

25 DE JULHO. Morre em Highgate.

S. T. Coleridge

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE
(Gravado por H. B. Hall & Sons, NY)



PARTE II

A Balada do Velho Marinheiro

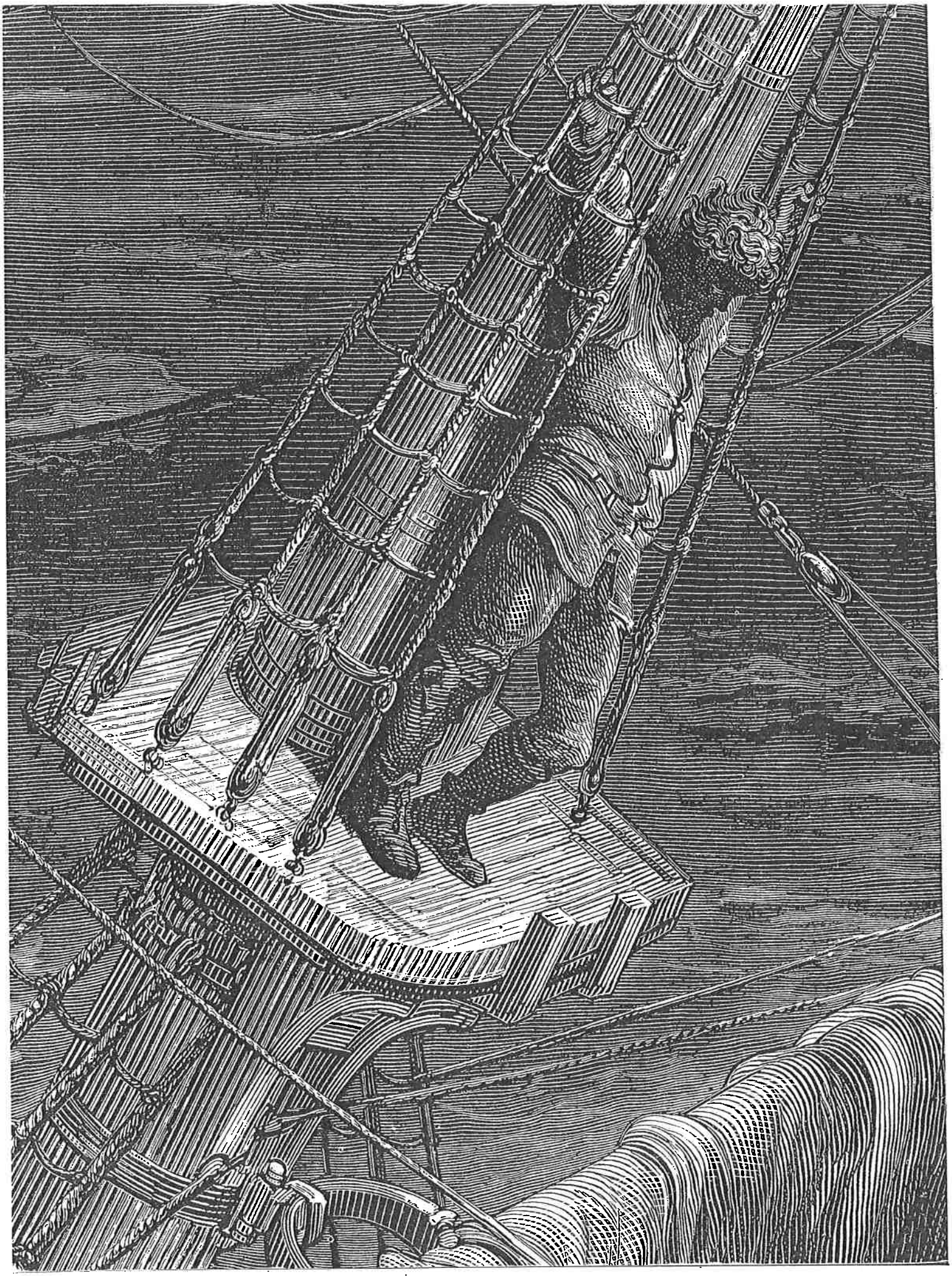
SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

A Balada do Velho Marinheiro

EM SETE PARTES

The Rime of the Ancient Mariner

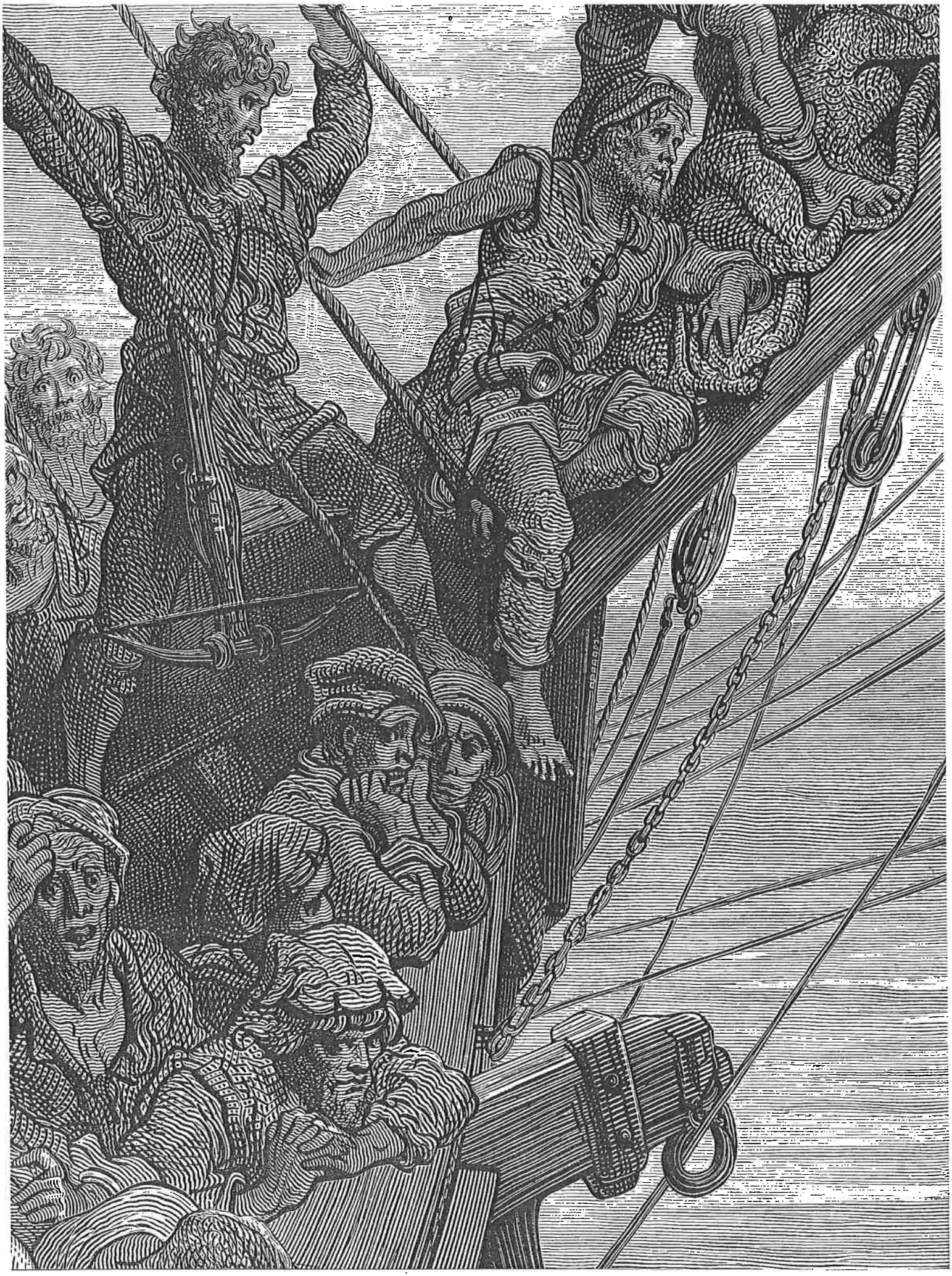
IN SEVEN PARTS



Facile credo, plures esse Naturas invisibiles quam visibiles in rerum universitate. Sed horum omnium familiam quis nobis enarrabit? Et gradus et cognationes et discrimina et singulorum munera? Quid agunt? quae loca habitant? Harum rerum notitiam semper ambivit ingenium humanum, nunquam attigit. Juvat, interea, non diffiteor, quandoque in animo, tanquam in Tabula, majoris et melioris mundi imaginem contemplari: ne mens assuefacta hodiernae vitae minutiis se contrahat nimis, et tota subsidat in pusillas cogitationes. Sed veritati interea invigilandum est, modusque servandus, ut certa ab incertis, diem a nocte, distinguamus.

T. Burnet, *Archaeol. Phil.*, p. 68.

Acredito facilmente que haja no universo mais Naturezas invisíveis do que visíveis; mas, quem nos explicará a família de todos esses seres, ou as classes e relações e traços distintivos e funções de cada um? O que fazem? Que lugares habitam? A mente humana sempre buscou o conhecimento dessas coisas, mas nunca o obteve. Entrementes, não nego que seja útil às vezes contemplar na mente, como num tablete, a imagem de um mundo maior e melhor, a fim de que o intelecto, habituado às coisas insignificantes da vida cotidiana, não se limite a pensamentos corriqueiros e não se afunde de todo neles; mas, ao mesmo tempo, devemos estar alertas para a verdade e conservar certo sentido de proporção, de modo que possamos distinguir as coisas certas das incertas, o dia da noite.



ARGUMENTO

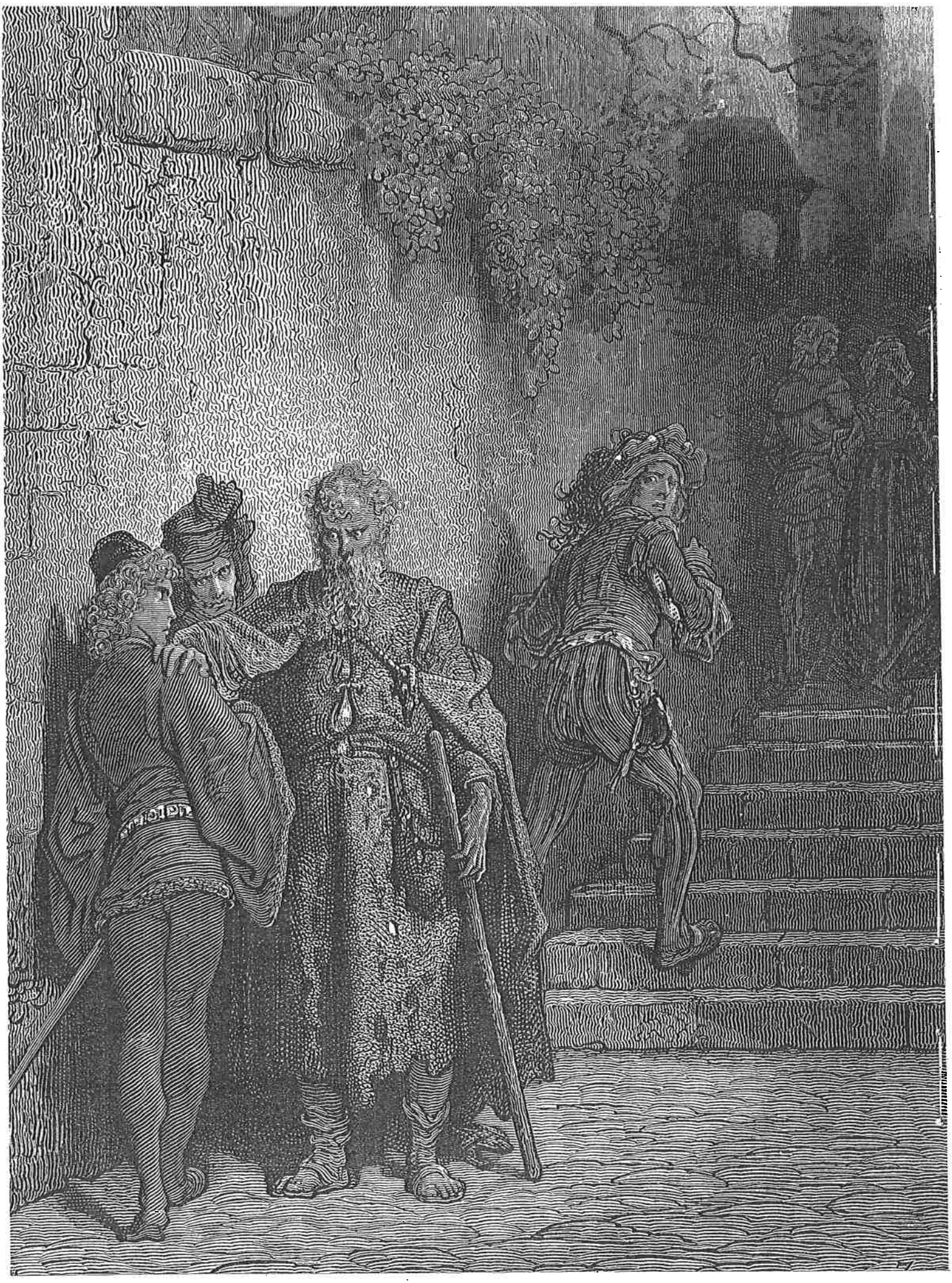
Como um navio, tendo cruzado o Equador, foi impelido por tempestades à Terra Fria, rumo ao Pólo sul; e como de lá fez seu trajeto para a Latitude tropical do Grande Oceano Pacífico; e das coisas estranhas que sucederam; e de que maneira o Antigo Marinheiro voltou para seu próprio País.

ARGUMENT

How a Ship having passed the Line was driven by storms to the cold Country towards the South Pole; and how from thence she made her course to the tropical Latitude of the Great Pacific Ocean; and of the strange things that befell; and in what manner the Ancyent Marinere came back to his own Country.

A Balada do Velho Marinheiro

The Rime of the Ancient Mariner



PRIMEIRA PARTE

Um velho Marinheiro encontra três Galantes convidados a uma festa nupcial e aborda um deles.

Eis um antigo Marinheiro
E ele pára um de três:
"– Pela barba branca, o olho em brasa,
Por que é que me deténs?

5 O Noivo abriu as portas: sou
Parente; entre os convivas
Se comemora, a festa é agora;
Escuta o som dos 'vivas'".

Ele o segura com a mão magra:
10 "O barco!", disse. – "Tonto
De barbas brancas! Sai, me solta!"
A mão soltou, de pronto.

PART I

An ancient Mariner meeteth three Gallants bidden to a wedding-feast, and detaineth one.

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

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

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

O Conviva às Núpcias se vê enfeitiçado pelos olhos do velho homem do mar, e obrigado a ouvir sua história.

Ele o segura com o olho em brasa;
O Conviva, em silêncio,
15 Escuta feito uma criança;
O Marinheiro vence.

O Conviva sentou nas pedras;
Só resta-lhe escutar;
E assim seguiu o ancião, o Nauta
20 De rutilante olhar.

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

He holds him with his glittering eye –
The Wedding-Guest stood still,
15 And listens like a three years' child:
The Mariner hath his will.

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

"– Saudou-se o barco; o porto ao largo
E de ânimo jovial,
Passamos sob a igreja, o monte
E a torre do fanal.

O Marinheiro conta de que modo o navio velejou rumo ao sul com vento favorável e bom tempo, até que alcançou o Equador.

25 O sol erguera-se a bombordo,
Do mar sombrio surgiu –
Ardeu de todo, e a estibordo
Baixou ao mar sombrio.

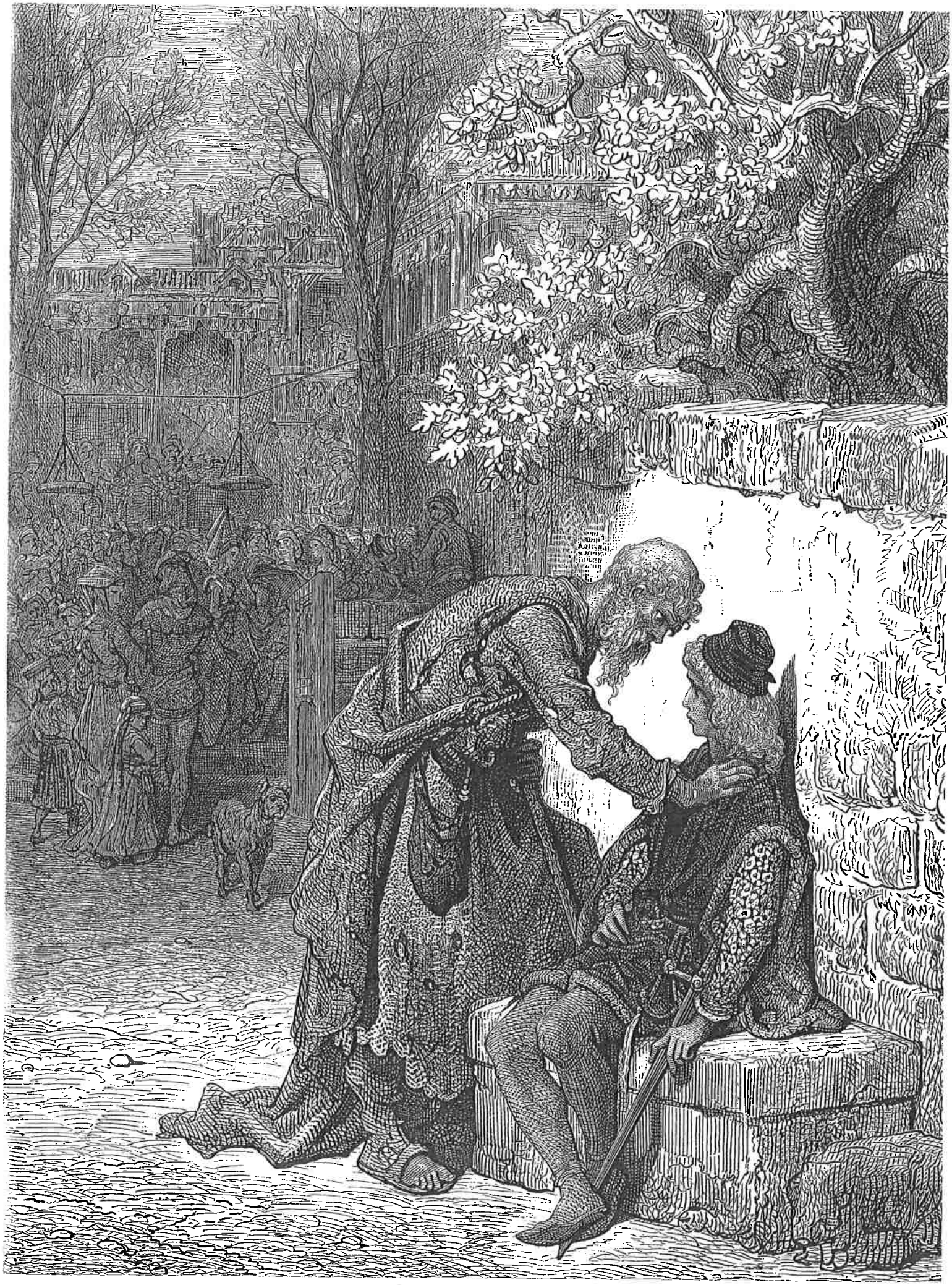
"The ship was cheered, the harbour cleared,
Merrily did we drop
Below the kirk, below the hill,
Below the light-house top.

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

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

Mais e mais alto, até meio-dia
30 Pairar por sobre o mastro" –
Bateu, inquieto, a mão no peito;
Ouviu um fagote alto.

Higher and higher every day,
30 Till over the mast at noon –"
The Wedding-Guest here beat his breast,
For he heard the loud bassoon.



O Conviva às Núpcias ouve a música nupcial; mas o Marinheiro continua sua história.

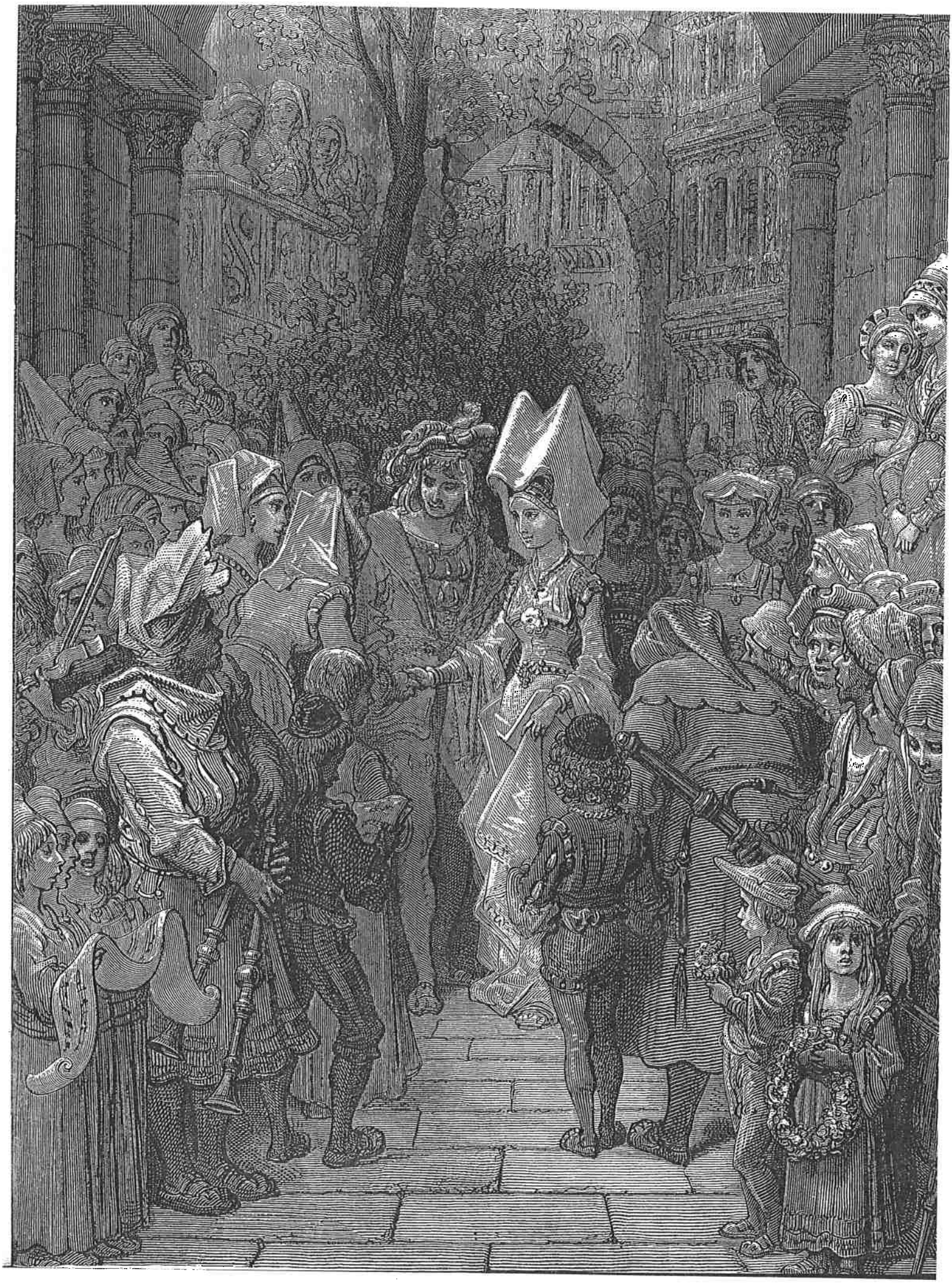
A Noiva andou salão adentro:
Rosa vermelha ela é;
35 Meneando a fronte, vêm à frente
Alegres menestréis.

Bateu, inquieto, a mão no peito,
Mas resta-lhe escutar:
E assim seguiu o ancião, o Nauta
40 De rutilante olhar.

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

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

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



O navio é impelido por uma tempestade rumo ao Pólo Sul.

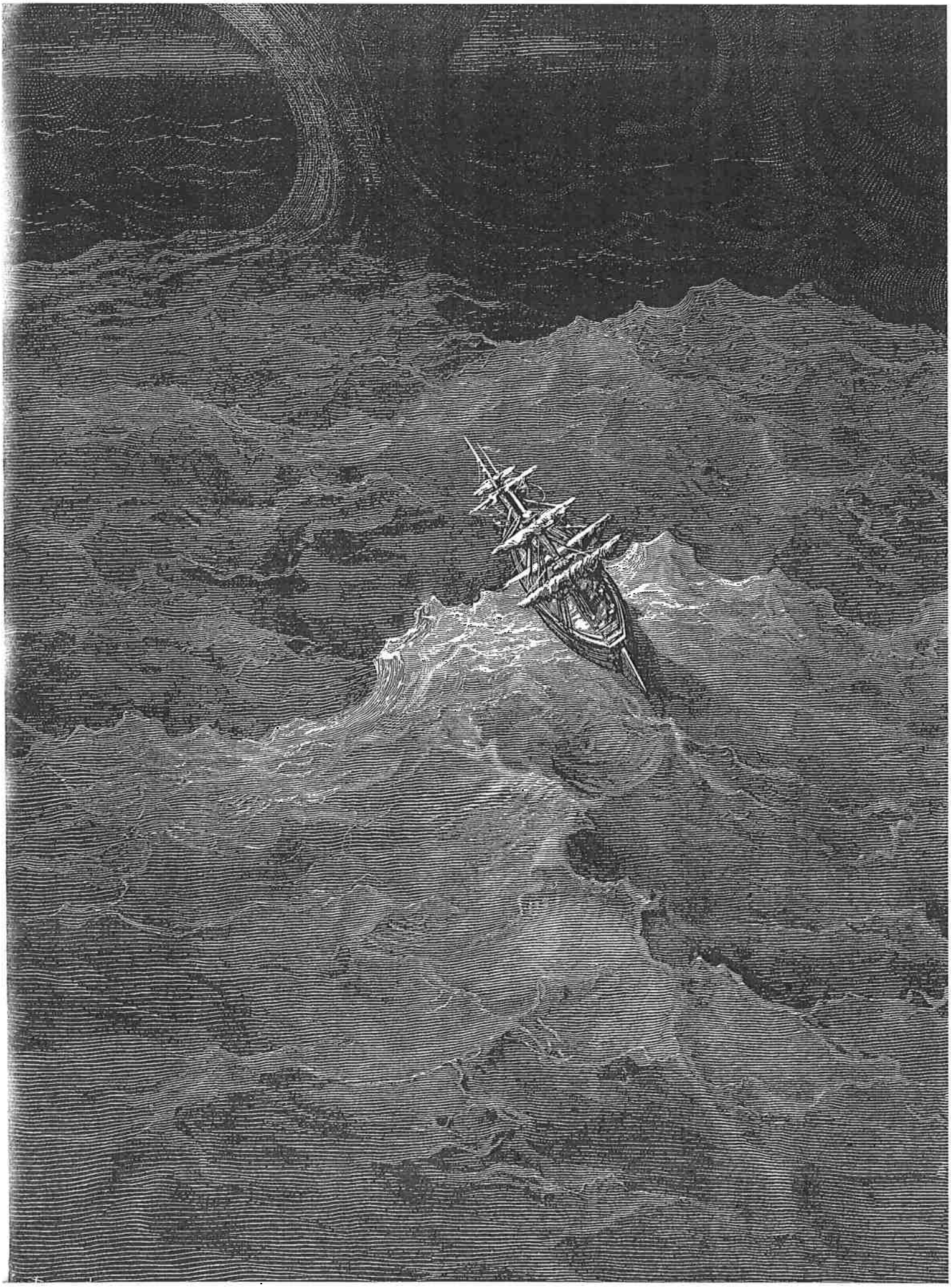
– Soprou o *Vento-da-Tormenta,*
E era possante, atroz;
Golpeou-nos, asa imensa, ao sul,
E veio atrás de nós.

45 Proa imersa e mastros de viés –
Quem fuja a berros, murros cruéis,
A sombra do inimigo aos pés,
E abaixe-se – veloz
Vogava a nave, forte o ar troava,
50 E ao sul, sim, fomos nós.

The ship drawn by a storm toward the South pole.

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

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



Chegaram juntas névoa, neve
E a aragem ficou álgida;
Flutuavam, altas, como o mastro,
Geleiras esmeralda.

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

A terra do gelo e de sons medonhos, onde não se podia ver nenhum ser vivo.

55 Brancos penhascos com borrascas
Deitavam luz sinistra;
Gente e animais não vemos mais:
Só mesmo gelo à vista.

Gelo de um lado, gelo de outro,
60 Gelo num amplo raio:
Ringiu, chorou, rugiu, rachou –
Os ruídos num desmaio!

Até que uma grande ave marinha, chamada Albatroz, veio através da névoa e foi recebida com grande alegria e hospitalidade.

E um Albatroz passou por nós,
Surgiu da cerração;
65 Por Deus nós todos o saudamos
Como à alma de um cristão.

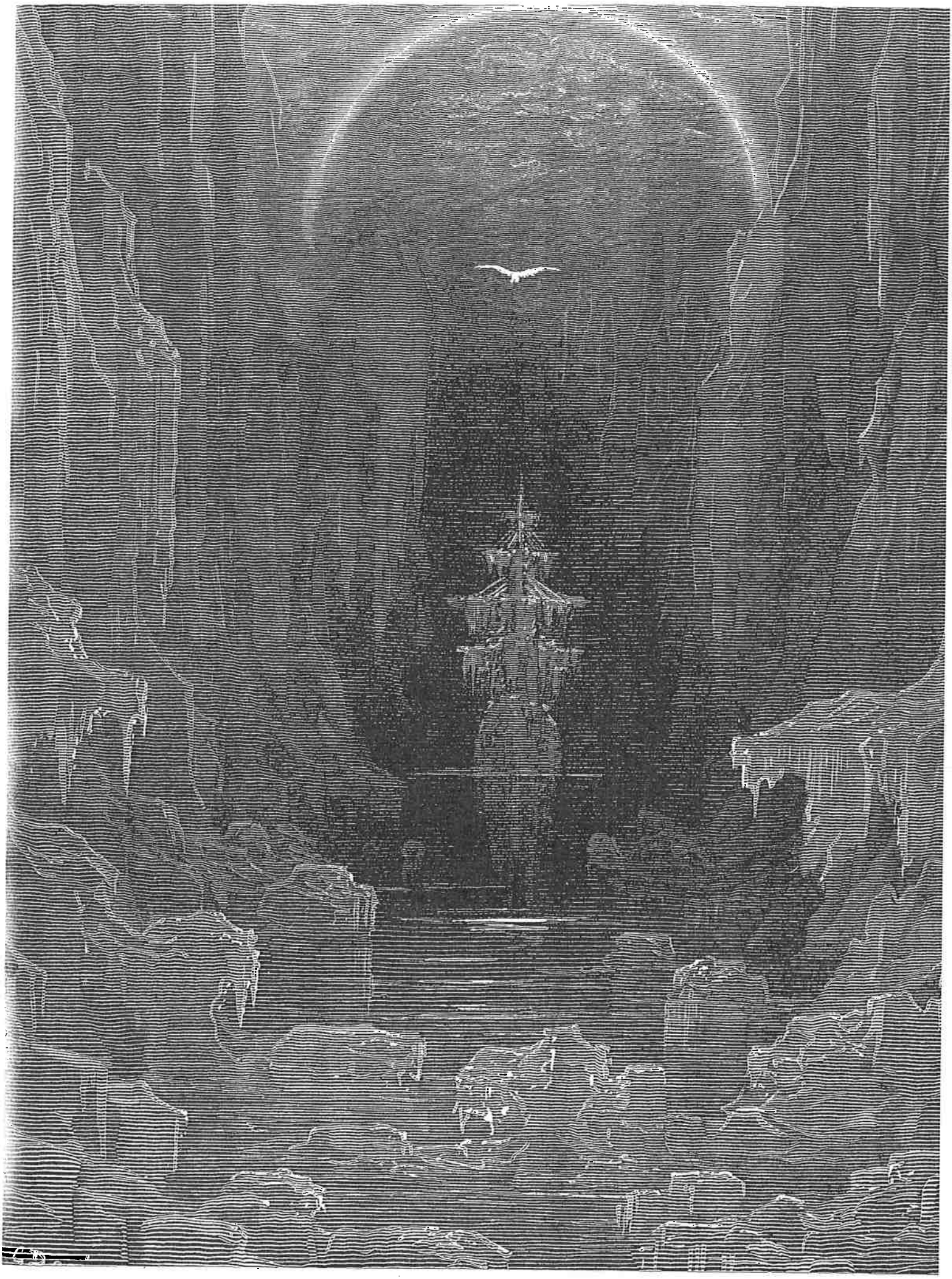
The land of ice, and of fearful sounds where no living thing was to be seen.

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

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

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

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



Provou do que jamais provara,
Revoou, revoou; com estrondo,
Partiu-se o gelo, e através dele
70 O leme guiou a todos.

E eis que o Albatroz se mostra uma ave de bom agouro e segue o navio, enquanto ele volta para o norte em meio à neblina e ao gelo flutuante.

Da popa um sul então soprou;
Nos seguia o Albatroz;
Dia a dia, por fome ou por folia,
Nos acorria à voz.

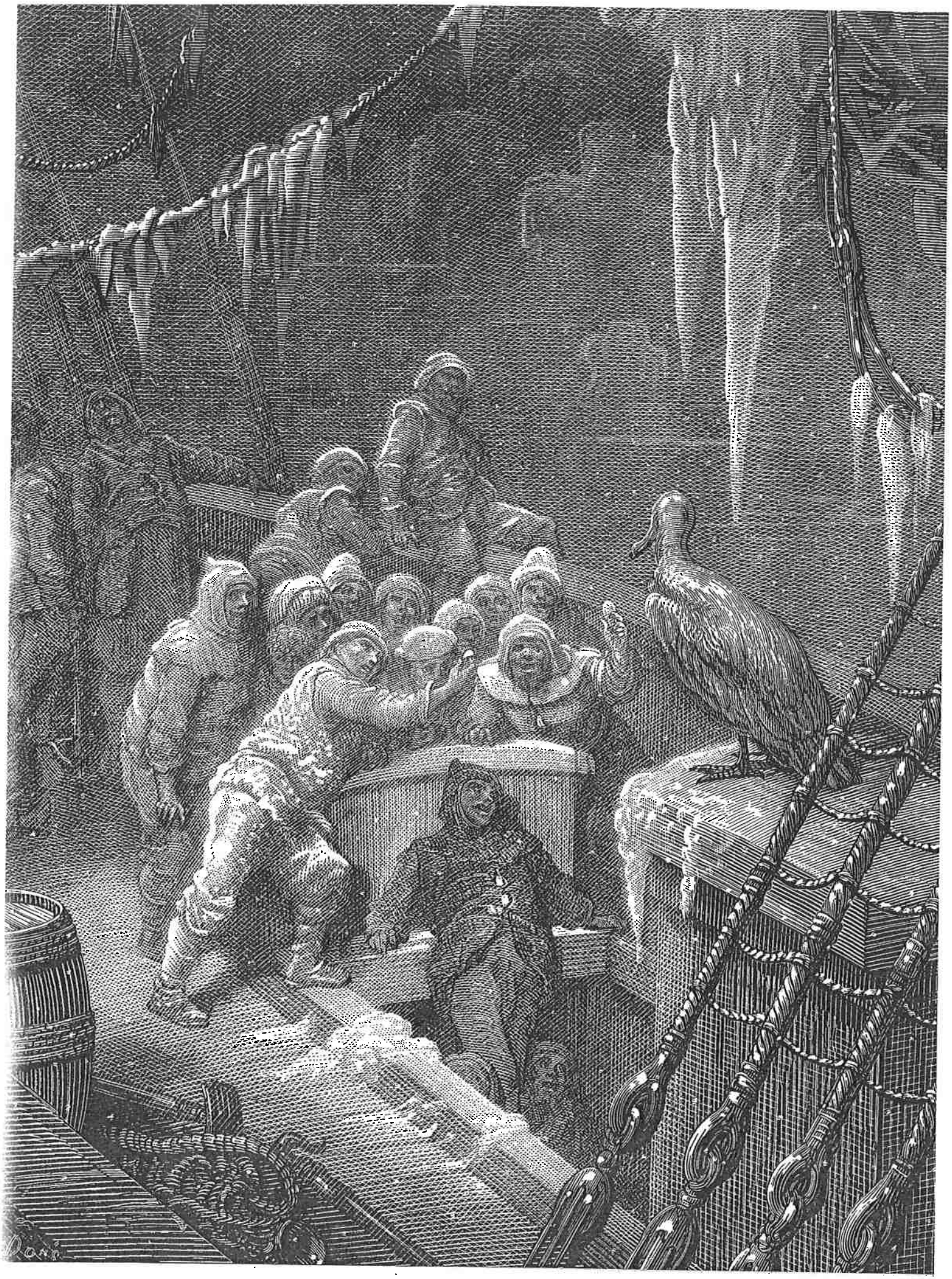
75 Em névoa, nuvem, mastro, ovém,
Nove vésperas, a ave;
E a noite inteira, o alvo nevoeiro
Luzia com a lua alva.

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

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

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

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

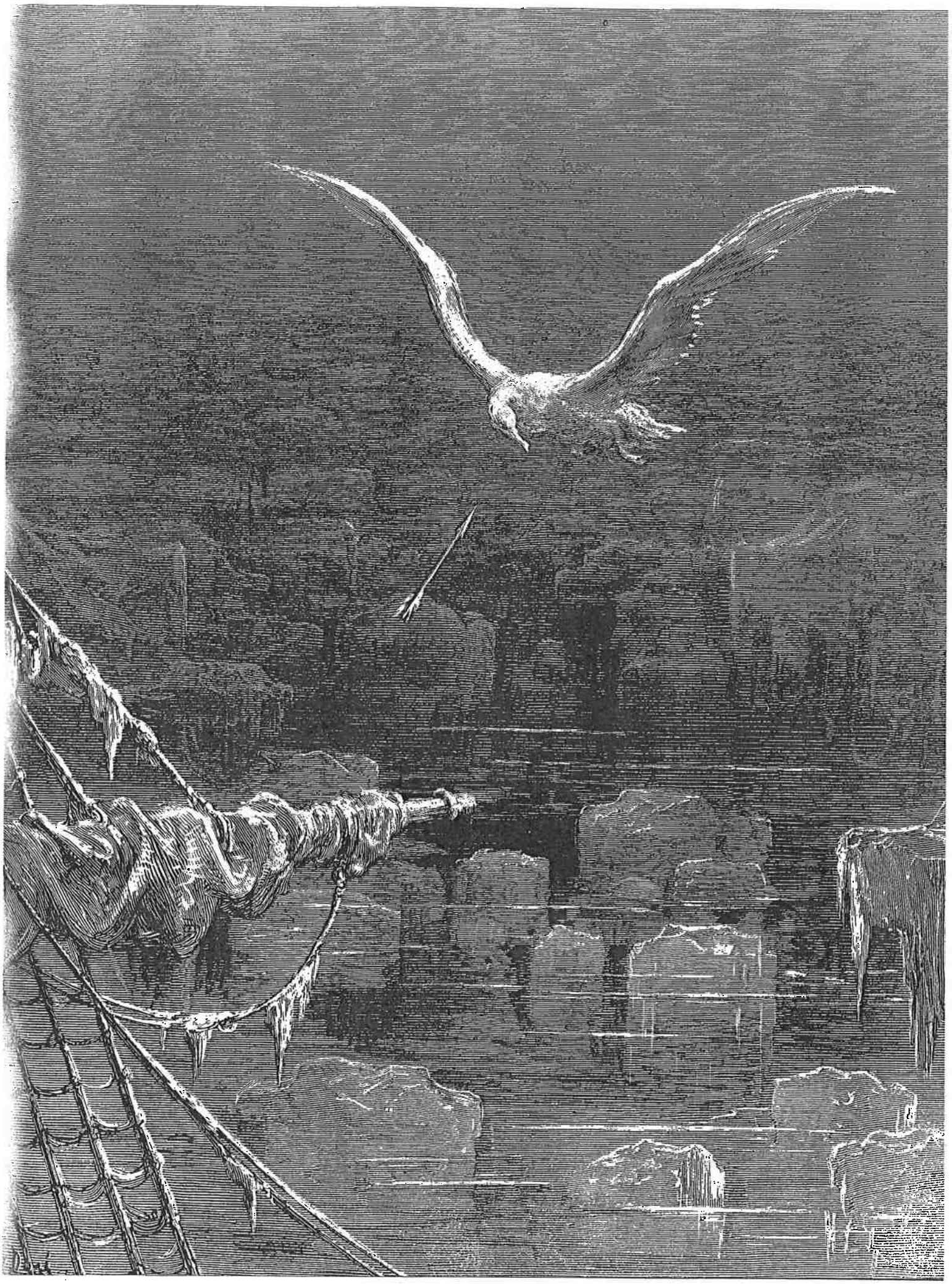


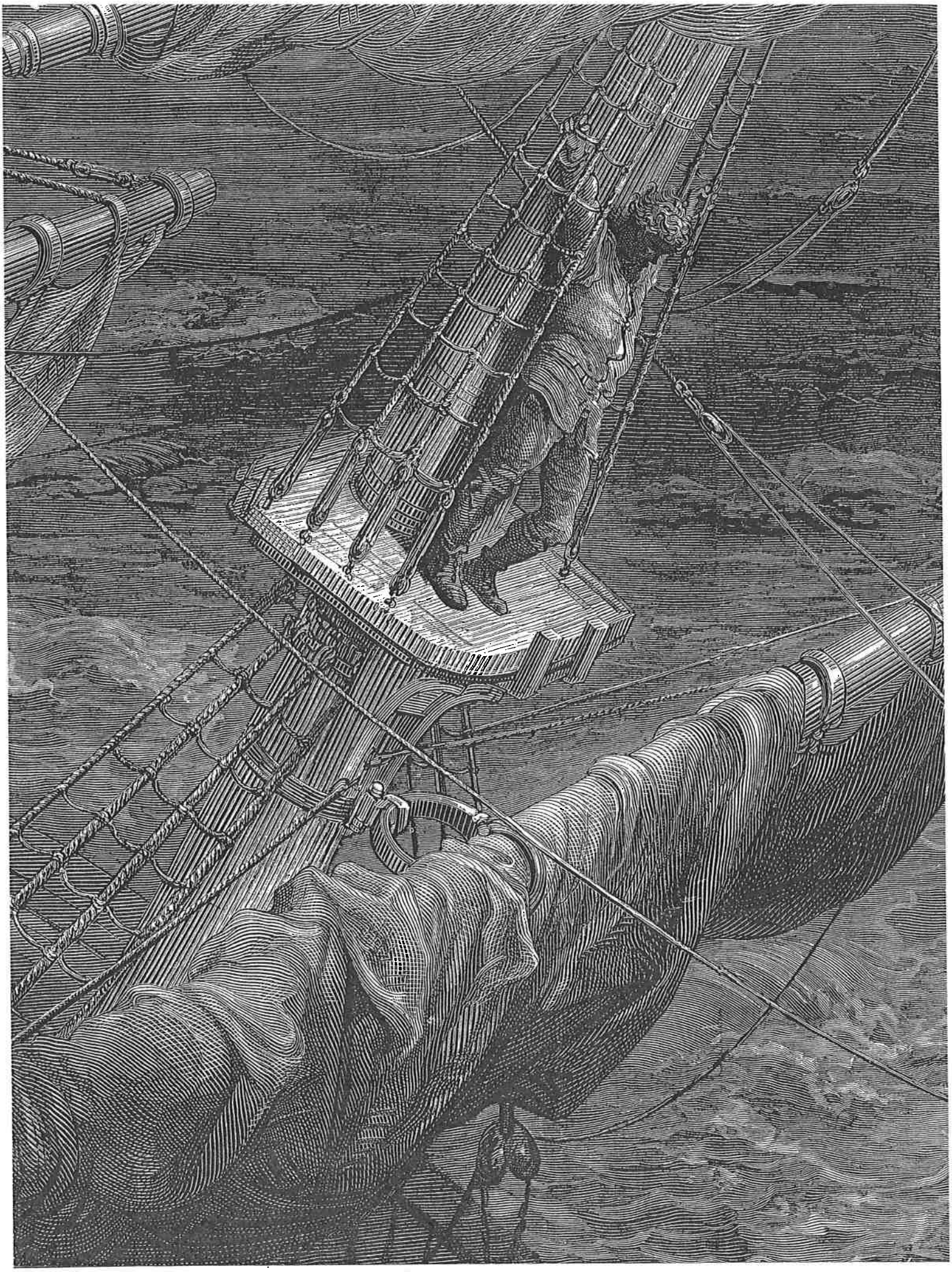
Inospitaleiramente, o velho Marinheiro mata a ave piedosa e de bom agouro.

– Deus te proteja, Marinheiro,
De teu demônio atroz!
Que angústia é esta? – Com a balestra
Abati o Albatroz!

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

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





SEGUNDA PARTE

O sol erguera-se a estibordo:
Do mar sombrio surgiu;
85 Envolto em névoas, a bombordo
Baixou ao mar sombrio.

Ainda soprava um sul da popa,
Mas a ave cara a nós,
Dia a dia, por fome ou por folia,
90 Não acorria à voz.

Os companheiros de bordo do velho Marinheiro protestam contra ele, que matou a ave de boa sorte.

E eu fiz algo infernal, que traz
Desgraça e que horroriza;
Todos gritavam, "mataste a ave
Que fez bulir a brisa.
95 Ah, miserável! Matar a ave
Que fez bulir a brisa!"

PART II

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

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

His shipmates cry out against the ancient Mariner, for killing the bird of good luck.

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

Mas quando a bruma clareou, acharam justo o seu ato e assim se tornaram cúmplices no crime.

O sol se ergueu – fronte de Deus
Nem turva, nem sangüínea:
E eles gritavam, "mataste a ave
100 Que traz névoa e neblina.
Foi bom", bradavam, "matar a ave
Que traz névoa e neblina".

A brisa bonançosa continua; o navio entra no Oceano Pacífico e veleja para o norte, até que chega ao Equador.

O ar fresco arfava, a escuma escoava,
A fenda fluía a fio –
105 Nós, os primeiros a irromper na
Mudez do mar sombrio.

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

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

The fair breeze continues; the ship enters the Pacific Ocean and sails northward, even till it reaches the Line.

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

O navio foi imobilizado de súbito por uma calmaria.

Cedeu o vento, velas cederam,
Pesar mais negro não se viu;
Falavam para dissipar a
110 Mudez do mar sombrio.

Num céu de cobre incandescente,
Meio-dia, o sol, cor púrpura,
Postou-se a prumo sobre o mastro
E não maior que a lua.

The ship hath been suddenly becalmed.

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

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

115 Dia trás de dia, dia trás de dia,
Estáticos, sem ar,
Moção, quedamos, como um quadro
Dum barco sobre o mar.

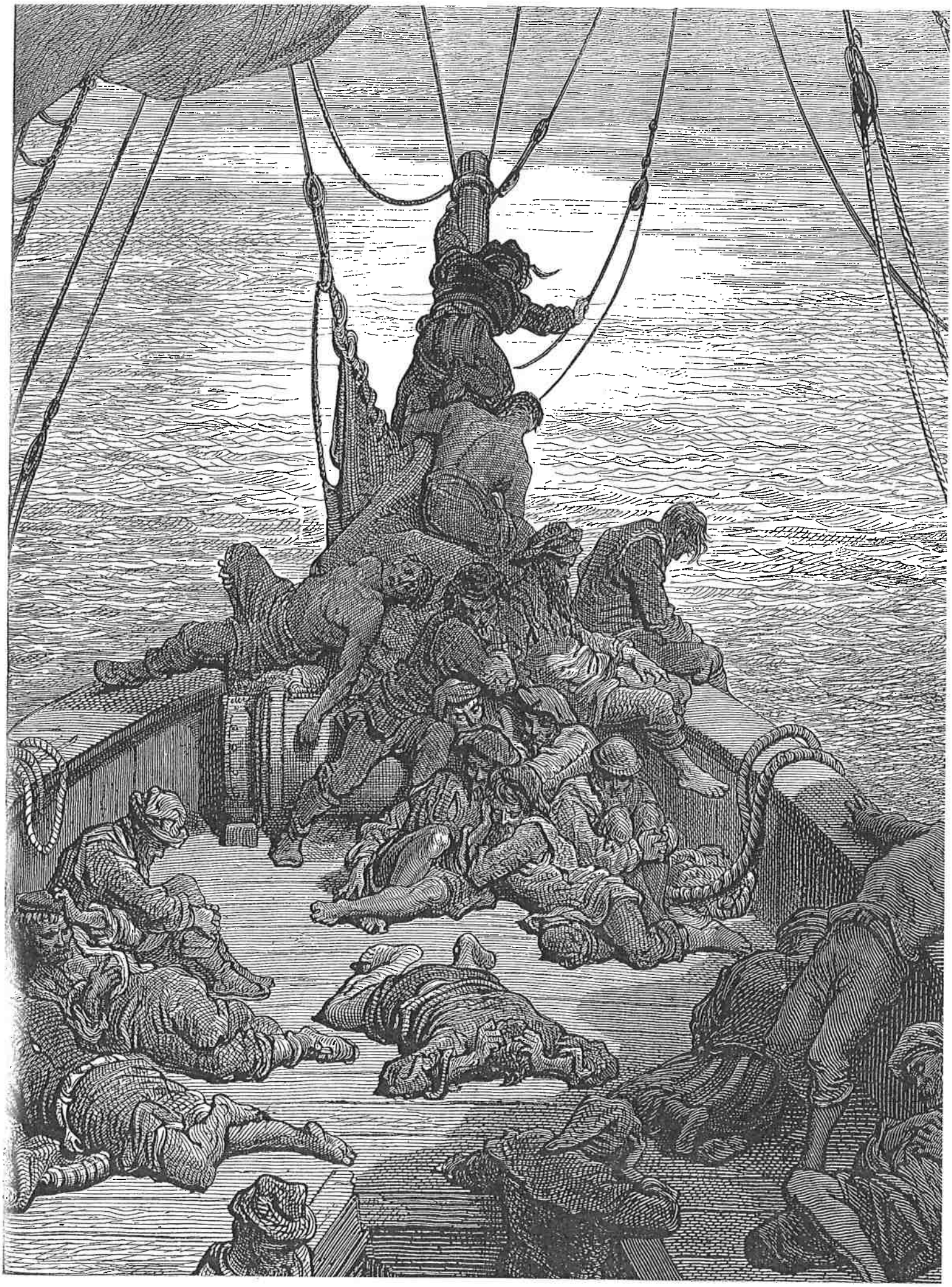
E o albatroz começa a ser vingado.

Água, água por todo lado,
120 E as pranchas a encolher;
Água, água por todo lado
Sem nada que beber!

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

And the Albatross begins to be avenged.

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

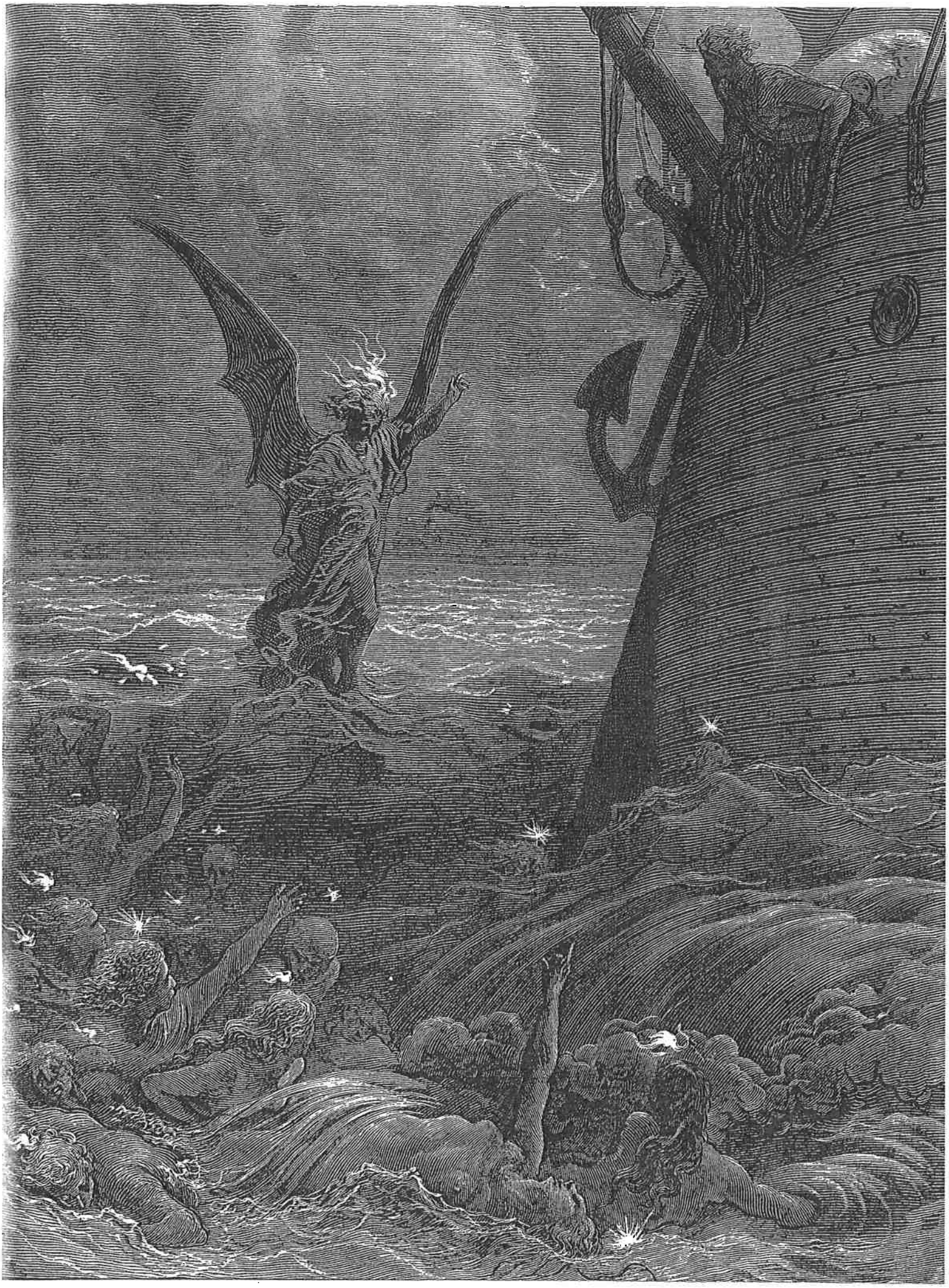


O fundo apodreceu: ó Deus!
Ver tudo o que nós vimos!
125 Seres viscosos pateavam
No mar de visco e limo.

À roda, à roda, em viravolta,
Fogos mortais dançavam,
De noite; e a água, óleo de bruxa,
130 Ardia azul, verde, alva.

The very deep did rot: O Christ!
That ever this should be!
125 Yea, slimy things did crawl with legs
Upon the slimy sea.

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



Um Espírito os seguira; um dos invisíveis habitantes deste planeta, nem almas que se foram nem anjos; relativamente aos quais o erudito judeu Josephus e o constantinopolitano platônico Miguel Psellus podem ser consultados. São muito numerosos e não há nenhum clima nem elemento sem um ou mais. Os companheiros de bordo, em sua dolorosa aflição, tinham vontade de lançar toda a culpa sobre o velho Marinheiro: como sinal dessa vontade, eles penduraram a ave marinha morta no pescoço dele.

Em sonhos, viram qual Espírito
Espezinhava-os: veio
Do abismo, a nove braças, país
Da neve e do nevoeiro.

135 A língua estava seca à raiz
Com a sede, que era tanta;
Sumia a voz, como se houvesse
Fuligem na garganta.

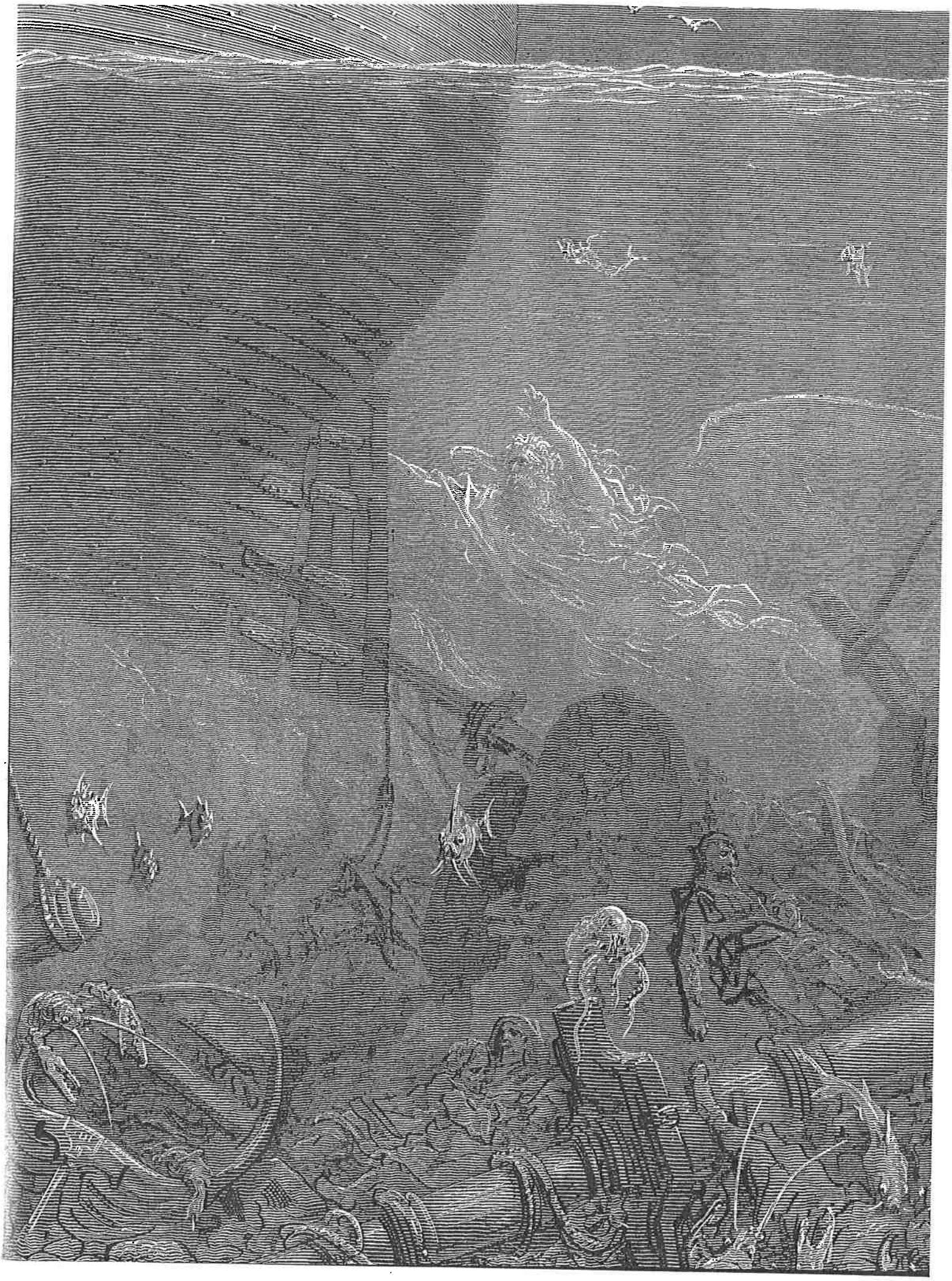
Ah, infeliz! que olhares maus
140 Tive eu, de velho e moço!
Não uma cruz, mas o Albatroz
Puseram-me ao pescoço.

A Spirit had followed them; one of the invisible inhabitants of this planet, neither departed souls nor angels; concerning whom the learned Jew, Josephys, and the Platonic Constantinopolitan, Michael Psellus, may be consulted. They are very numerous, and there is no climate or element without one or more. The shipmates, in their sore distress, would fain throw the whole guilt on the ancient Mariner: in sign whereof they hang the dead sea-bird round his neck.

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

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

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



TERCEIRA PARTE

O velho Marinheiro avista ao longe um sinal no elemento.

Veio o fastio. Nós com garganta
Resseca, olhos vidrados.
145 Fastio! Quanto fastio enchia
Seus olhos, tão vidrados,
Quando vi no alto, olhando o poente,
Algo indeterminado.

No início, semelhava um ponto,
150 Depois, um nevoeiro;
Andou, andou, e tomou forma
Estável, pude ver. Um

PART III

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

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

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

Ponto, nevoeiro, forma! – e veio,
Veio esquivo, como se ante
155 Um espírito da água – a arfar,
Bordear e por d'avante.

Ao aproximar-se mais, parece-lhe que se trata de um navio; e a duras penas ele liberta sua fala dos grilhões da sede.

Sedento, beiços pretos, secos,
Não ria ou gemia – a sede
Nos pôs a todos mudos, langues;
160 Mordi-me o braço, suguei sangue,
Gritei, "Um barco! Vede!".

Um lampejo de júbilo;

Sedentos, beiços pretos, secos,
Pasmaram-se. E eu: "Mercê de
Deus!" – se riram, com um esgar,
165 De uma só vez sorvendo o ar
E como que com sede.

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

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

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

A flash of joy;

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

e a seguir o horror.
Pois como pode ser um
navio que avança sem
vento nem maré?

"Vede!" gritei, "Já não bordeia!
Vem para o nosso bem!
Sem brisa, nem maré, direto
170 A nós, quilha alta, vem!"

A oeste a onda era uma chama:
O dia findava. Só um
Pouco acima da onda a oeste,
Largo, luzente, o sol
175 Pousara – e aquela forma estranha
Pôs-se entre nós e o sol.

and horror follows. For
can it be a ship that
comes onward without
wind or tide?

See! See! (I cried) she tacks no more!
Hither to work us weal;
Without a breeze, without a tide,
170 She steadies with upright keel!

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

Parece-lhe apenas o esqueleto de um navio.

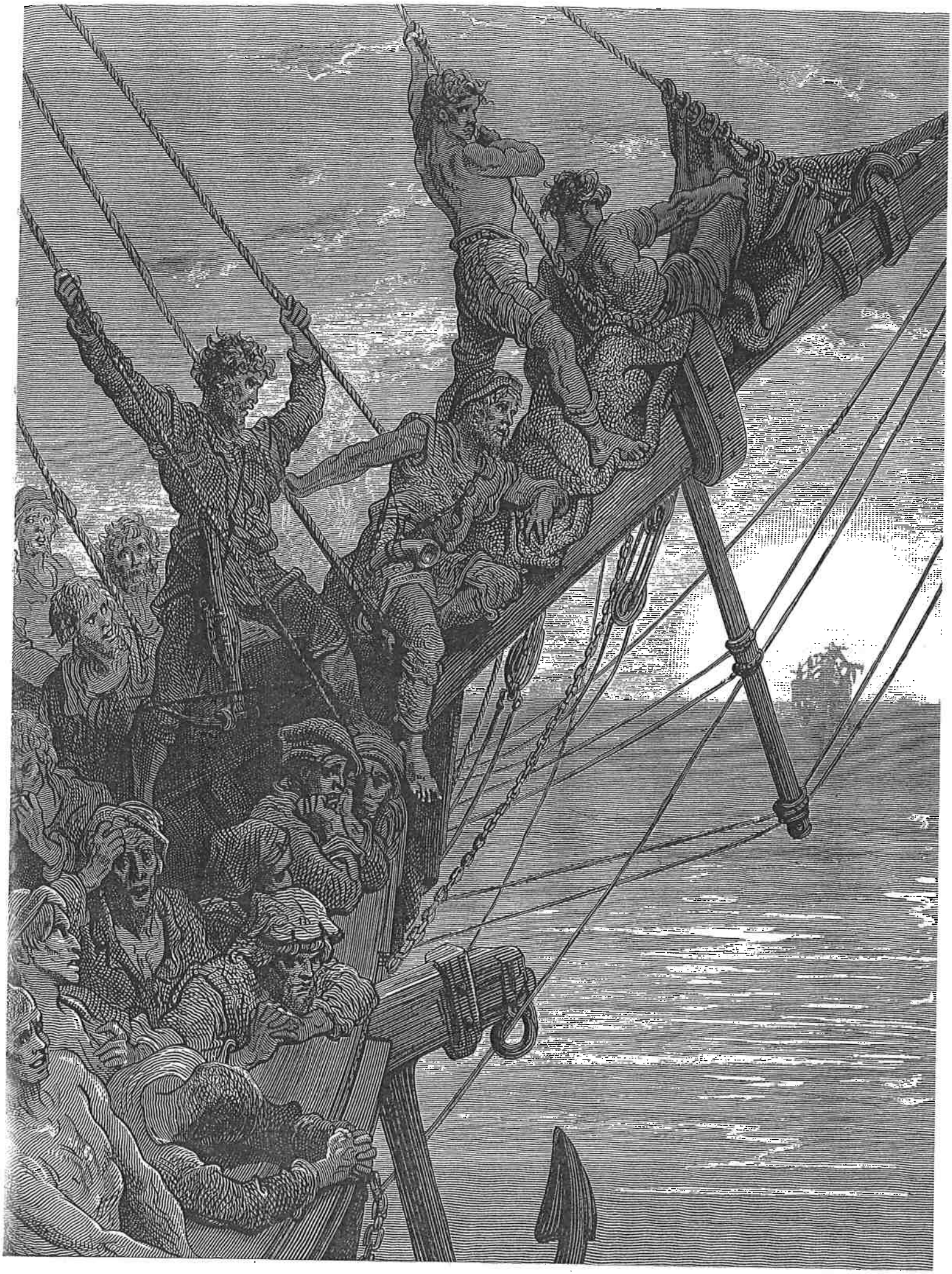
E logo ele se estriou de barras,
(Que a Mãe do Céu acorra!) –
A fronte, em fogo e larga, a olhar
180 Pra nós de uma masmorra.

"Ai!" (pensei, o peito bateu forte),
"Veloz, se abeira, abeira!
São velas dele o lume ao sol
Tal qual trêmula teia?

It seemeth him but the skeleton of a ship.

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

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



E suas balizas são vistas como grades sobre a fronte do Sol poente. A Mulher-Espectro e seu companheiro, Morte, e mais ninguém a bordo do navio-esqueleto. Essa nave, essa tripulação!

185 São as balizas dele – grades
Por que o Sol veio olhar?
E a Mulher?, é a tripulação?
E aquele, Morte? Há dois, então?
Morte e ela formam par?

190 Boca vermelha, olhar fatal,
Cabelo ouro-amarelo,
Tez branco-lepra – o sonho mau
Da Vida-em-morte era ela, mal
Que engrossa o sangue e gela.

Morte e Vida-em-morte disputam nos dados a tripulação do navio, e ela (a última) ganha o velho Marinheiro.

195 A carcaça acostou; jogavam
Dado os dois. E ela: "O jogo
Termina aqui. Venci! Venci!",
Três silvos solta logo.

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

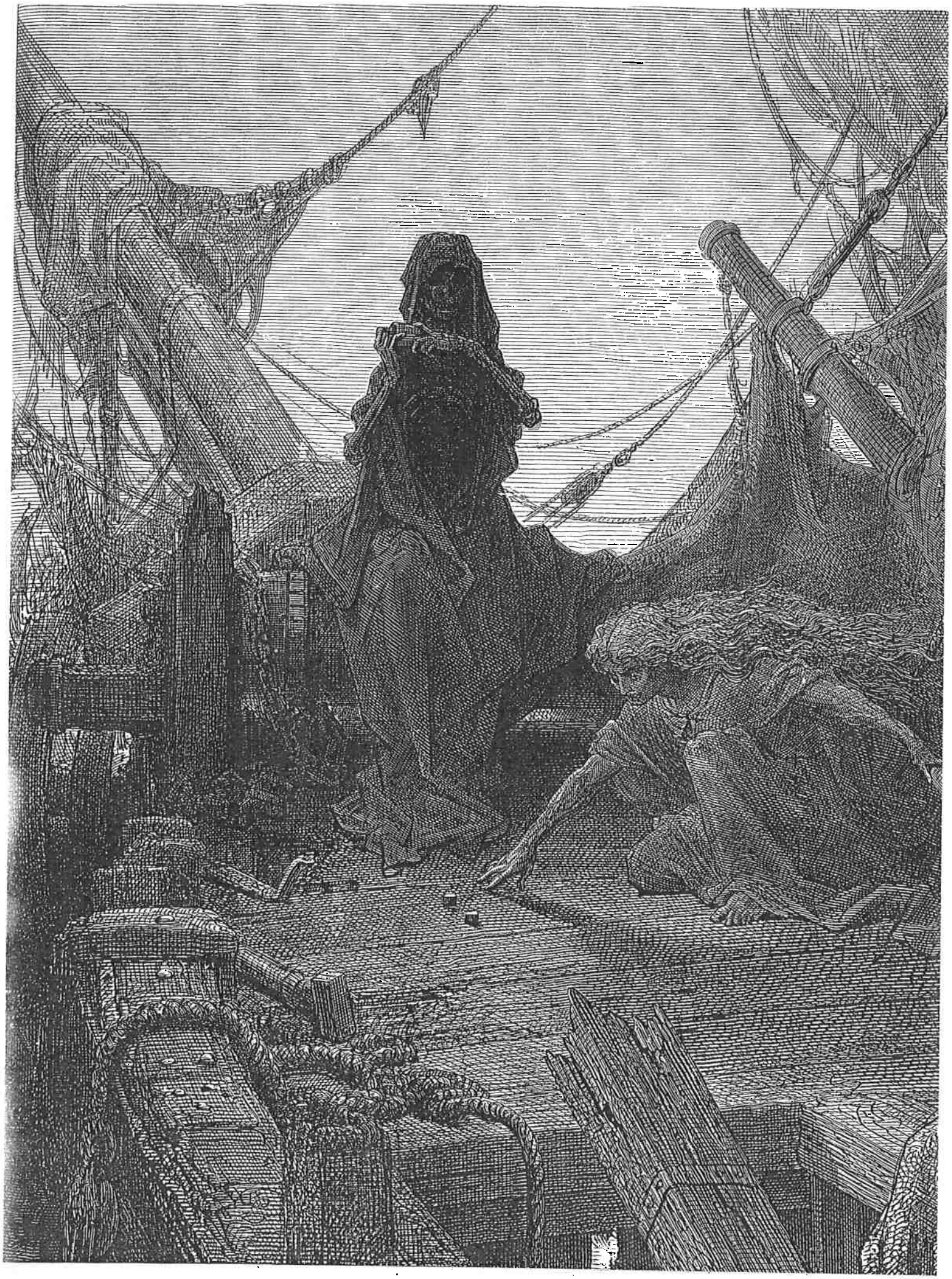
185 Are those her ribs through which the Sun
Did peer, as through a grate?
And is that Woman all her crew?
Is that a DEATH? And are there two?
Is DEATH that woman's mate?

Like vessel, like crew!

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

Death and Life-in-Death have diced for the ship's crew, and she (the latter) winneth the ancient Mariner.

195 The naked hulk alongside came,
And the twain were casting dice;
"The game is done! I've won! I've won!"
Quoth she, and whistles thrice.



Não há crepúsculo nas cortes do Sol.

Mergulha a orla do Sol; saem astros;
De um passo, desce o breu;
Eco longínquo, o barco-espectro
No mar desvaneceu.

Ouvimos, revirando os olhos;
Como de taça, o horror, aos goles,
Me hauria vital vigor!
Astros opacos, densa noite;
Lívido, o Leme à luz do archote;
Ao nascer da Lua, Rocio nas velas – suor,
E a Lua cornífera, a se alçar a
Leste, com uma estrela clara
Na ponta inferior.

No twilight within the courts of the Sun.

The Sun's rim dips; the stars rush out;
At one stride comes the dark;
With far-heard whisper, o' er the sea,
Off shot the spectre-bark.

We listened and looked sideways up!
Fear at my heart, as at a cup,
My life-blood seemed to sip!
The stars were dim, and thick the night,
The steersman's face by his lamp gleamed white;
At the rising of the Moon, From the sails the dew did drip –
Till clomb above the eastern bar
The hornéd Moon, with one bright star
Within the nether tip.

um após outro,

Cada um (a Lua com a escolta do astro),
Sem ai, sem suspirar,
Volveu-me o rosto com horror
215 E maldição no olhar.

seus companheiros de bordo tombam mortos.

Quatro vezes cinqüenta vivos
(Sem ai, suspiro algum)
Num baque enorme, massa informe,
Tombaram, um por um.

one after another,

One after one, by the star-dogged Moon,
Too quick for groan or sigh,
Each turned his face with a ghastly pang,
215 And cursed me with his eye.

his shipmates drop down dead.

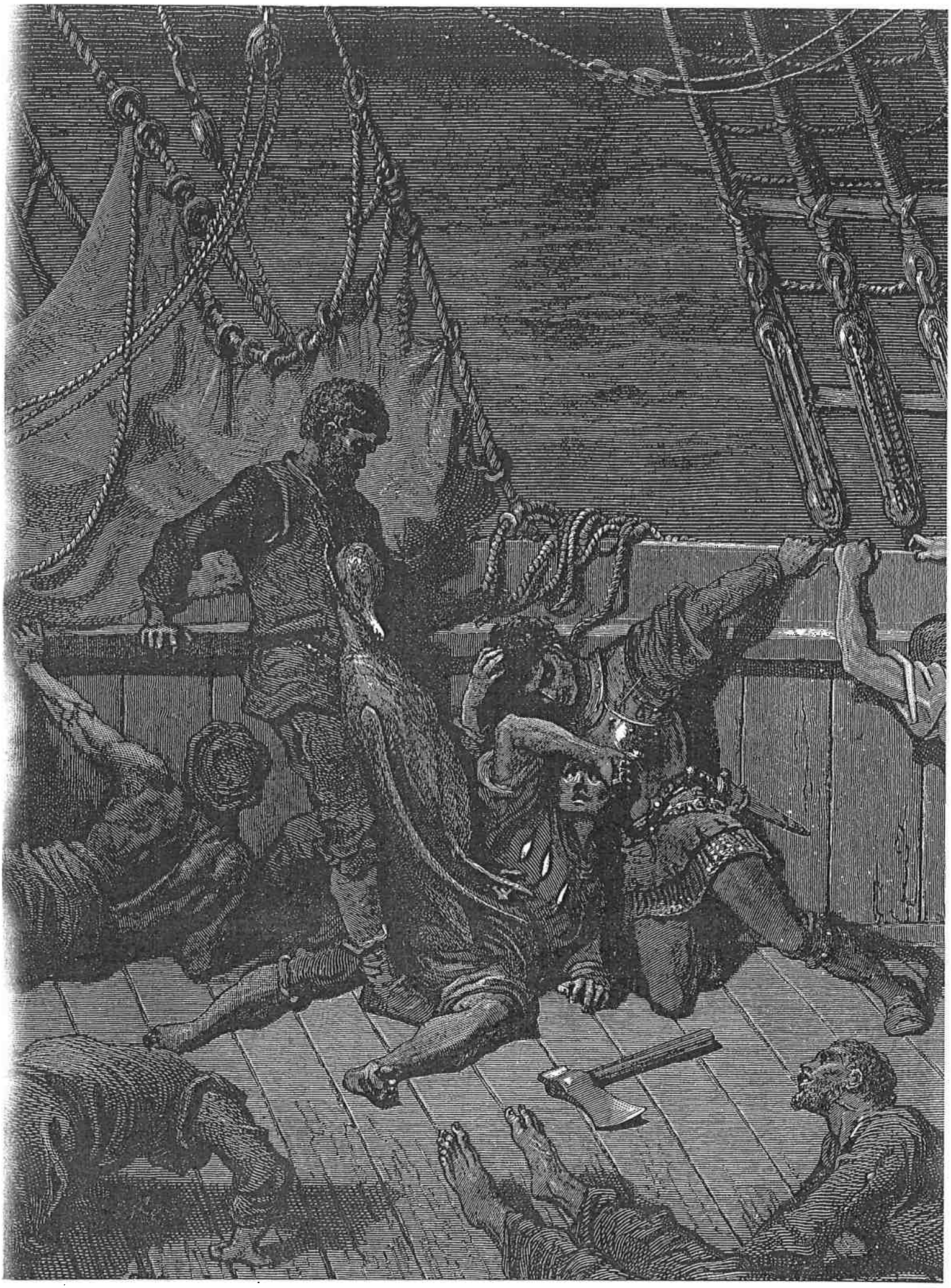
Four times fifty living men,
(and I heard nor sigh nor groan)
With heavy thump, a lifeless lump,
They dropped down one by one.

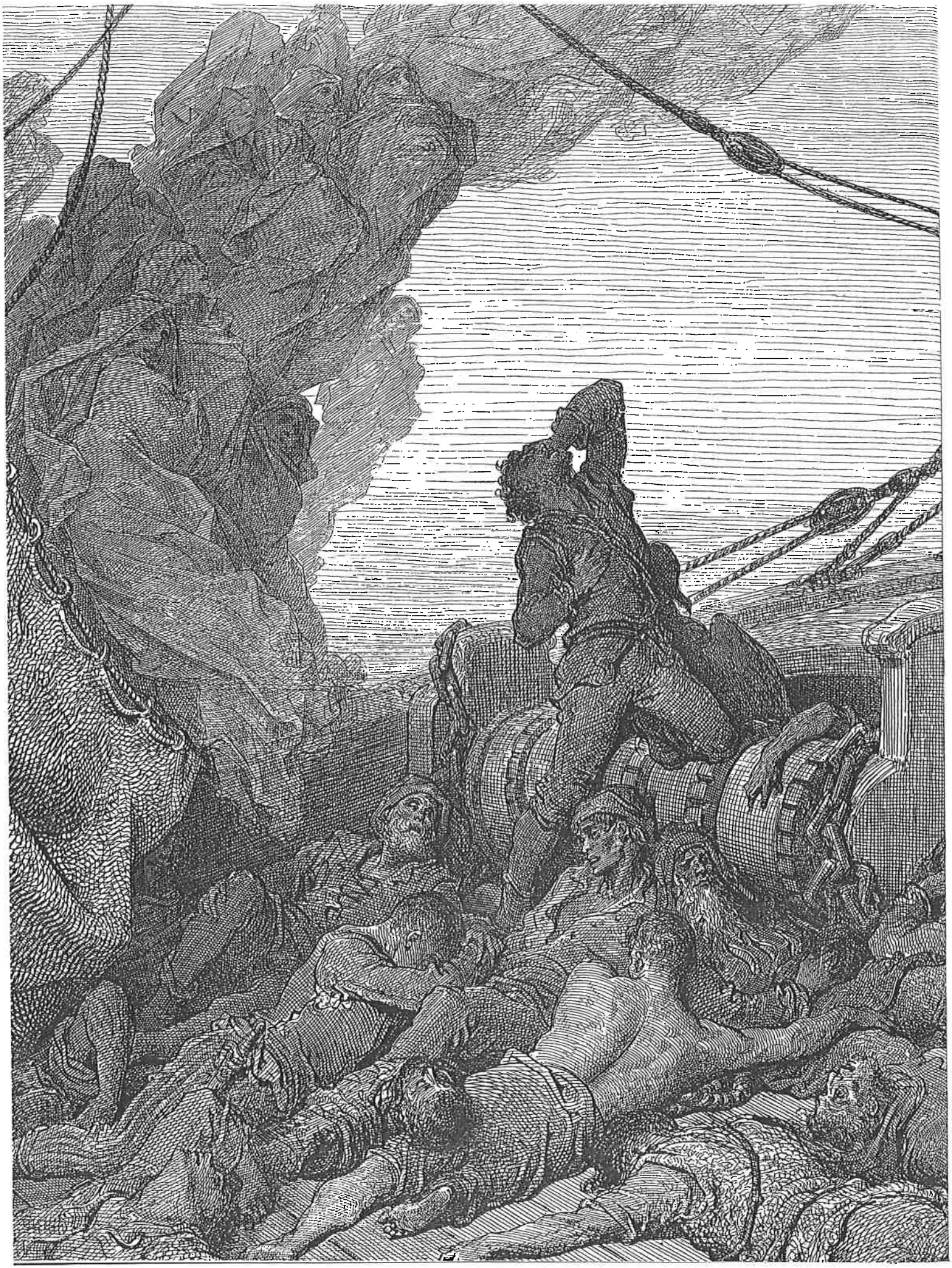
Mas Vida-em-morte começa a ocupar-se do velho Marinheiro.

220 Sem corpo, cada alma buscou
Fortuna ou infortúnio;
Passou por mim, zunindo. Assim
Como a balestra zune.

But Life-in-Death begins her work on the ancient Mariner.

220 The souls did from their bodies fly, –
They fled to bliss or woe!
And every soul, it passed me by,
Like the whizz of my cross-bow!





QUARTA PARTE

O Conviva às núpcias receia que um Espírito esteja lhe falando;

"Me assustas, velho Marinheiro;
Me assustam as mãos fracas!
És alto, esbelto, a tez, curtida
Como o areal com marcas.

"Me assusta esse olho em brasa; as mãos,
Fracas, que o sol tisnou."

mas o velho Marinheiro o certifica de sua vida corporal, e continua o relato da sua horrível penitência.

"Não temas, não temas, Conviva:
Tal corpo não tombou.

"Tão só, tão só, ai, ai, tão só
Num vasto, vasto mar!
E nunca um santo teve dó
Desta alma a agoniar.

PART IV

The Wedding-Guest feareth that a Spirit is talking to him;

"I fear thee, ancient Mariner!
I fear thy skinny hand!
And thou art long, and lank, and brown,
As is the ribbed sea-sand.

I fear thee and thy glittering eye,
And thy skinny hand, so brown." –

But the ancient Mariner assureth him of his bodily life, and proceedeth to relate his horrible penance.

Fear not, fear not, thou Wedding-Guest!
This body dropt not down.

Alone, alone, all, all alone,
Alone on a wide wide sea!
And never a saint took pity on
My soul in agony.

Ele despreza as criaturas da calmaria

"Os muitos homens – tão formosos!
– Cada um, ali, morreu;
Mil, mil seres viscosos ainda
Viviam – tal como eu.

e inveja que elas vivam, enquanto tantos jazam mortos.

240 Mirei o mar com as águas podres,
Depois olhei à volta;
Mirei o convés podre, e nele
Nossa equipagem, morta.

Olhei pro céu, tentei rezar;
245 Não jorrou prece – só
Cicios iníquos, que secaram
Meu peito como pó.

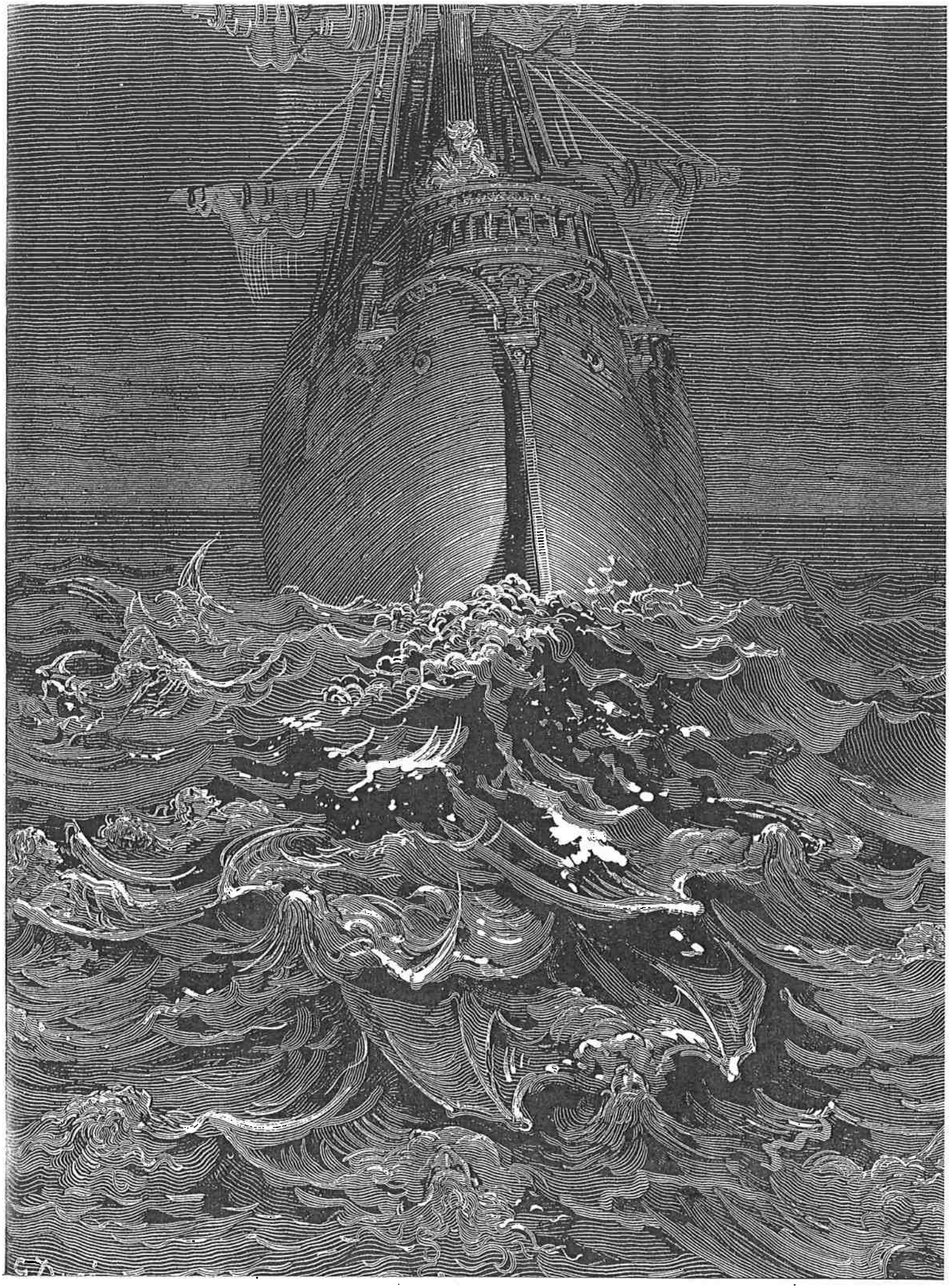
He despiseth the creatures of the calm,

The many men, so beautiful!
And they all dead did lie:
And a thousand thousand slimy things
Lived on; and so did I.

and envieth that they should live, and so many lie dead.

240 I looked upon the rotting sea,
And drew my eyes away;
I looked upon the rotting deck,
And there the dead men lay.

I looked to heaven, and tried to pray;
245 But or ever a prayer had gusht,
A wicked whisper came, and made
My heart as dry as dust.



Cerrei os olhos – veias a
Pulsar –, fiquei assim;
250 Céu, mar, mar, céu me eram um fardo
A mim, com meu olhar cansado
E mortos junto a mim.

Mas a maldição vive para ele nos olhos dos mortos.

Vertiam suor frio do corpo – sem
Fedor, nem decomposto;
255 O olhar que me lançaram nunca
Passara do seu rosto.

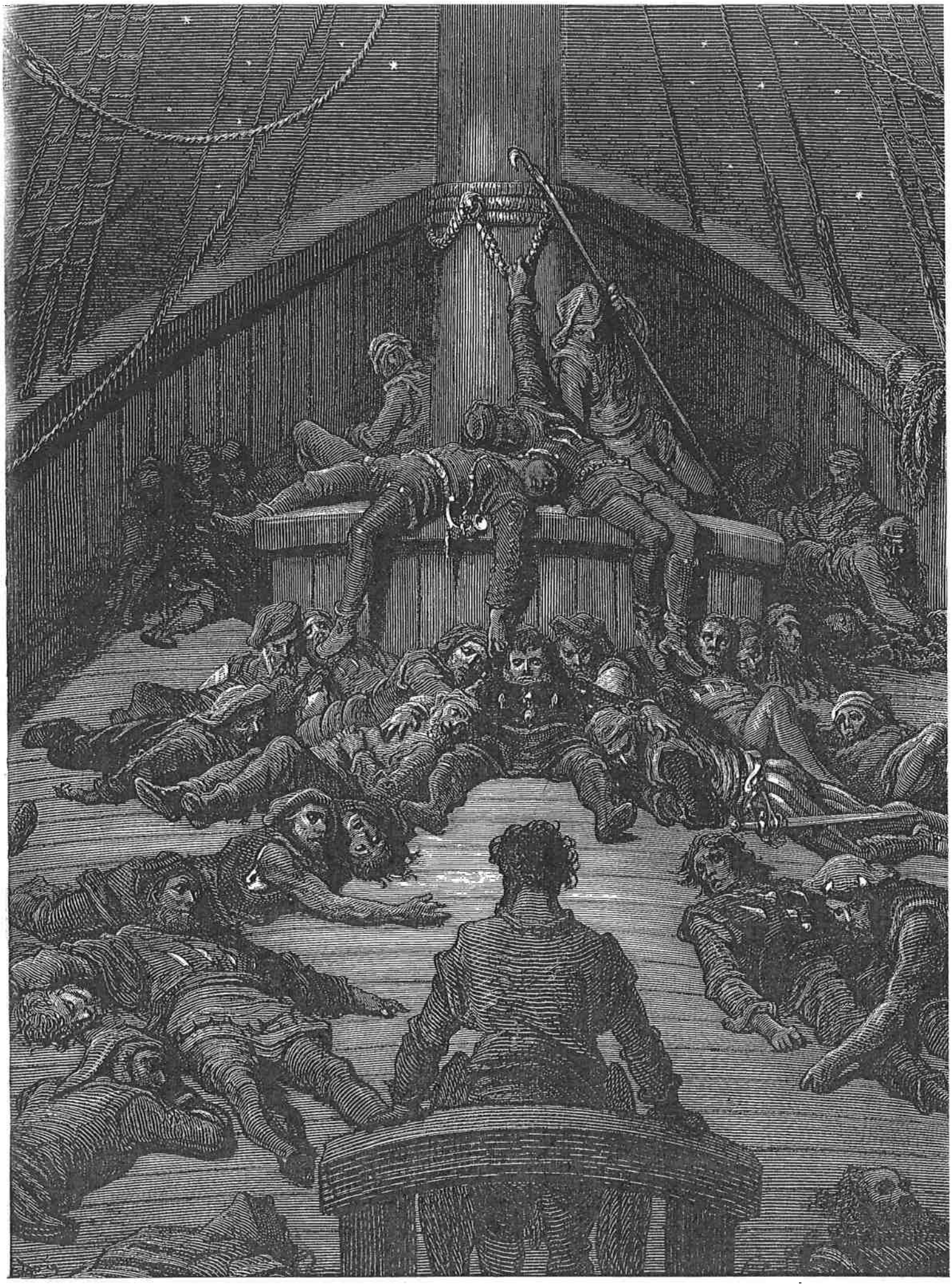
Praga de um órfão põe um alto
Espírito a perder;
Mas, Oh!, pior do que aquela é o olho
260 De um morto a maldizer! –
Eu o vi, sete dias e noites,
Mas sem poder morrer.

I closed my lids, and kept them close,
And the balls like pulses beat;
250 For the sky and the sea, and the sea and the sky
Lay like a load on my weary eye,
And the dead were at my feet.

But the curse liveth for him in the eye of the dead men.

The cold sweat melted from their limbs,
Nor rot nor reek did they:
255 The look with which they looked on me
Had never passed away.

An orphan's curse would drag to hell
A spirit from on high;
But oh! More horrible than that
260 Is the curse in a dead man's eye!
Seven days, seven nights, I saw that curse,
And yet I could not die.



Em sua solidão e imobilidade, anseia pela Lua a viajar, e pelas estrelas que continuam fixas, e ainda assim avançam; e em toda parte o céu azul lhes pertence, e é seu repouso designado, e seu país natal e seus próprios lares naturais, onde entram sem ser anunciadas, como soberanas que são certamente esperadas e, no entanto, há uma alegria silenciosa em sua chegada.

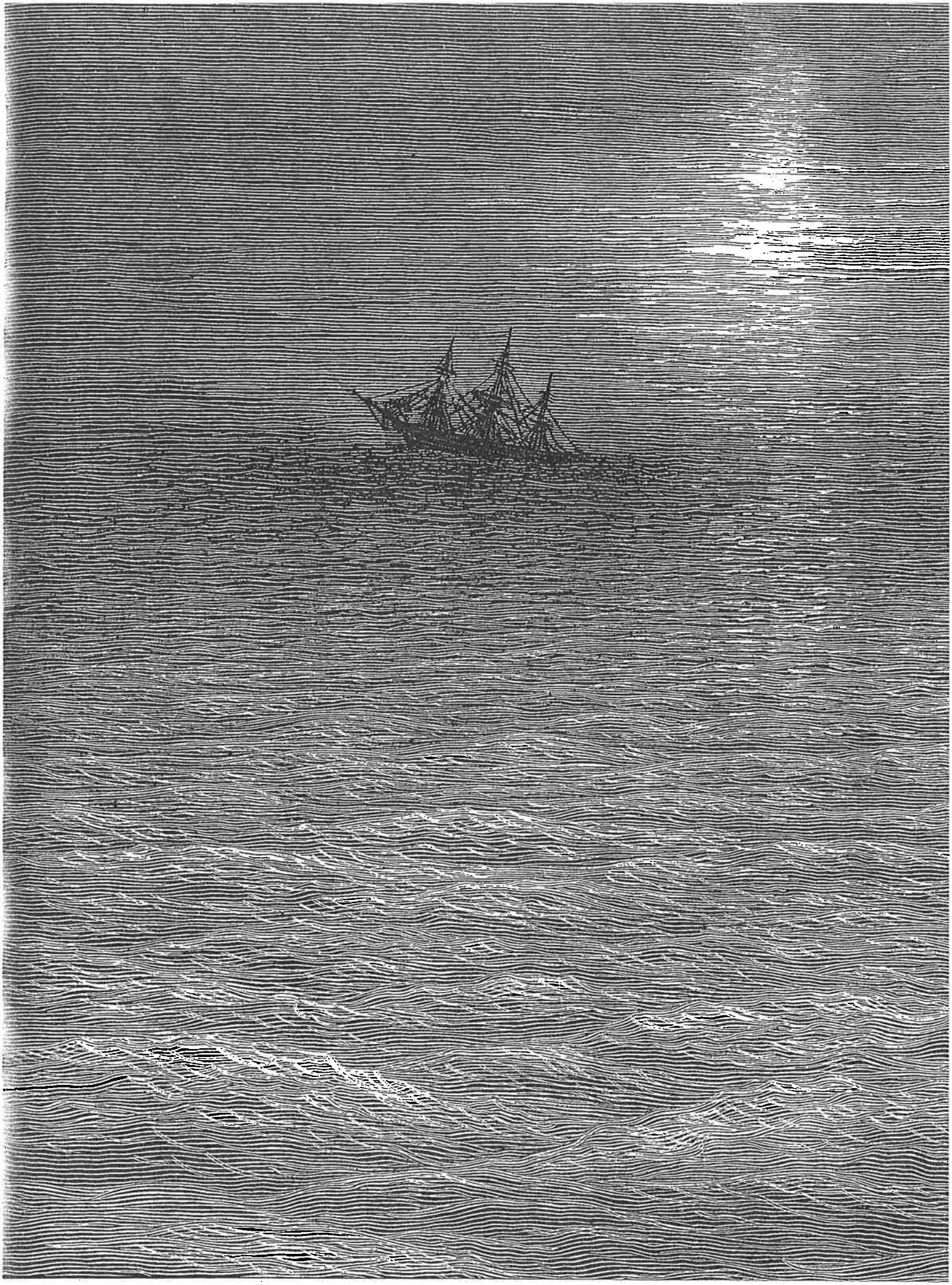
A lua pervagante alçou-se,
Sem pouso, no céu vasto;
265 Suave ela se alçou – levava
Ao lado um ou dois astros.

Seus raios se riam do oceano quente –
Geada que abril distenda;
À sombra ampla do barco, o mar
270 Embruxado estava a queimar,
Cor rubra, estanque, horrenda.

In his loneliness and fixedness he yearneth towards the journeying Moon, and the stars that still sojourn, yet still move onward; and every where the blue sky belongs to them, and is their appointed rest, and their native country and their own natural homes, which they enter unannounced, as lords that are certainly expected and yet there is a silent joy at their arrival.

The moving Moon went up the sky,
And no where did abide:
265 Softly she was going up,
And a star or two beside –

Her beams bemocked the sultry main,
Like April hoar-frost spread;
But where the ship's huge shadow lay,
270 The charméd water burnt alway
A still and awful red.



À luz da Lua, ele avista as criaturas de Deus que vivem na grande calmaria.

Mais além da sombra do barco,
Vi cobras-d´água; ariscas,
Em raias de alvura fosfórica
275 Se erguiam, e a luz fantasmagórica
Tombava em brancas faíscas.

No interior da sombra do barco,
Vi as vestes – azuladas,
Negro-veludo, verde-gaias,
280 A colear, nadar – e as raias,
Luz de chamas douradas.

By the light of the Moon he beholdeth God's creatures of the great calm.

Beyond the shadow of the ship,
I watched the water-snakes:
They moved in tracks of shining white,
275 And when they reared, the elfish light
Fell off in hoary flakes.

Within the shadow of the ship
I watched their rich attire:
Blue, glossy green, and velvet black,
280 They coiled and swam; and every track
Was a flash of golden fire.

A beleza e a felicidade delas.

Ditosos seres! Sua beleza
Não há como aclamar!
Fonte de amor jorrou-me da alma:
285 Bendisse-os sem notar.

Ele as abençoa em seu coração.

Meu anjo teve dó de mim:
Bendisse-os sem notar.

Their beauty and their happiness.

O happy living things! No tongue
Their beauty might declare:
A spring of love gushed from my heart,
285 And I blessed them unaware:

He blesseth them in his heart.

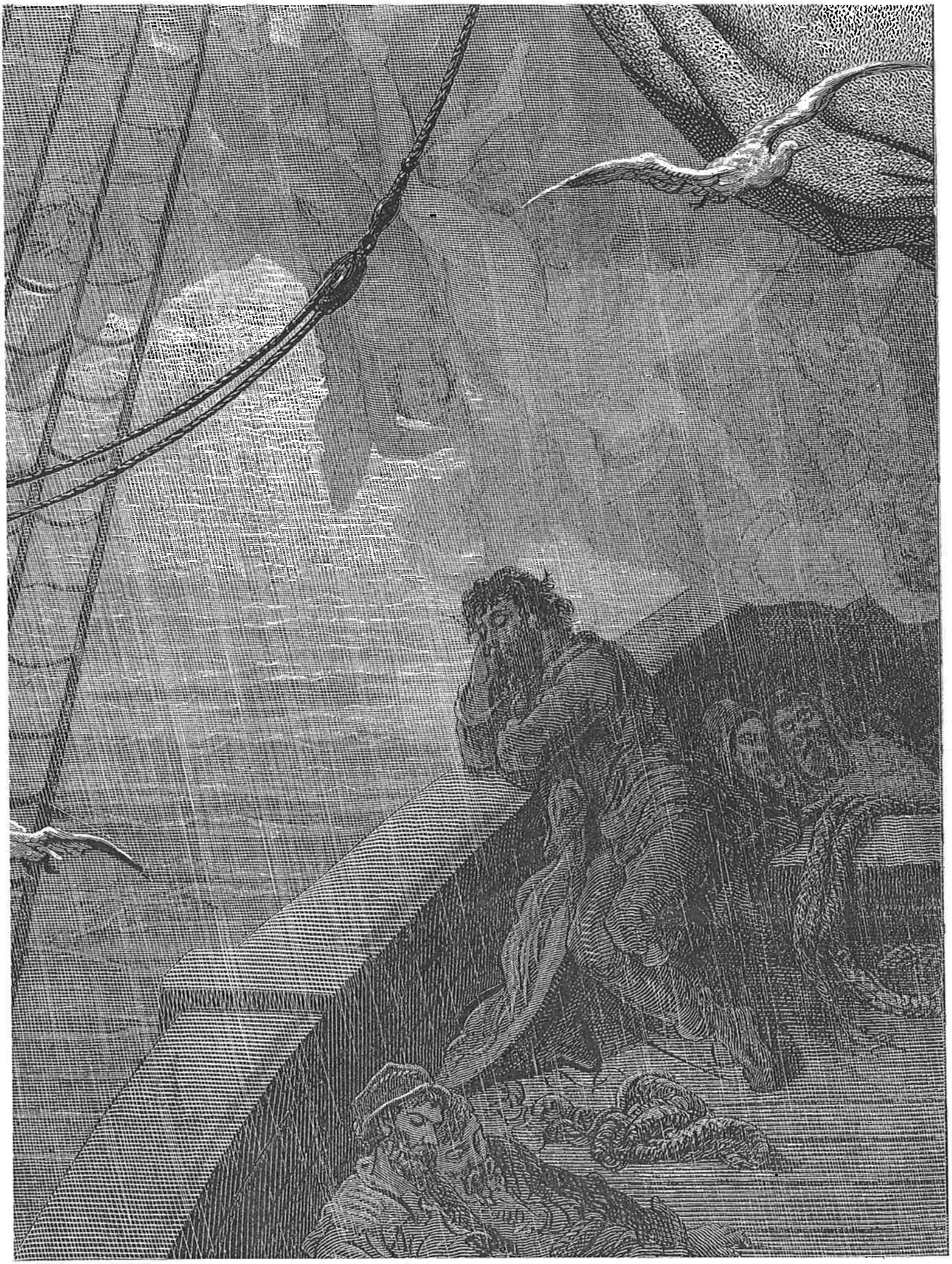
Sure my kind saint took pity on me,
And I blessed them unaware.

O feitiço começa a quebrar-se.

Pude rezar no mesmo instante:
E a ave, a se soltar
De mim, tombou tal como chumbo
E mergulhou no mar.

The spell begins to break.

The self-same moment I could pray;
And from my neck so free
The albatross fell off, and sank
Like lead into the sea.



QUINTA PARTE

Oh, o sono! Amado de um pólo a outro!
Coisa que nos acalma!
Graças a Maria em seu trono!
295 Enviou do céu o doce sono
Que insinuou-se em minha alma.

Por graça da santa Mãe, o velho Marinheiro é aliviado pela chuva.

Cada balde feliz, há muito
Tempo no convés, eu o
Sonhei, repleto de rocio,
300 E ao acordar, choveu.

PART V

Oh sleep! It is a gentle thing,
Beloved from pole to pole!
To Mary Queen the praise be given!
295 She sent the gentle sleep from Heaven,
That slid into my soul.

By grace of the holy Mother, the ancient Mariner is refreshed with rain.

The silly buckets on the deck,
That had so long remained,
I dreamt that they were filled with dew;
300 And when I awoke, it rained.

Roupa encharcada, lábios úmidos,
Tinha a garganta fria;
Sim, eu bebera nos meus sonhos
E o corpo ainda bebia.

305 Mexi-me, e não senti meus membros;
Tão leve, em suspensão,
Quase pensei: morri dormindo;
Esta alma teve a bênção.

Ele ouve sons e tem estranhas visões, vendo comoções no céu e no elemento.

E em pouco ouvi rugir o vento;
310 Não se achegou, mas fez que as
Velas vibrassem a seu som,
Esgarçadas e secas.

My lips were wet, my throat was cold,
My garments all were dank;
Sure I had drunken in my dreams,
And still my body drank.

305 I moved, and could not feel my limbs:
I was so light – almost
I thought that I had died in sleep,
And was a blesséd ghost.

He heareth sounds and seeth strange sights and commotions in the sky and the element.

And soon I heard a roaring wind:
310 It did not come anear;
But with its sound it shook the sails,
That were so thin and sere.

No alto, o ar rompeu em vida! – Cem
Flâmulas-flamas vívidas
315 Iam, vinham, a passar depressa;
Iam, vinham, dentro, fora, e entre essas,
Bailando, estrelas lívidas.

Rugiu forte o vento vindo, e uivo
De juncos veio das velas;
320 Da nuvem turva jorrou chuva,
A Lua junto dela.

Rasgou-se a nuvem turva e espessa
Ainda com a Lua ao lado:
Qual jato d'água da alta fraga,
325 O raio caiu, sem ziguezague –
Um rio amplo e escarpado.

The upper air burst into life!
And a hundred fire-flags sheen,
315 To and fro they were hurried about!
And to and fro, and in and out,
The wan stars danced between.

And the coming wind did roar more loud,
And the sails did sigh like sedge;
320 And the rain poured down from one black cloud;
The Moon was at its edge.

The thick black cloud was cleft, and still
The Moon was at its side:
Like waters shot from some high crag,
325 The lightning fell with never a jag,
A river steep and wide.

Os corpos da tripulação do navio são inspirados e o navio se move;

Nunca o ar rugindo vinha ao barco –
E o barco era tangido!
E sob o raio e a Lua, o bando
330 Então soltou um gemido.

Gemeu, buliu, se ergueu, sem voz,
Sem voltear a vista;
Até num sonho, a imagem deles
De pé fora sinistra.

The bodies of the ship's crew are inspirited, and the ship moves on;

The loud wind never reached the ship,
Yet now the ship moved on!
Beneath the lightning and the Moon
330 The dead men gave a groan.

They groaned, they stirred, they all uprose,
Nor spake, nor moved their eyes;
It had been strange, even in a dream,
To have seen those dead men rise.

335 Guiava o Piloto, ia-se o barco;
Brisa não soprou perto;
Cada um pôs-se a lidar com as cordas,
Afeito ao posto certo,
Os membros, ferramentas mortas,
340 De guarnição de espectros.

Eu tinha o corpo de um sobrinho
Perto, joelho com joelho;
Puxávamos da mesma corda,
Mas nada ouvia dele.

335 The helmsman steered, the ship moved on;
Yet never a breeze up-blew;
The mariners all 'gan work the ropes,
Where they were wont to do;
They raised their limbs like lifeless tools –
340 We were a ghastly crew.

The body of my brother's son
Stood by me, knee to knee:
The body and I pulled at one rope,
But he said naught to me.

mas não pelas almas dos homens, nem pelos demônios da terra nem do ar intermediário, mas por uma tropa abençoada de espíritos angélicos, enviada pela invocação do santo guardião.

345 – Me assustas, Marinheiro! – Ó tu,
Não fiques tão aflito:
As almas a tornar aos corpos
Não eram deles; eram tropas
De espíritos benditos.

350 Pois, de manhã, soltando os braços
E em torno ao mastro, em bando,
Da boca saíram-lhes sons suaves
Dos corpos se afastando.

but not by the souls of the men, nor by daemons of earth or middle air, but by a blessed troop of angelic spirits, sent down by the invocation of the guardian saint.

345 "I fear thee, ancient Mariner!"
Be calm, thou Wedding-Guest!
'Twas not those souls that fled in pain,
Which to their corses came again,
But a troop of spirits blest:

350 For when it dawned – they dropped their arms,
And clustered round the mast;
Sweet sounds rose slowly through their mouths,
And from their bodies passed.

À volta, à volta, cada nota
355 Voava, a alçar-se ao sol;
Lentas elas voltavam – ora
Sons vários, ora um só.

Não raro ouvia, caindo do alto,
Canto de cotovia;
360 Não raro, as aves todas que há
Como enchiam o mar e o ar
De suave algaravia!

Around, around, flew each sweet sound,
355 Then darted to the Sun;
Slowly the sounds came back again,
Now mixed, now one by one.

Sometimes a-dropping from the sky
I heard the sky-lark sing;
360 Sometimes all little birds that are,
How they seemed to fill the sea and air
With their sweet jargoning!

Ora era qual orquestra, ora
Qual flauta solitária;
365 Ora, silenciando os céus,
Um anjo entoava uma ária.

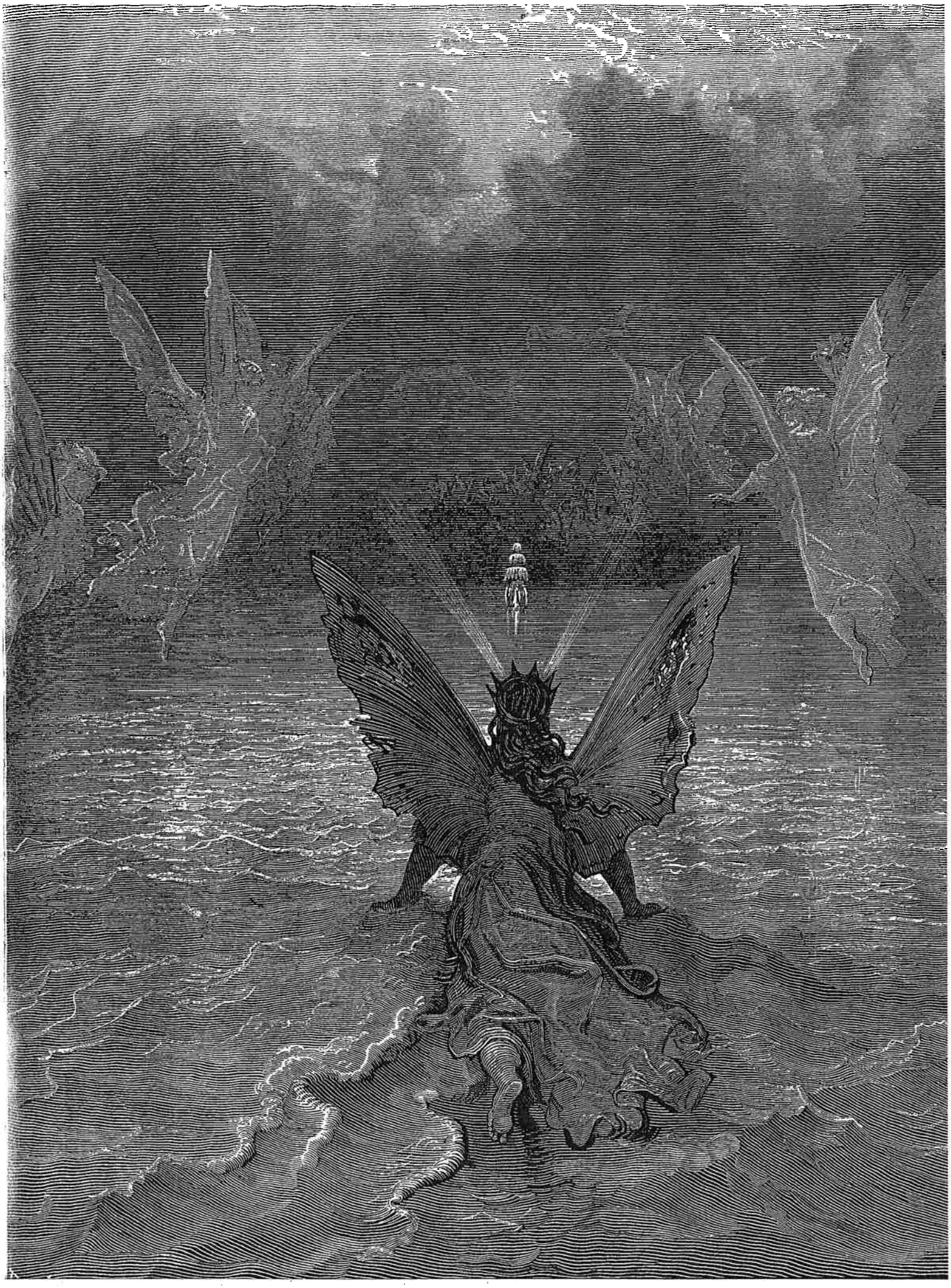
Cessou; até meio-dia as velas
Com som suave – som de
Arroio oculto, em junho, noite
370 Adentro e em meio à fronde,
A entoar um canto calmo ao bosque
Que dorme e que o esconde.

And now 'twas like all instruments,
Now like a lonely flute;
365 And now it is an angel's song,
That makes the heavens be mute.

It ceased; yet still the sails made on
A pleasant noise till noon,
A noise like of a hidden brook
370 In the leafy month of June,
That to the sleeping woods all night
Singeth a quiet tune.

Foi viagem branda até meio-dia,
Sem brisa bafejante;
375 Lenta e leve ia a nave – o fundo
É que a impelia adiante.

Till noon we quietly sailed on,
Yet never a breeze did breathe:
375 Slowly and smothly went the ship,
Moved onward from beneath.



O Espírito solitário do Pólo Sul leva o navio até o Equador, em obediência à tropa angélica, mas ainda clama por vingança.

E sob a quilha, a nove braças,
No país da névoa e neve,
Seguia o Espírito – por ele
É que a nave ia leve.
Meio-dia, contudo, as velas mudas,
A nave se deteve:

O Sol, a prumo sobre o mastro,
Cravou-a no mar; minutos
Depois, ela buliu
Com impulso tenso, abrupto;
A ir, vir, num raio de meio casco,
Com impulso tenso, abrupto.

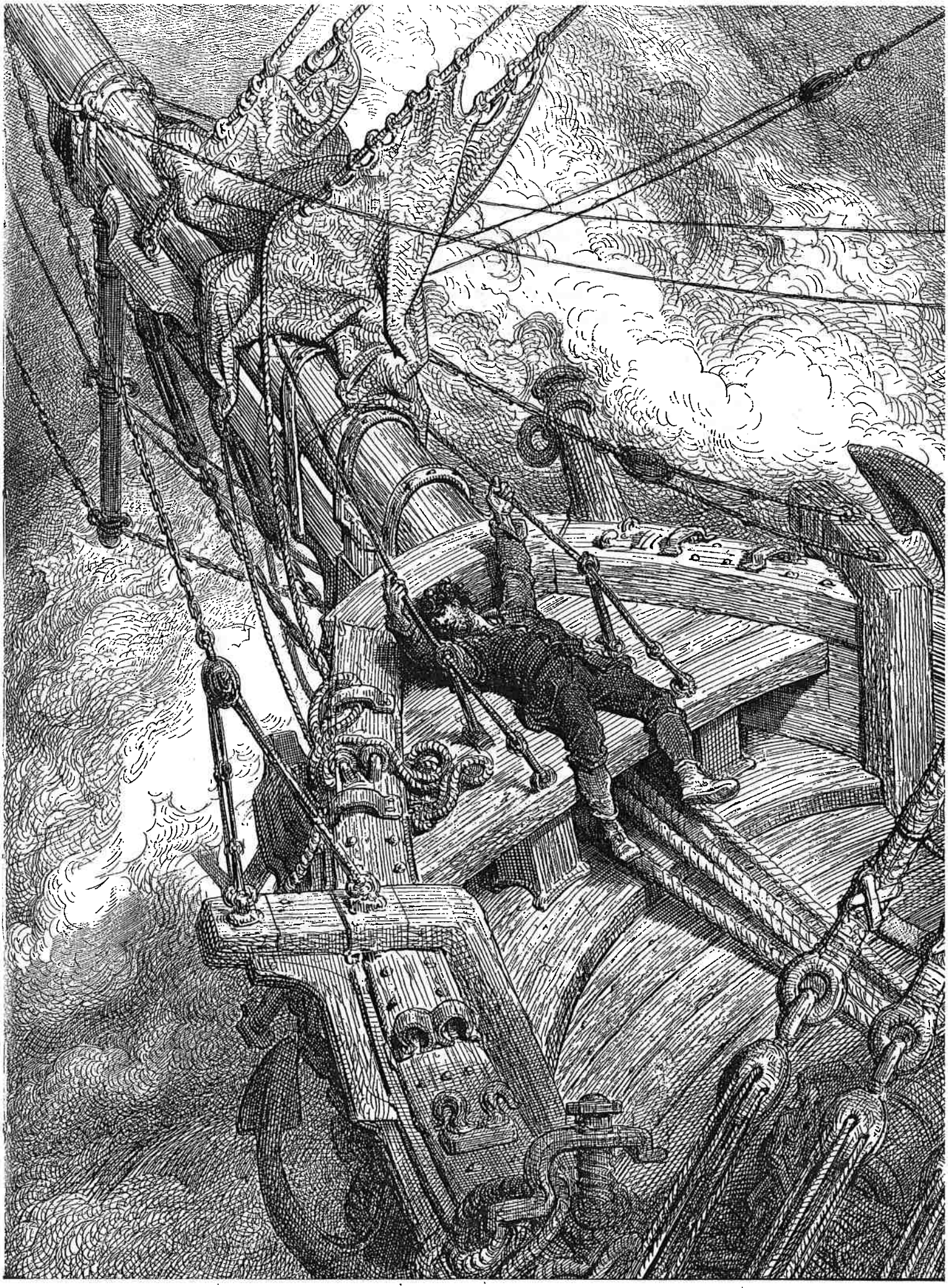
Como um corcel que escarva, solto,
Deu um salto de repente;
O sangue me subiu à fronte
E caí inconsciente.

The lonesome Spirit from the south pole carries on the ship as far as the Line, in obedience to the angelic troop, but still requireth vengeance.

Under the keel nine fathom deep,
From the land of mist and snow,
The spirit slid: and it was he
That made the ship to go.
The sails at noon left off their tune,
And the ship stood still also.

The Sun, right up above the mast,
Had fixed her to the ocean:
But in a minute she 'gan stir,
With a short uneasy motion –
Backwards and forwards half her length
With a short uneasy motion.

Then like a pawing horse let go,
She made a sudden bound:
It flung the blood into my head,
And I fell down in a swound.



Os demônios companheiros do Espírito Polar, habitantes invisíveis do elemento, participam do seu agravo; e dois deles relatam, um ao outro, que longa e pesada penitência para o velho Marinheiro foi imposta pelo Espírito Polar, que retorna ao Sul.

O tempo que fiquei assim
Não posso precisar;
395 À vida vígil não voltara
Quando me soaram na alma, claras,
Duas vozes pelo ar.

"É ele?", disse uma, "É esse o homem?
Por quem morreu por nós!
400 Com a besta, e cruel, ele abateu
O tão manso Albatroz.

The Polar Spirit's fellow-daemons, the invisible inhabitants of the element, take part in his wrong; and two of them relate, one to the other, that penance long and heavy for the ancient Mariner hath been accorded to the Polar Spirit, who returneth southward.

How long in that same fit I lay,
I have not to declare;
395 But ere my living life returned,
I heard, and in my soul discerned
TWO VOICES in the air.

"Is it he?" quoth one, "Is this the man?
By him who died on cross,
400 With his cruel bow he laid full low
The harmless Albatross.

O espírito só, que no país
Da névoa e neve resta,
Este amou a ave, que amou o homem,
405 Que a abateu com sua besta".

A outra era uma voz mais suave,
Suave como o maná:
Disse ela: "Esse homem cumpriu pena,
Mais pena cumprirá".

The spirit who bideth by himself
In the land of mist and snow,
He loved the bird that loved the man
405 Who shot him with his bow."

The other was a softer voice,
As soft as honey-dew:
Quoth he, "The man hath penance done,
And penance more will do".

SEXTA PARTE

PRIMEIRA VOZ

410 "Diz, diz, fala de novo!, e a suave
Resposta me renova!
Que faz o oceano? Como a nave
Tão rápida se move?"

SEGUNDA VOZ

"Servo em silêncio ante o amo, o oceano,
415 Sem sopro, não estua;
Seu olho imenso, tão silente,
Está voltado à Lua –

PART VI

FIRST VOICE

410 "But tell me, tell me! Speak again,
Thy soft response renewing –
What makes that ship drive on so fast?
What is the ocean doing?"

SECOND VOICE

"Still as a slave before his lord,
415 The ocean hath no blast;
His great bright eye most silently
Up to the Moon is cast –

É pra saber o que fazer;
Ela é seu guia, branda ou bravia.
420 Ó vê, irmão, vê a graça com que
Abaixa o olhar e espia."

PRIMEIRA VOZ

O Marinheiro foi lançado num transe; pois o poder angélico faz a embarcação dirigir-se para o norte mais rápido do que a vida humana poderia suportar.

Como, sem vaga ou vento, a nave
Avança mais e mais?

SEGUNDA VOZ

O ar se fende à frente dela
425 E fecha-se por trás.

If he may know which way to go;
For she guides him smooth or grim.
420 See, brother, see! How graciously
She looketh down on him."

FIRST VOICE

The Mariner had been cast into a trance; for the angelic power causeth the vessel to drive northward faster than human life could endure.

"But why drives on that ship so fast,
Without or wave or wind?"

SECOND VOICE

"The air is cut away before,
425 And closes from behind.

Voa alto, irmão!, mais alto, ou não
Se chega; ela, sem falta,
Irá vogar, mais devagar,
Findo o torpor do nauta."

O movimento sobrenatural é retardado; o Marinheiro acorda, e sua penitência recomeça.

430 Findou; como com tempo bom,
Seguíamos em viagem:
Na noite, calma, com a Lua alta,
Se reuniu a equipagem.

Reuniu-se no convés – lugar
435 Melhor seria o ossário;
Cravou em mim o olhar de pedra,
À Lua luzindo claro.

Fly, brother, fly! More high, more high!
Or we shall be belated:
For slow and slow that ship will go,
When the Mariner's trance is abated."

The super-natural motion is retarded; the Mariner awakes, and his penance begins anew.

430 I woke, and we were sailing on
As in a gentle weather:
'Twas night, calm night, the moon was high;
The dead men stood together.

All stood together on the deck,
435 For a charnel-dungeon fitter:
All fixed on me their stony eyes,
That in the Moon did glitter.

"A angústia, a praga antes da morte
Nunca passara; o olhar
440 Eu não podia desviar do seu,
Tampouco o erguer e orar.

A maldição é finalmente expiada.

Desfez-se o encanto; uma vez mais
Vi o verde mar; dali,
Olhei ao longe, mas vi pouco
445 Das coisas que antes vi –

Como quem vai com medo e horror
Num caminho deserto,
E após virar pra trás avança,
Só olhando a frente, certo
450 De que algum demônio medonho
O segue bem de perto.

The pang, the curse, with which they died,
Had never passed away:
440 I could not draw my eyes from theirs,
Nor turn them up to pray.

The curse is finally expiated.

And now this spell was snapt: once more
I viewed the ocean green,
And looked far forth, yet little saw
445 Of what had else been seen –

Like one, that on a lonesome road
Doth walk in fear and dread,
And having once turned round walks on,
And turns no more his head;
450 Because he knows, a frightful fiend
Doth close behind him tread.

Soprou um vento sobre mim,
Sem bulir, sem barulho:
Sequer deixava rastro na água,
455 Quer sombra, quer marulho.

E me abanou o cabelo, as faces,
Como o ar da primavera –
Mesclou-se estranhamente ao medo,
Mas de boas-vindas me era.

460 Lesto, lesto singrava o barco,
E ia suave assim:
Leve, leve soprava a brisa –
Soprava só em mim.

But soon there breathed a wind on me,
Nor sound nor motion made:
Its path was not upon the sea,
455 In ripple or in shade.

It raised my hair, it fanned my cheek
Like a meadow-gale of spring –
It mingled strangely with my fears,
Yet it felt like a welcoming.

460 Swiftly, swiftly flew the ship,
Yet she sailed softly too:
Sweetly, sweetly blew the breeze –
On me alone it blew.

E o velho Marinheiro avista a sua terra natal.

Sonho feliz! Isso que vejo
É a torre do fanal?,
E aquilo, o monte?, e lá, a igreja?
É o meu país natal?

Cruzamos a barra do porto –
Convulso, orei nessa hora;
Oh, que eu acorde, Deus!, ou durma
Eternidade afora.

And the ancient Mariner beholdeth his native country.

Oh! Dream of joy! Is this indeed
The lighthouse top I see?
Is this the hill? Is this the kirk?
Is this mine own countree?

We drifted o'er the harbour-bar,
And I with sobs did pray –
O let me be awake, my God!
Or let me sleep alway.

A baía do porto era um cristal,
Tão estirada e nua;
O luar jazia na baía,
475 E o reflexo da Lua.

Luzia o rochedo, e assim, a igreja
Que encima esse rochedo:
O luar banhava de brandura
O cata-vento, quedo.

480 Luz muda enchia de branco a baía;
Vieram da luz, por fim,
Formas sem conta – sombras eram,
E com cores carmim.

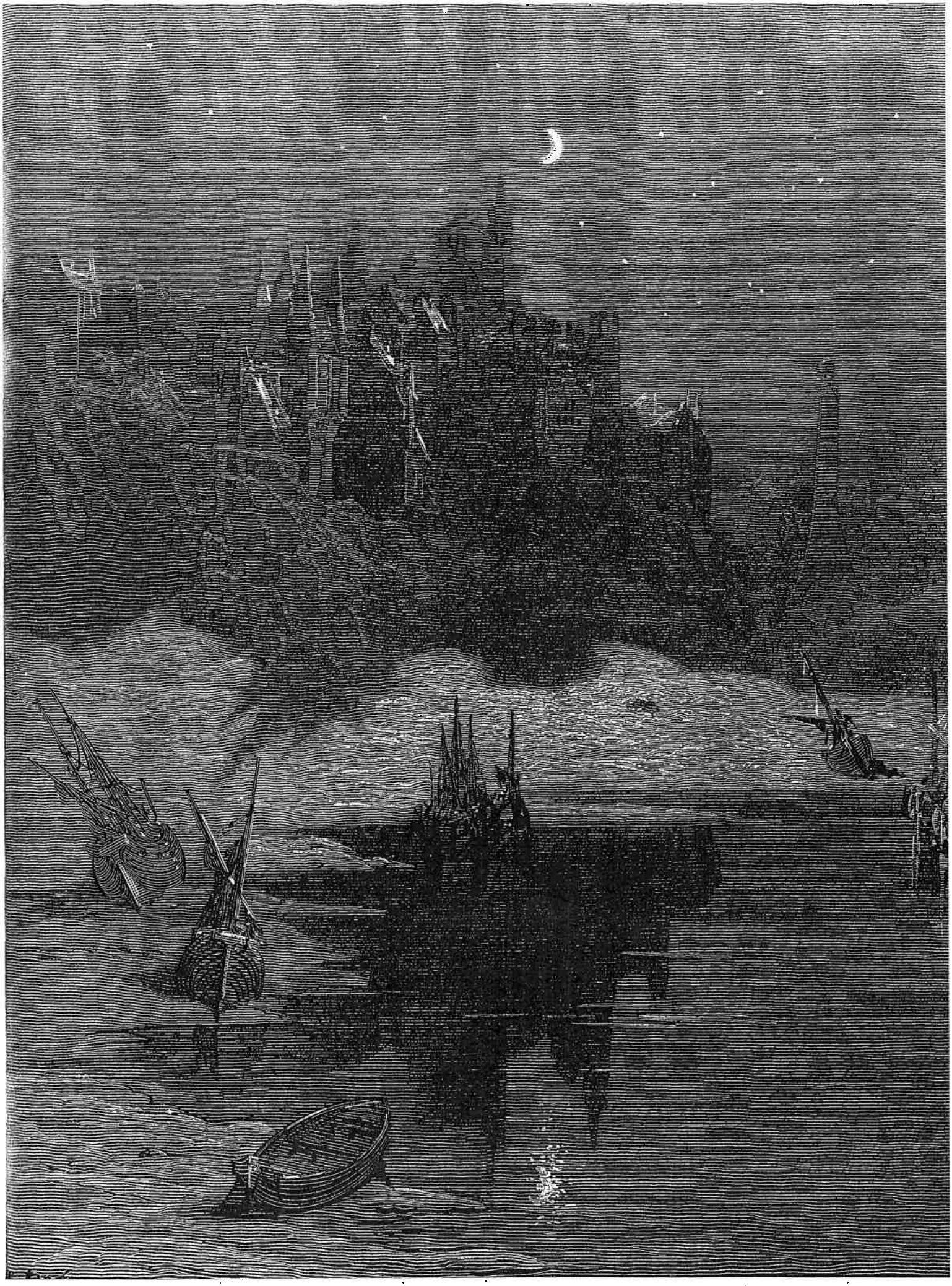
Os espíritos angélicos deixam os corpos mortos.

The harbour-bay was clear as glass,
So smoothly it was strewn!
And on the bay the moonlight lay,
475 And the shadow of the Moon.

The rock shone bright, the kirk no less,
That stands above the rock:
The moonlight steeped in silentness
The steady weathercock.

480 And the bay was white with silent light,
Till rising from the same,
Full many shapes, that shadows were,
In crimson colours came.

The angelic spirits leave the dead bodies.



E aparecem nas suas próprias formas de luz.

Cada sombra carmim ao pé
485 Da proa foi-se postar;
Olhei para o convés – Ó Cristo!
Em que deitei o olhar!

Cada um jazia, morto jazia,
E em cada um – pela cruz! –
490 Pousara um homem-serafim,
Um homem todo luz.

Cada um do bando ia acenando –
Visão do céu! – Lanternas,
À terra davam seus sinais,
495 Todos luzinhas ternas.

And appear in their own forms of light.

A little distance from the prow
485 Those crimson shadows were:
I turned my eyes upon the deck –
Oh, Christ! What saw I there!

Each corse lay flat, lifeless and flat,
And, by the holy rood!
490 A man all light, a seraph-man,
On every corse there stood.

This seraph-band, each waved his hand:
It was a heavenly sight!
They stood as signals to the land,
495 Each one a lovely light;

Cada um do bando ia acenando,
Só que sua voz não soava,
Não soava – e tal silêncio me era
Qual música suave.

500 E em pouco ouvi, num baque, os remos,
E o Piloto, a gritar;
Por força, olhei à volta e vi
Um bote em meio ao mar.

This seraph-band, each waved his hand,
No voice did they impart –
No voice; but oh! The silence sank
Like music on my heart.

500 But soon I heard the dash of oars,
I heard the Pilot's cheer;
My head was turned perforce away,
And I saw a boat appear.

Ouvi o Piloto e um Ajudante
505 Acorrerem nessa hora:
Ó Deus do Céu! Era alegria
Que nem um morto gora.

E vi um terceiro – um Eremita
Piedoso –, ouvi-lhe a voz:
510 Canta alto os hinos sacros, que
Compõe no bosque a sós –
Vai-me absolver, vai-me lavar
Do sangue do Albatroz!

The Pilot and the Pilot's boy,
505 I heard them coming fast:
Dear Lord in heaven! It was a joy
The dead men could not blast.

I saw a third – I heard his voice:
It is the Hermit good!
510 He singeth loud his godly hymns
That he makes in the wood.
He'll shrieve my soul, he'll wash away
The Albatross's blood.

SÉTIMA PARTE

O Eremita do Bosque

É ele, a sós, que habita o bosque
515 Abaixo, rumo às águas.
Como sua terna voz soa alta!,
lhe apraz falar com todo nauta
Das mais longínquas plagas.

Manhãs, tardes, noites se ajoelha –
520 Traz um coxim consigo –
O musgo, a recobrir o cepo
Do roble podre e antigo.

Chegou-se o esquife: ouvi-os falar,
"Ora, que estranho! E as tais
525 Luzes de há pouco, várias, belas,
A nos fazer sinais?

PART VII

The Hermit of the Wood

This Hermit good lives in that wood
515 Which slopes down to the sea.
How loudly his sweet voice he rears!
He loves to talk with marineres
That come from a far countree.

He kneels at morn, and noon, and eve –
520 He hath a cushion plump:
It is the moss that wholly hides
The rotted old oak-strump.

The skiff-boat neared: I heard them talk,
"Why, this is strange, I trow!
525 Where are those lights so many and fair,
That signal made but now?"

aproxima-se do navio com assombro.

"– É estranho, à fé! –", disse o Eremita,
"– À nossa voz caladas!
Pranchas vergaram, creio; e as velas,
530 Que secas e esgarçadas!
Jamais vi nada igual – exceto,
Talvez, ossadas pardas

De folhas me cobrindo o arroio
No bosque, quando, sobre a
535 Moita de hera, pesa a escarcha,
O mocho pia ao lobo, embaixo,
Comendo a cria da loba.

approacheth the ship with wonder.

"Strange, by my faith!" the Hermit said –
"And they answered not our cheer!
The planks looked warped! And see those sails,
530 How thin they are and sere!
I never saw aught like to them,
Unless perchance it were

Brown skeletons of leaves that lag
My forest-brook along;
535 When the ivy-tod is heavy with snow,
And the owlet whoops to the wolf below,
That eats the she-wolf's young."

"– Meu Deus! é coisa endemoniada!
Isso me causa medo! –
540 Fez o Piloto – Adiante, adiante! –
Disse o Eremita, ledo.

Chegou-se o bote junto ao barco –
Sem voz, não me mexi;
Chegou-se o bote sob o barco,
545 E ouviu-se um som ali.

"Dear Lord! It hath a fiendish look –
(The Pilot made reply)
540 I am a-feared" – "Push on, push on!"
Said the Hermit cheerily.

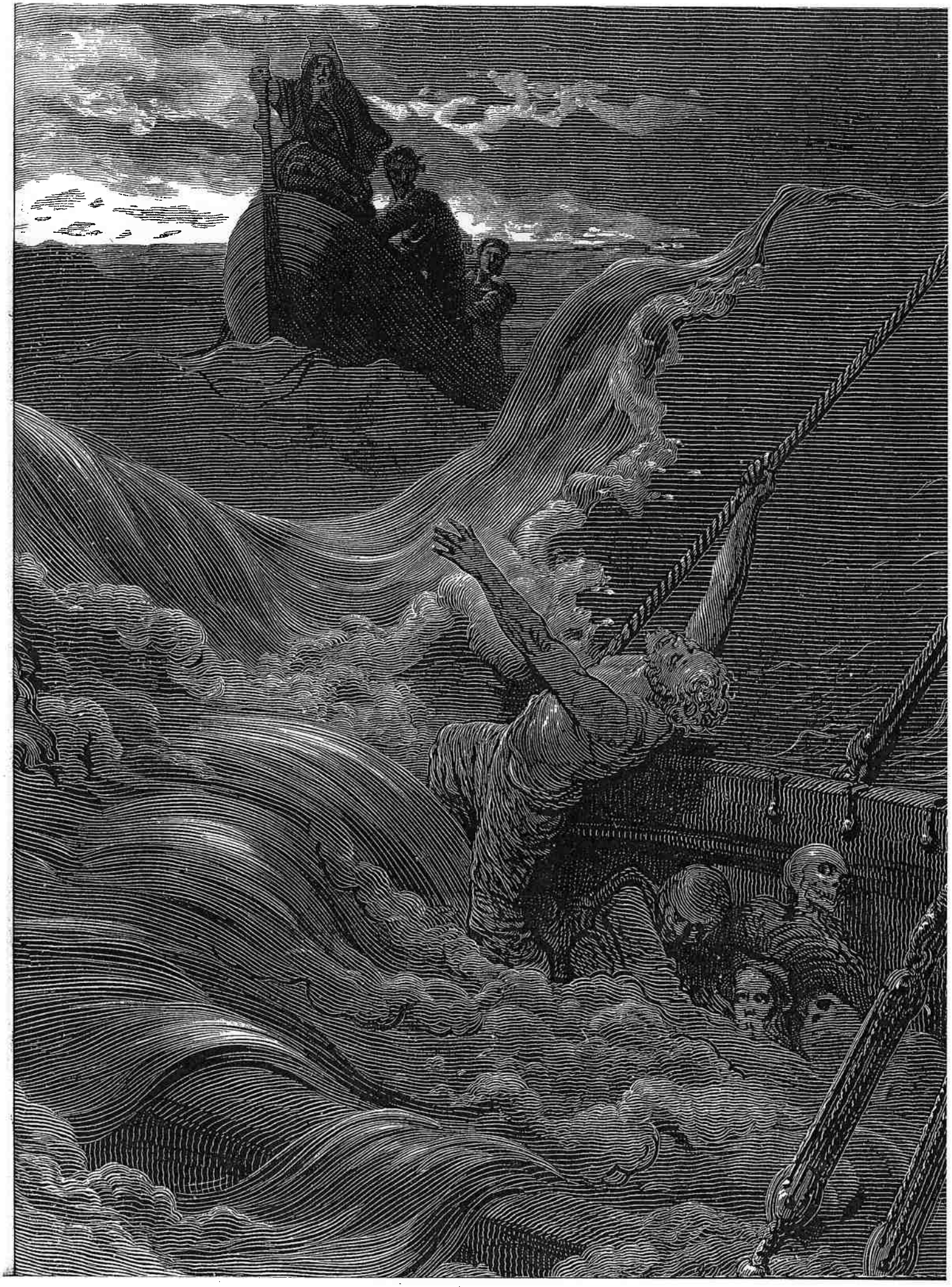
The boat came closer to the ship,
But I nor spake nor stirred;
The boat came close beneath the ship,
545 And straight a sound was heard.

Sob a água ouviu-se, ainda mais alto
E medonho, o retumbo:
Cortou a baía, veio ao barco,
Que afundou como chumbo.

O navio de súbito se afunda.

Under the water it rumbled on,
Still louder and more dread:
It reached the ship, it split the bay;
The ship went down like lead.

The ship sudenly sinketh.



O velho Marinheiro é salvo no bote do Piloto.

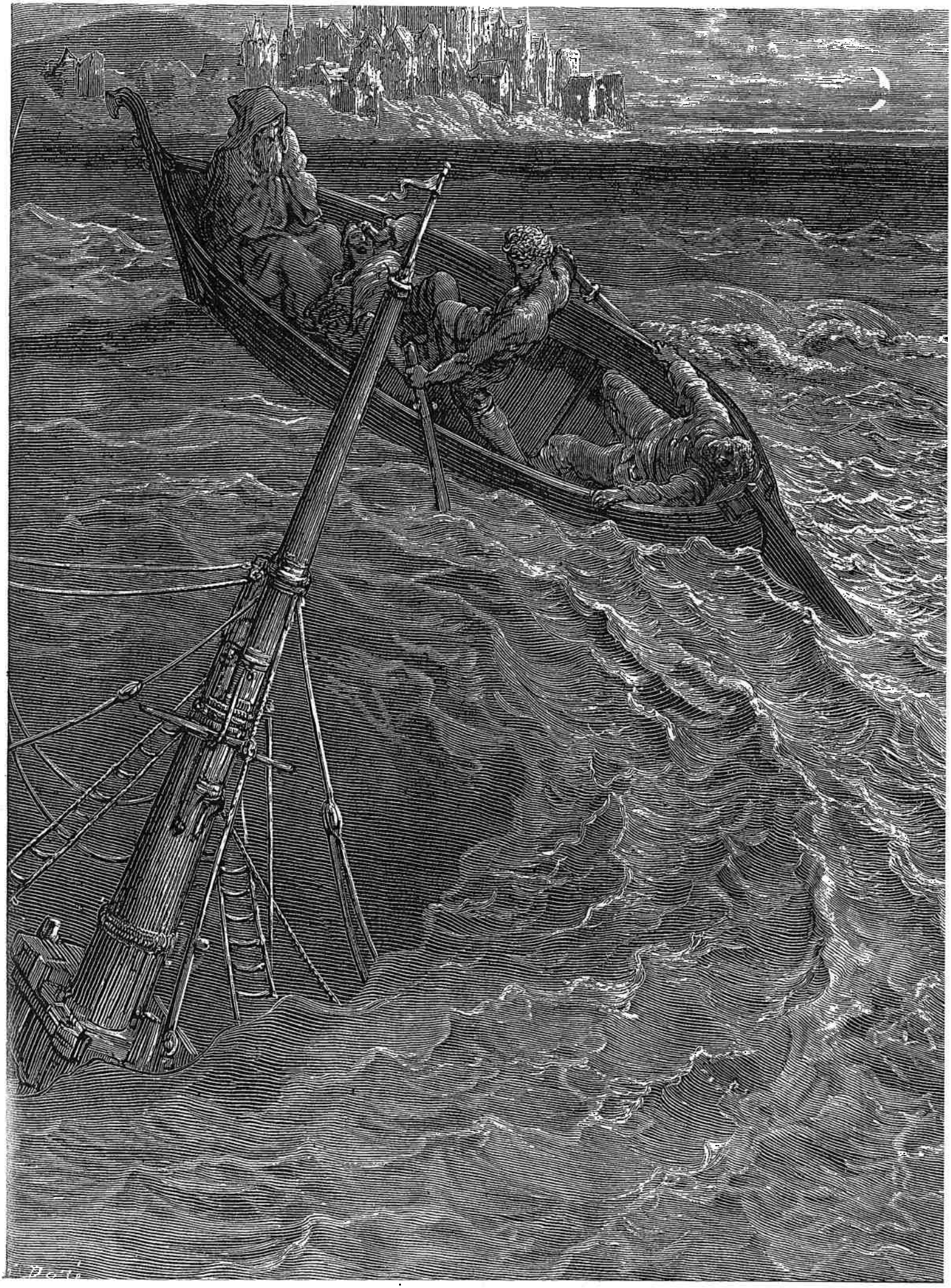
550 Tonto com o som, que alto, medonho,
Pungiu céu e mar revolto,
Pus-me a boiar, como se põe um
Corpo há sete dias morto –
E vi-me, veloz como em sonho,
555 No bote do Piloto.

No remoinhar do barco a pique,
Rodopiou o bote; em todo o
Silêncio à volta, só a encosta
Ainda dizia do estrondo.

The ancient Mariner is saved in the Pilot's boat.

550 Stunned by that loud and dreadful sound,
Which sky and ocean smote,
Like one that hath been seven days drowned
My body lay afloat;
But swift as dreams, myself I found
555 Within the Pilot's boat.

Upon the whirl, where sank the ship,
The boat spun round and round;
And all was still, save that the hill
Was telling of the sound.


Doré

560 Mexi meus lábios, e o Piloto,
Com um ai, caiu. E o santo,
Eis que ele ergueu o olhar ao céu
E orou, sentado ao canto.

Tomei dos remos: o Ajudante,
565 Já num delírio extremo,
Ria alto e muito, o tempo todo
Revirando o olho; "o Demo,
Rá, Rá, bem vejo: que manejo
Ele possui do remo!"

570 Já em meu país, deixei-me estar
Em terra firme – até
Ver o Eremita sair do bote,
Mal se sustendo em pé.

560 I moved my lips – the Pilot shrieked
And fell down in a fit;
The holy Hermit raised his eyes,
And prayed where he did sit.

I took the oars: the Pilot's boy,
565 Who now doth crazy go,
Laughed loud and long, and all the while
His eyes went to and fro.
"Ha! ha!" quoth he, "full plain I see,
The Devil knows how to row."

570 And now, all in my own countree,
I stood on the firm land!
The Hermit stepped forth from the boat,
And scarcely he could stand.

O velho Marinheiro suplica sinceramente ao Eremita que o absolva; e a penitência da vida recai sobre ele.

"Me absolve, absolve, ó homem santo!",
575 Benzeu-se, e ouvi a seus pés
"Te peço", ele falou, "diz logo
A espécie de homem que és".

Num ai, torceu a esta carcaça
Angústia a mais terrível,
580 Que me fez dar o meu relato,
Depois, deixou-me livre.

The ancient Mariner earnestly entreateth the Hermit to shrieve him; and the penance of life falls on him.

"O shrieve me, shrieve me, holy man!"
575 The Hermit crossed his brow.
"Say quick," quoth he, "I bid thee say –
What manner of man art thou?"

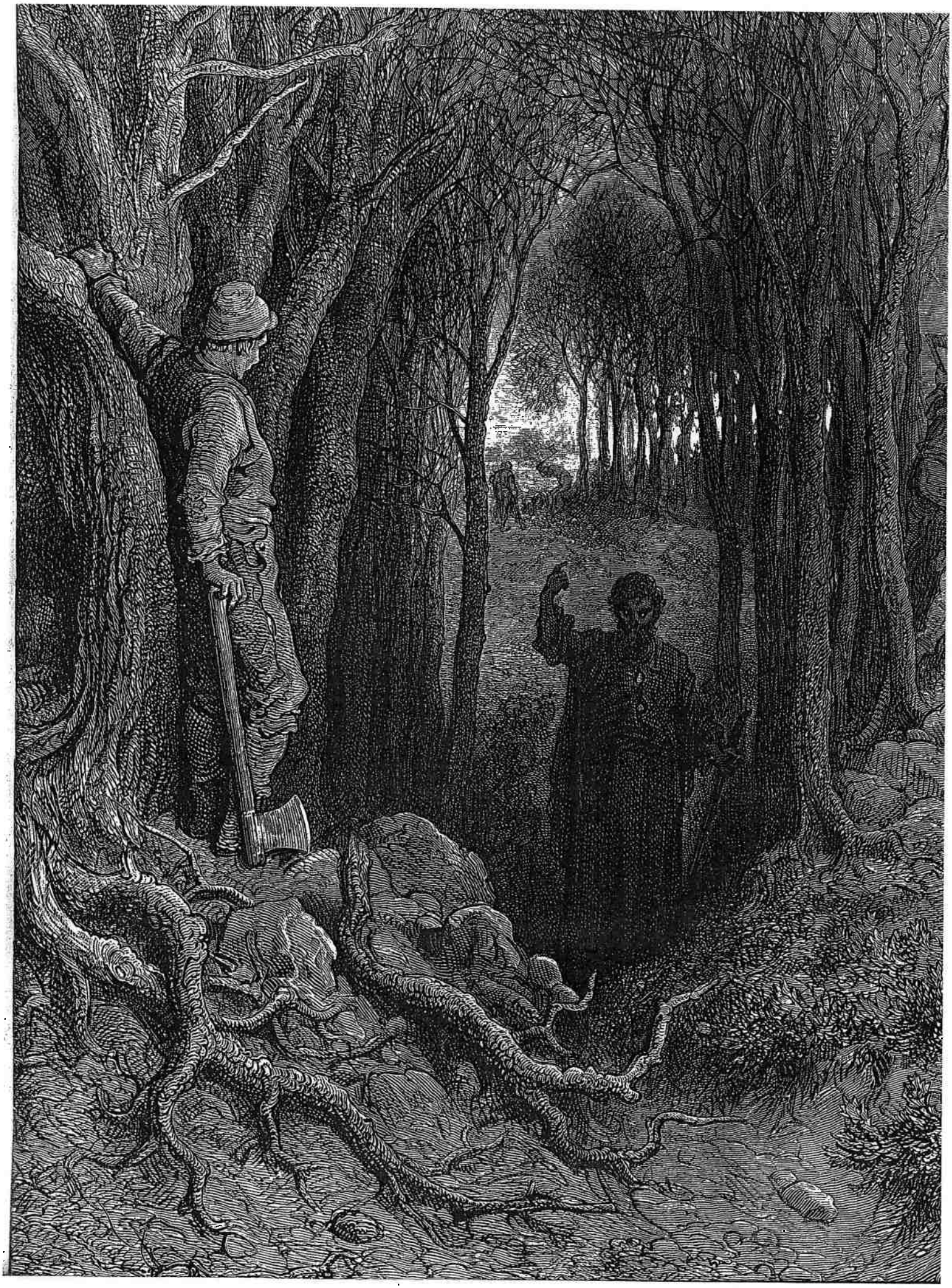
Forthwith this frame of mine was wrenched
With a woful agony,
580 Which forced me to begin my tale;
And then it left me free.

E para todo o sempre em sua vida futura, uma agonia o obriga a viajar de terra em terra;

Desde esse dia, em hora incerta,
Volta essa angústia extrema;
E se não conto a história horrível
585 O coração me queima.

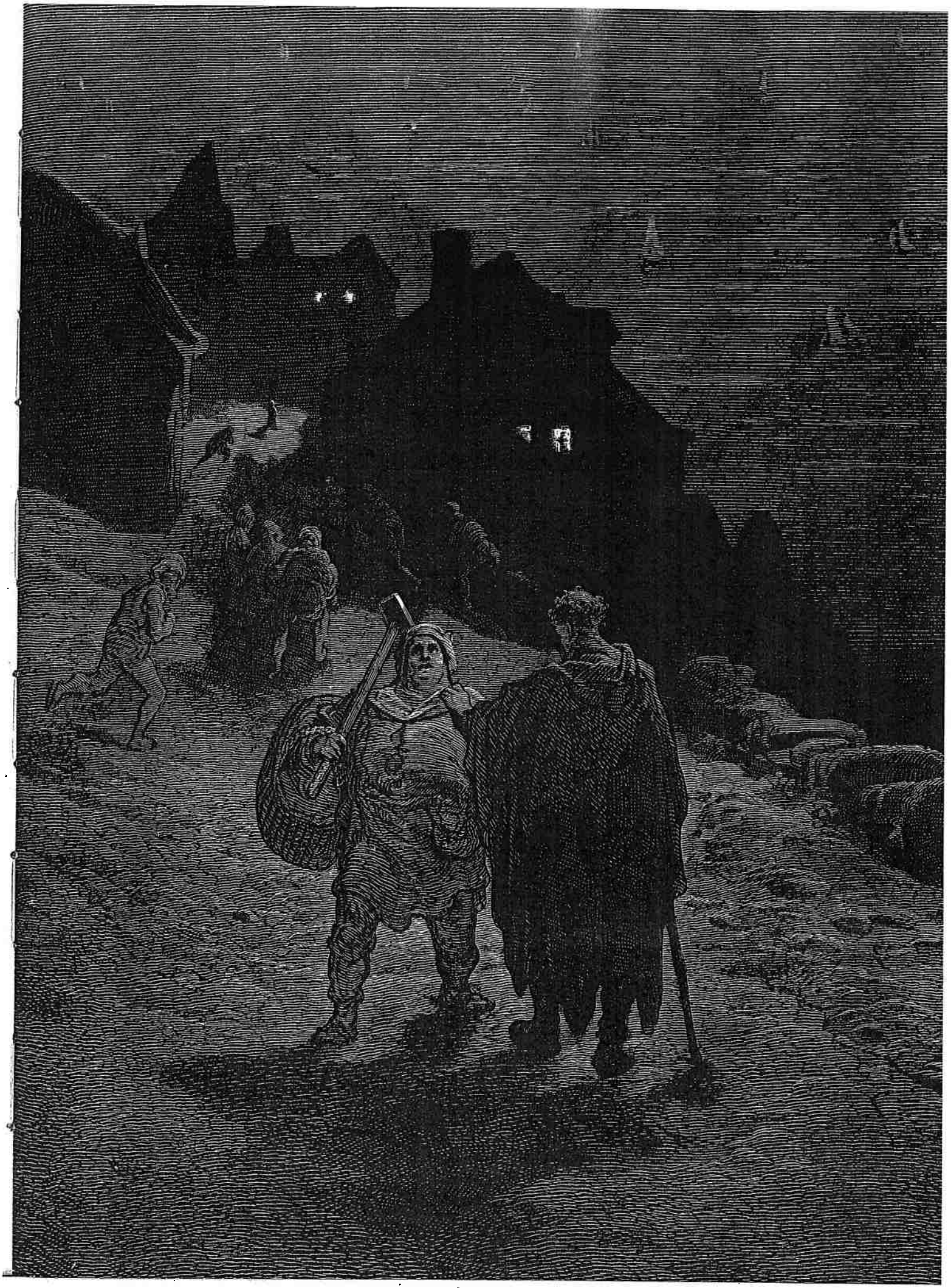
And ever and anon throughout his future life an agony constraineth him to travel from land to land.

Since then, at an uncertain hour,
The agony returns:
And till my ghastly tale is told,
585 This heart within me burns.



Cruzo, qual noite, o mundo; estranho
Poder me anima a fala;
Ao ver um rosto, sei nessa hora
Que é alguém que deve ouvir a história;
590 A esse homem vou ensiná-la.

I pass, like night, from land to land;
I have strange power of speech;
That moment that his face I see,
I know the man that must hear me:
590 To him my tale I teach.

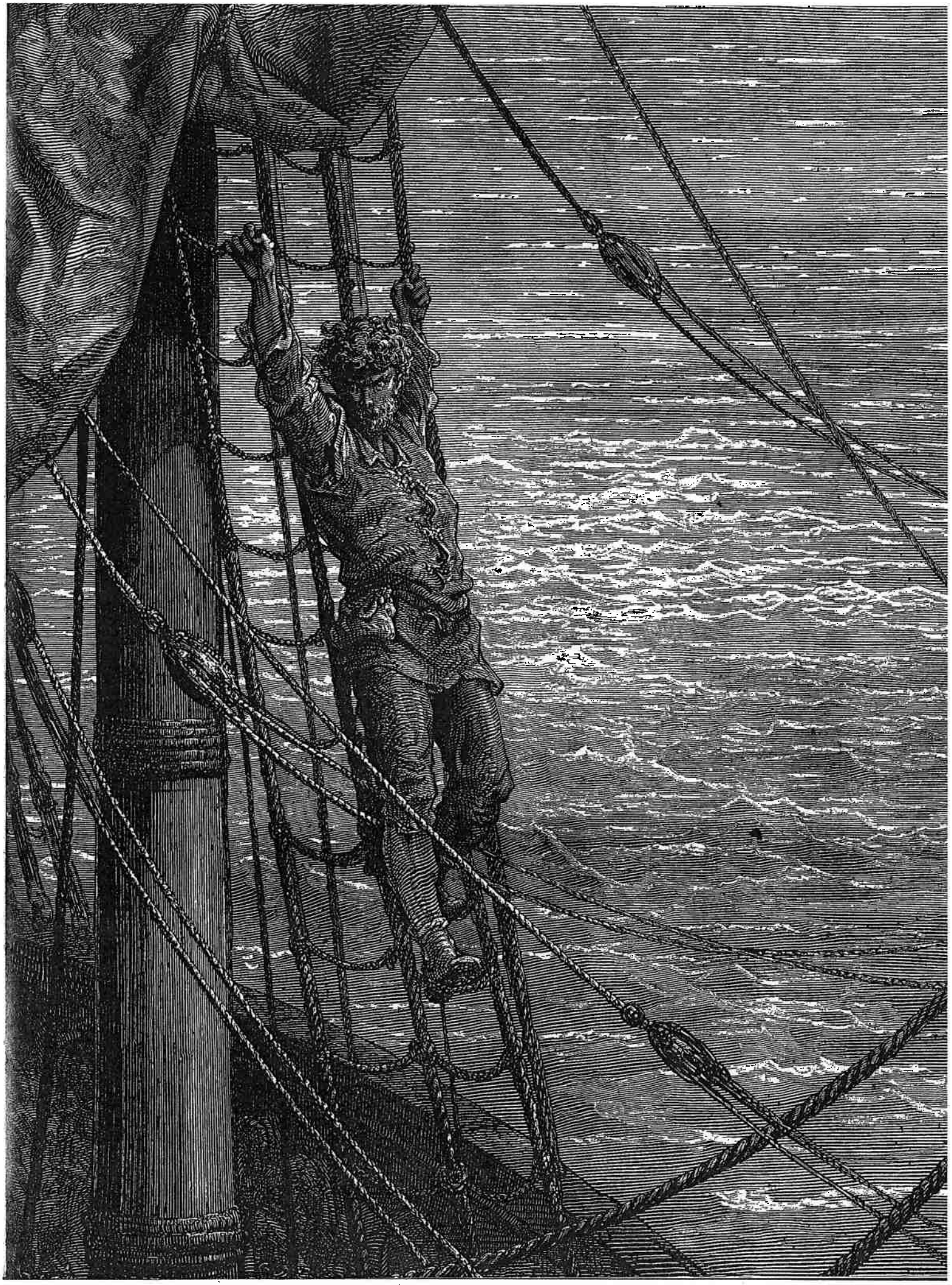


Que ruído forte vem da porta!
Os convivas lá estão:
A noiva e as damas de honra cantam
Sob o caramanchão:
595 E ouve o pequeno sino do ângelus
Que me chama à oração!

What loud uproar bursts from that door!
The wedding-guests are there:
But in the garden-bower the bride
And bride-maids singing are:
595 And hark the little vesper bell,
Which biddeth me to prayer!

Conviva! Esta alma esteve só
Num vasto, vasto mar:
Tão só, que o próprio Deus ali
600 Nem parecia estar.

O Wedding-Guest! This soul hath been
Alone on a wide wide sea:
So lonely 'twas, that God himself
600 Scarce seeméd there to be.



Mais alegria do que as bodas,
Me dá mais alegria
Ir caminhando para a igreja
Em boa companhia!

605 Ir caminhando para a igreja,
Rezar e ter comigo,
Curvados a seu grande Pai,
Os velhos e os casais joviais,
As crianças e os amigos!

O sweeter than the marriage-feast,
'Tis sweeter far to me,
To walk together to the kirk
With a goodly company! –

605 To walk together to the kirk,
And all together pray,
While each to his great Father bends,
Old men, and babes, and loving friends
And youths and maidens gay!

E a ensinar, por seu próprio exemplo, o amor e a reverência a todas as coisas que Deus fez e ama.

610 Adeus, adeus, Conviva!, e ao meu
Alerta considera:
Só reza bem quem ama bem
Seja homem, ave ou fera.

Pois reza bem quem ama bem
615 O mínimo e o grandioso;
O Deus bendito, ele nos ama,
Fez e ama cada coisa."

And to teach, by his own example, love and reverence to all things that God made and loveth.

610 Farewell, farewell! But this I tell
To thee, thou Wedding-Guest!
He prayeth well, who loveth well
Both man and bird and beast.

He prayeth best, who loveth best
615 All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all."

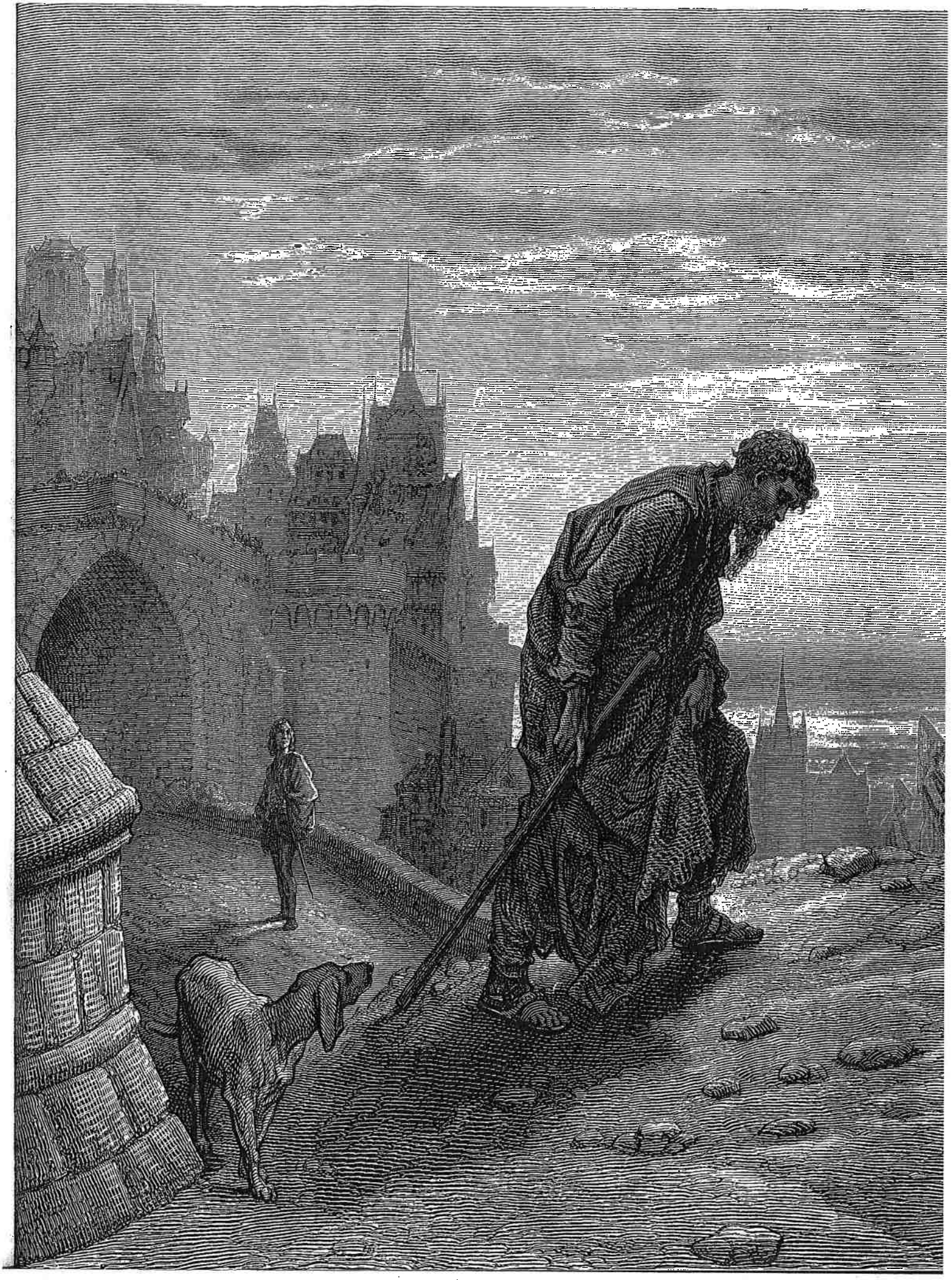
O Marinheiro, olhar que brilha,
Barba prateada, agora
620 Se foi; e eis que o Conviva às Núpcias
Voltou da porta em fora.

Seguiu como o homem aturdido,
Entregue à letargia:
E ele acordou mais triste e mais
625 Maduro no outro dia.

The Mariner, whose eye is bright,
Whose beard with age is hoar,
620 Is gone: and now the Wedding-Guest
Turned from the bridegroom's door.

He went like one that hath been stunned,
And is of sense forlorn:
A sadder and a wiser man,
625 He rose the morrow morn.

[1797-1816]



NOTAS À "BALADA DO VELHO MARINHEIRO"

v. 1 – O adjetivo português "antigo", traduzindo *ancient*, visa sugerir a aura de "vetustez" da palavra inglesa. No caso do título, o adjetivo "velho" foi preservado por fazer parte do título consagrado em português.

vv. 25-28 – As direções do nascer do sol e do seu ocaso indicam que o navio está seguindo para o Sul.

v. 30 – Aqui, a posição do sol indica que o navio chegou ao Equador ou "Linha".

v. 75 – *ovém*: Cada um dos cabos que sustentam mastros e mastaréus para os bordos e para a ré, compondo as enxárcias.

v. 76 – *Nove vérsperas*: Na liturgia católica, "véspera" é a parte do ofício que ocorre à tarde, entre quinze e dezoito horas. Em particular na poesia de língua inglesa, a palavra se aplicava tradicionalmente ao canto das aves ao entardecer.

v. 81 – A "balestra", ou "besta" (pronuncia-se "bésta") é uma antiga arma medieval, consistindo em um arco de madeira, de chifre ou aço, montado em uma coronha, as extremidades ligadas por uma corda retesada por mola e empregada para disparar setas.

v. 83 – O navio agora está seguindo rumo ao Norte (ver verso 69, "And a good south Wind sprung up behind"), depois de contornar o Cabo Horn na ponta extrema meridional da América do Sul.

v. 104 – *The furrow follw'ed free* [literalmente, "a esteira se estendia livre"]. Em 1817, esse verso passou a ser "The furrow stream'd off free" ["A esteira flutuava livre"], e Coleridge acrescenta uma nota a fim de explicar a mudança: "... Eu não estivera a bordo de um

navio por tempo suficiente para que percebesse que essa era a imagem do modo pelo qual é vista por um espectador estando na praia ou em outro navio. Estando-se no próprio navio, a *Esteira* parece um arroio fluindo da popa". Coleridge, no entanto, em 1828 faria novamente uso da versão original.

v. 113 – Ver o verso 30 e sua nota correspondente.

v. 128 – *Death-fires* [literalmente, "fogos da morte"]. Referência a Sant'Elmo, Santelmo, ou mesmo "fogo-de-santelmo", que é um fenômeno devido à eletricidade atmosférica, assumindo a forma de uma pequena chama azulada vista ocasionalmente no extremo dos mastros e das vergas dos navios, ou nos filamentos dos cabos. Popularmente, acreditava-se que pressagiasse desgraças.

v. 155 – Verbos náuticos em inglês: o navio "arfa" [*plunge*] quando balança longitudinalmente; "vira de bordo" ou "bordeja" [*tack*] quando navega sem rumo certo; e "vira por d'avante" [*veer*] ou simplesmente está "por d'avante" quando o veleiro ultrapassa a linha do vento com a proa.

v. 185 – "Baliza" designa cada uma das peças de madeira perpendiculares à quilha que constituem o esqueleto do navio.

v. 189 – Em inglês, a personificação da palavra "morte" é do gênero masculino, o que no caso faz de Morte e Vida-em-Morte um casal.

vv. 203-211 – Em seus cadernos de apontamentos, há um registro da gênese dessa estrofe, quando de uma viagem de Coleridge num navio, ocasião em que ele afirma ter-se entregado a "pensamentos doentios" acerca dos Wordsworth: "... morreram olhando as estrelas acima do mastaréu da gávea; & quando foram encontrados mortos, essas Estrelas estavam se afundando no horizonte/– uma Estrela grande?, uma estrada de Luz obscura? – a Luz da Bússola & da lanterna do timoneiro refletidas com formas na vela mestra".

v. 211 – Trata-se de uma superstição comum entre os marinheiros acreditar que algo de ruim está prestes a acontecer quando uma estrela está próximo da lua.

vv. 224-227 – Numa nota de Coleridge à edição de 1817, lê-se: "Estou em débito para com o Sr. Wordsworth pelos dois últimos versos dessa estrofe. Foi num passeio agradável de Nether Stowey a Dulverton, em companhia dele e de sua irmã no outono de 1797, que esse poema foi planejado e em parte composto".

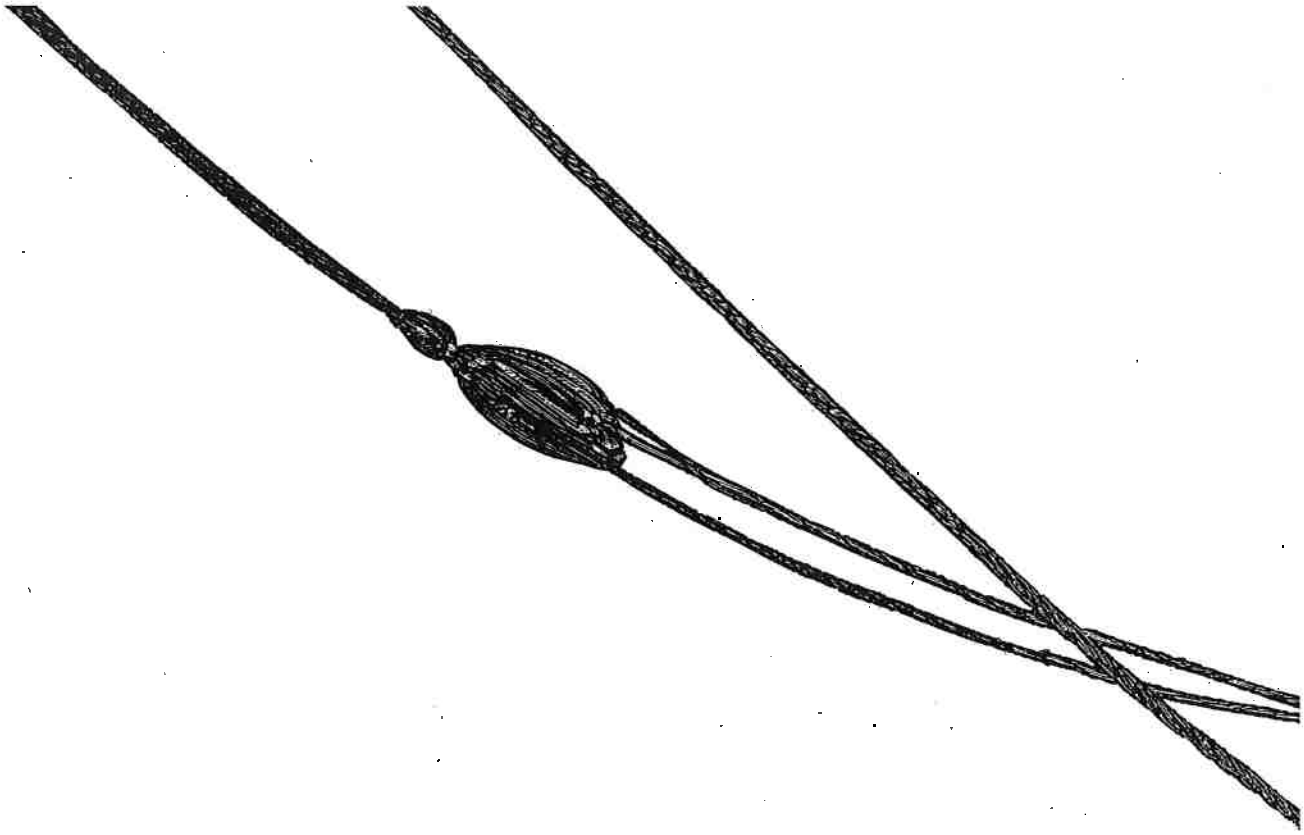
v. 285 – Essa bênção inconsciente do Marinheiro quanto às cobras-d'água, a qual lhe parece conferir uma absolvição parcial e momentânea, contrasta com o ato "irracional" e sem motivo aparente do assassinato do albatroz no final da Parte I.

v. 297 – Em inglês, *silly* conjuga os sentidos arcaicos de "comum", "simples", "ingênuo", "bem-aventurado". Diga-se que a expressão "balde feliz" ocorre no poema quando do

primeiro sonho de felicidade e inocência do Marinheiro, logo depois que o albatroz caiu no mar, e que, pelo fato de o poema ser uma representação artística do *revery*, até mesmo os objetos inanimados se deixam envolver pela aura de beatitude do estado de espírito do Marinheiro.

v. 314 – As "flâmulas-flamas" são clarões semelhantes ao do meteoro, causados pelo relâmpago ou provavelmente pela Aurora Austral, um equivalente meridional daquilo que no hemistério Norte se conhece por Aurora Boreal.

vv. 464-467 – O "presente histórico" que consta dessa estrofe é comentado por Susanne K. Langer em seu *Sentimento e Forma*: "Existe um genuíno 'presente histórico' na 'Balada do Velho Marinheiro': [Susanne aqui cita a estrofe em questão]. O presente de fato intensifica a alegria repentina do Marinheiro quando ele reconheceu seu porto de partida, mas faz mais do que isso: encerra a viagem, como 'agora' sempre encerra a história subjetiva da pessoa. A história culmina no retorno do Marinheiro, como o passado culmina no presente. Note-se como o desembarque (descrito no passado) forma uma cadência que termina com outro 'presente histórico', que transborda para um futuro a fim de reforçar o efeito [aqui, Susanne cita a última estrofe da Parte VI, em que se dá o encontro entre o Marinheiro e o Eremita]".



PARTE III

Kubla Khan

UMA LEITURA DE "KUBLA KHAN"

por Harold Bloom (1961)

"KUBLA KHAN" É UM POEMA de auto-reconhecimento, em que a figura do efebo como poeta viril é finalmente identificada com o narrador do poema. Por trás do poema de Coleridge está a obra-prima de Collins de uma encarnação do poeta, a "Ode on the Poetical Character", e o destino sombrio do próprio Collins, o jovem Chatterton, Smart e outros bardos condenados da sensibilidade. Esses são os efebos de cabelos fartos da Aurora, dos sacrifícios a Apolo que precedem Coleridge em sua aparição com o "olho que brilha, a cabeleira ao vento" nos últimos versos de "Kubla Khan". No mito de Blake, esse jovem é uma forma da Orca que se ergue, a aurora ígnea de um novo Beulá ou aumento da satisfação sensual, mas um Adônis bem como um Apolo, uma aurora que é tão-somente cíclica na natureza, um acesso de energia em que o orgânico e o criativo se juntam de maneira inquietante. Os jovens poetas de "Alastor" e "Endymion", com seus destinos obscuros e gloriosos e sua percepção de incorporar a natureza e ainda assim ser aprisionado por ela, são formas posteriores do mito de Coleridge. O velho poeta de "Viagem a Bizâncio" com sua viagem deliberada para fora da natureza é a queda agônica apropriada para a tradição romântica do trágico auto-reconhecimento poético.

Interiormente, "Kubla Khan" não é nenhum fragmento, mas uma visão da criação e da destruição, cada qual completa. Não se trata inteiramente de um "poema sobre o ato da criação poética", pois ele traz em si esse tema como um ele-

mento numa unidade mais variada, a exemplo do que o "Bizâncio" de Yeats faz. Kubla Khan e Xanadu pertencem ao que é *dado* do poema; precisamos aceitá-los sem perguntar por que *esse* potentado ou *esse* lugar. Kubla tem poder e é capaz de ordenar o esplendor; isso basta. Ele ergue um domo de prazer para si mesmo, assim como os governantes de Bizâncio ergueram um domo maior para honrar a Deus; mas o domo bizantino, enquanto adequado aos objetivos de Yeats, é por demais teológico para o poema de Coleridge. Kubla ergue o domo para ele mesmo, e o poeta com sua música construirá um domo no ar, igualando e refazendo pormenorizadamente o mais forte do poder humano material. O censor ortodoxo em Coleridge lhe dá o domo remoto em Xanadu, e evita o problema da santidade correspondente do poeta contra mais do que verdades naturais.

Kubla escolhe o lugar com precisão. Um rio sagrado corre no interior do chão justamente no ponto em que se manda construir o grande domo. Sob este se acha o rio subterrâneo, correndo em cavernas imensuráveis para um mar sem sol. O domo se ergue acima de um paraíso artificial, com dez milhas de diâmetro, incluindo os jardins primorosos e as florestas antigas. Em meio a essas florestas se acha um abismo do qual uma fonte de súbito irrompe, metade tremor de terra, metade gêiser. "Por vezes" o rio subterrâneo sobe à força e corre cinco milhas acima do chão até que alcança as cavernas de novo e se afunda. Nesse súbito sublevantamento, a fonte evidentemente se ergue próximo do domo, já que este está no ponto intermediário do cerco.

Ora, está claro que esse sublevantamento é apenas um negócio momentâneo; Coleridge enfatiza isso dizendo "momently" [momentaneamente] duas vezes, nos versos 19 e 24. E assim, o milagre de projeto raro do verso 35 é também apenas momentâneo. Só uma vez nesse sublevantamento, que a Kubla é um presságio do contrário de seu jardim de prazeres ("vozes ancestrais profetizando guerras"), Kubla e nós mesmos podemos visualizar os seguintes fenômenos estreitamente relacionados: o domo (com a luz do sol sobre ele), a sombra do domo flutuando a meio caminho sobre as ondas do rio fervilhante, que subiu à força; o jato da fonte com suas pedras turbilhonantes, justamente próximo do domo; e as cavernas de gelo expostas embaixo, a partir de onde a fonte momentaneamente retirou a terra que recobre. O efeito é apocalíptico, pois o que é revelado é um milagre natural:

Era um milagre de lavor preciso –	*It was a miracle of rare device,*
Palácio ao sol com grutas de granizo!	*A sunny pleasure-dome with caves of ice!*

O rio, que ora ergueu-se de novo, é sagrado. O abismo é santo e encantado, e está associado à luz da lua minguante. O rio sobe como a fonte antes de se estabelecer de novo, e, assim, a fonte também é sagrada, e os fragmentos da terra arremessados nele assumem as associações ordenadas do sagrado; eles são pedras que dançam. As cavernas expostas são geladas; o domo é ensolarado. O que é exposto é santo; o que foi construído para a exposição é representativo do prazer perfeito, o domo sendo necessariamente um hemisfério perfeito.

No ponto intermediário do rio momentaneamente arremessado, vemos e ouvimos, juntas, a visão extraordinária da sombra do domo de prazer e a música combinada da fonte que irrompe e a corrente subterrânea exposta. À medida que os opostos do sol e da lua, do domo e da caverna, da luz e da escuridão, do calor e do gelo se encontram, Kubla ouve as vozes dos mortos falando aos vivos numa cena de paz e de profecias da guerra. O sublevantamento momentâneo em si é o contrário e a resposta da natureza à ordem de Kubla quanto ao poder da arte. A fonte se ergue de repente como o vento de Beulá de Blake ou o Vento do Oeste de Shelley, para criar e destruir, para unir o sol e o gelo. O próprio sinal do potencial da fonte para a destruição é também um emblema do "grão com casca sob o mangual do debulhador", e as sugestões sexuais do poema são inegáveis, embora estejam subordinadas ao tema mais geral da criação e da destruição e incluídas nele.

Kubla não buscara o equilíbrio nem a reconciliação dos opostos que Coleridge igualmente via como a marca da imaginação criadora, porém momentaneamente seu domo e a fonte a irromper de fato apresentam uma visão de um equilíbrio semelhante; a paisagem se torna um poema, e a imaginação tem sua manifestação. O cântico triunfal que se segue é a afirmação de Coleridge de que ele como poeta é capaz de construir um domo melhor e um paraíso mais duradouro do que o de Kubla, e um paraíso que teria tanto o calor convexo como o gelo côncavo sem a necessidade do terremoto. A música de Coleridge seria "alta e longa"; a de Kubla é momentânea.

O paraíso terreno tradicionalmente ocupa um de seus lugares alternativos na Abissínia. A passagem crucial aqui está no *Paraíso Perdido*:

O Monte Amara, tido por alguns
Como o verdadeiro Paraíso, sob a linha Etiópica,
Ao pé das cabeceiras do Nilo, cercado de rochedos brilhantes.

Mount Amara, *though this by some suppos'd*
True Paradise under the Ethiop *Line*
By Nilus *head, enclos'd with shining Rock.*

Esse é o Monte Abora de Coleridge, e sua donzela abissínia, ao cantá-lo, está celebrando o paraíso. Certa vez, o poeta a viu numa visão; se ele agora a reviver *dentro* de si mesmo sua canção do Éden, ele entrará num estado de semelhante prazer profundo:

Que à longa música sonora,
Eu ergueria no ar o monumento –
O palácio ao sol! As grutas de granizo!

That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! Those caves in ice!

Ele rivalizaria com o domo ordenado por Kubla, e também produziria o milagre imaginativo da justaposição dos opostos, e sem a ajuda equívoca do sublevantamento paradoxal que ao mesmo tempo cria e ameaça a destruição do "lavor preciso". Pois esse é o potencial que tem a imaginação poética de criar mais duradouramente do que até mesmo a Natureza e a Arte podem fazer juntas. Pudesse ele fazer isso, ele seria uma reencarnação do jovem Apolo. Os que ouvissem sua canção *veriam* sua criação visionária, pois esse é o poder inventivo da poesia. E eles lhe concederiam a reverência devida ao jovem que comeu o fruto e bebeu o leite do Éden proibido a eles, ou franqueado apenas por meio da participação vicária na visão do poeta:

E ouvindo, iriam ver nesse momento,
E ouvindo, proclamar "Atento! Atento!
O olho que brilha, a cabeleira ao vento!
Faz-lhe à volta três círculos no piso,
E cerra os olhos com temor sagrado,
Pois ele de maná foi saciado
E bebeu do leite do Paraíso.

And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

PREFÁCIO DE COLERIDGE A "KUBLA KHAN"

Ou Visão num Sonho. Fragmento.

O FRAGMENTO QUE SE SEGUE ora é publicado a pedido de um poeta de grande e merecida reputação, e, no que tange às opiniões do próprio autor, mais como uma curiosidade psicológica do que com base em quaisquer supostos méritos poéticos.

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

Porlock para tratar de um negócio, a qual o deteve por mais de uma hora; ao voltar para o seu quarto, descobriu, para sua não pequena surpresa e mortificação, que, apesar de ainda reter certa recordação vaga e obscura do conteúdo geral da visão, no entanto, à exceção de uns oito ou dez versos e imagens dispersas, tudo o mais se desvanecera, como os reflexos na superfície de um regato em que se lançasse uma pedra, porém, ai!, sem poder se recuperar posteriormente como ele!

Então todo o encanto	*Then all the charm*
Se rompe... todo o mundo de ilusão tão belo	*Is broken – all that phantom-world so fair*
Passa, mil círculos se espalham	*Vanishes, and a thousand circlets spread,*
E cada um deforma o anterior. Espera um pouco,	*And each mis-shape[s] the other. Stay awhile,*
Pobre jovem, que mal ousas erguer o olhar...	*Poor youth! who scarcely dar'st lift up thine eyes –*
Breve o arroio recobrará sua placidez,	*The stream will soon renew its smoothness, soon,*
Voltarão as visões! Ei-lo que permanece,	*The visions will return! And lo, he stays,*
E os fragmentos obscuros de ternas formas	*And soon the fragments dim of lovely forms*
Retornam trêmulos, se unem, e ora uma vez mais	*Come trembling back, unite, and now once more*
O lago vira espelho.	*The pool becomes a mirror*

Coleridge, The Picture; ou, *The Lover's resolution*, ll. 91-100.

No entanto, em virtude das recordações que ainda sobrevivem em sua mente, o autor por vezes tem-se proposto terminar por si mesmo o que, para assim dizer, lhe fora dado originariamente. Σαμὲρον ἄδιον ᾀσῶ: mas o amanhã ainda está por vir.

KUBLA KHAN

Em Xanadu, o Kubla Khan
Palácio de esplendor construiu,
Onde Alph, o rio sagrado, mana
Por grutas sem medida humana
5 E rumo a um mar sombrio.

Cinco milhas mais cinco de fecundas terras
Cercaram-se de torres e muralhas férreas;
E ali jardins com a luz de rios sinuosos, fontes,
A floração arbórea a se embeber de olor,
10 E aqui florestas tão antigas quanto montes
Cingindo manchas fúlgidas pelo verdor.

KUBLA KHAN

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

So twice five miles of fertile ground
With wall and towers were girdled round:
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many and incense-bearing tree;
10 And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.

Mas Ah!, que báratro romântico, inclinado
Na encosta, de través no cedro frondejante!
Lugar inóspito! Tão mágico e sagrado
15 Como o que fosse, no minguante, visitado
Por mulher a clamar por seu demônio-amante!
Do báratro, num torvelinho a fervilhar,
Como se a terra, em haustos, estivesse a arfar,
Por vezes, um forte manancial era expulso;
20 E em seu súbito, semi-intermitente impulso,
Saltavam, como gelo em ricochete, as lascas,
Ou como, a golpes de mangual, os grãos das cascas;
Com as pedras a dançar, subitamente e a fio,
Por vezes irrompia em jorro o santo rio.

But oh! That deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! As holy and enchanted
15 As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momently was forced:
20 Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail:
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momently the sacred river.

25 Cinco milhas meandrando com moção insana
O santo rio correu por vale e bosque e horto,
Então chegou a grutas sem medida humana
E se afundou com fragor de águas num mar morto.
Nesse fragor, o Kubla ouviu de longes terras
30 As vozes ancestrais anunciando guerras!

Passeava a sombra do palácio
Em meio às ondas revolutas;
Nelas se ouvia um só compasso
Do som das fontes e das grutas;
35 Era um milagre de lavor preciso:
Palácio ao sol com grutas de granizo!

25 Five miles meadering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean:
And 'mid this tumult Kubla heard from far
30 Ancestral voices prophesying war!

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

Uma donzela com uma cítara
Numa visão eu vi outrora:
Uma donzela da Abissínia
40 Tangendo cítara tão fina
E celebrando o Monte Abora.
Me fosse dado reviver
A melodia e o canto agora,
Sucumbiria a tal prazer,
45 Que à longa música sonora
Eu ergueria no ar o monumento –
O Palácio ao sol! as grutas de granizo!
E ouvindo, iriam ver nesse momento,
E ouvindo, proclamar "Atento! Atento!
50 O olho que brilha, a cabeleira ao vento!
Faz-lhe à volta três círculos no piso,
E cerra os olhos com temor sagrado,
Pois ele de maná foi saciado
E bebeu do leite do Paraíso".

A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw:
It was na Abyssinian maid,
40 And on her dulcimer she played,
Singing of Mount Abora.
Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight 'twould win me,
45 That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! Those caves of ice!
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware! Beware!
50 His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

NOTAS A "KUBLA KHAN"

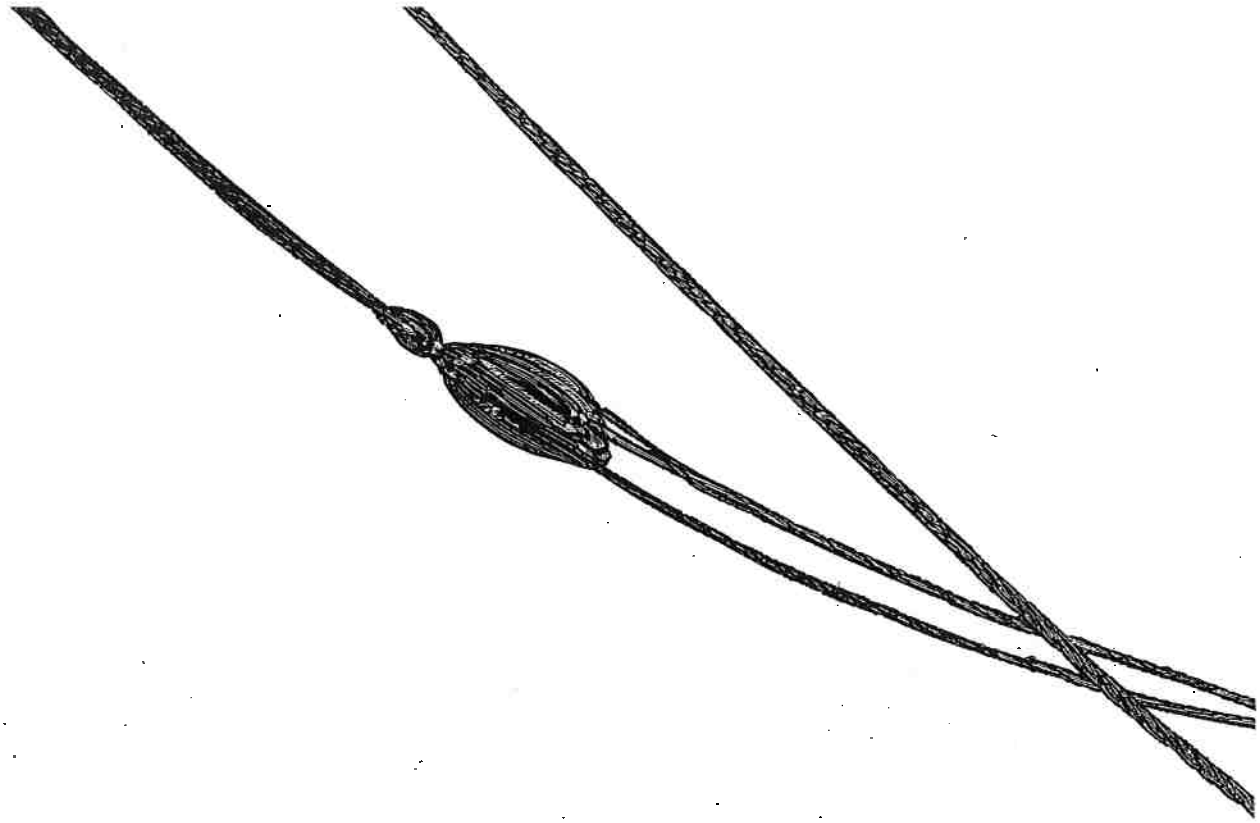
A Peregrinação de Purchas – Trata-se de Samuel Purchas, autor do livro que passou a ser conhecido como *Purchas his Pilgrimage*, de 1613. A passagem de seu livro mencionada por Coleridge é como segue: "In Xamdu did Cublai Can build a stately Palace, encompassing sixteene Miles of plaine ground with a wall, wherein are fertile Meddowes, pleasant Springs, delightfull Streames, and all sorts of beasts of chase and game, and in the middest thereof a sumptuous house of pleasure, which may be removed from place to place" [Em Xanadu Cublai Can erigiu palácio majestoso, cingindo dezesseis milhas de terreno plano com uma muralha, em que há ferazes prados, fontes aprazíveis, regatos prazerosos e toda sorte de animais de caça e jogos, e em meio disso uma morada suntuosa de prazer, que pode ser deslocada de um lugar a outro]. O mongol Kubla Khan – o Can Cubilai – foi o fundador da dinastia Yuan na China do século XIII, e chegou a hospedar Marcopolo.

Αὔριον ἄδιον ἄσω – Em grego, significando "Hoje cantarei mais docemente". Na edição de 1834, a palavra em grego para "hoje" foi substituída por Αὔριον, que significa "amanhã". Aqui, Coleridge recorda Teócrito, *Idílios* I. 145: δ᾽ ὕμμιν καὶ ἐς ὕστερον ἄδιον ἀσῶ ["Hei de cantar canção mais doce em dia mais tardio"].

v. 3 – *Alph:* Nome provavelmente derivado do rio grego Alfeu, que corria no Peloponeso, entre a Élide e a Arcádia. Segundo a variante do mito que liga o deus do rio Alfeu a Aretusa, ele ter-se-ia apaixonado por ela que, para escapar a sua perseguição, refugiou-se na ilha Ortígia, onde foi transformada em fonte. Alfeu, por sua vez, foi trans-

formado em rio, e suas águas, atravessando o mar mas sem se misturar com ele, uniram-se às águas da fonte Aretusa. É de notar que muitos intérpretes têm salientado as associações com *alfa*, a primeira letra do alfabeto grego.

v. 41 – *Monte Abora* Eco provável do monte Amara do quarto livro do *Paraíso Perdido*, vv. 280-282: "where Abassin Kings their issue guard, / Mount Amara, though this by some supposed / True Paradise under the Ethiop Line [nem mesmo o monte Amara, onde os reis da Abissínia guardam seus descendentes, embora seja tido por alguns como o verdadeiro Paraíso, sob a Linha Etiópica]".



APÊNDICE

A Pessoa de Porlock

de Jeremy Reed*

* Jeremy Reed nasceu em Jersey, Channel Islands. Em 1982, recebeu o Eric Gregory Award, e sua coletânea *By the Fisheries* (1984) ganhou o Somerset Maugham Award em 1985. Foi considerado por David Gascoyne como "o poeta mais notável de sua geração" e sua obra poética foi exaltada pelo poeta Seamus Heaney e pelo crítico Terry Eagleton.

A PESSOA DE PORLOCK

No início, não havia razão para suspeita,
o cavalheiro com raiz na solidão
tomara posse de uma granja, e raras vezes
aparecia. O vimos vindo pela senda
5 em sua chegada, carregando a custo uma arca,
um erudito, nos disseram, e sem ânimo,
entregue inteiramente a versos e quimeras:
zeloso do despacho da correspondência –
alguém talvez distraído, embora não estranho.

THE PERSON FROM PORLOCK

At first, there was no cause for suspicion,
the gentleman rooted in solitude,
had taken possession of a small farm,
and rarely showed. We'd seen him walk the lane,
5 encumbered by a trunk on arrival,
a scholar, so we heard, and indisposed,
given over to verse and reverie:
attentive about his despatch of mail,
perhaps distracted, but not sinister.

10 Em dada noite, ao acordar com o mal-estar
de um dente doente com embrocação de láudano,
notei que sua candeia ainda ardia; o grito
dum mocho que agarrava um arganaz na moita
me fez tremer ante o candeeiro azul desse homem
15 e deu curso a elucubrações. Mulheres, ao
jurar sua fidelidade ao demo, haviam
virado lebres: confeccionar amuletos
ainda era uma destilação de nossa

10 Then one night, woken by the discomfort
of a nagging tooth swabbed in laudanum,
I noticed that his light still burned; the shriek
of an owl scruffing a vole in the brake
made me shiver at this man's blue candle
15 and protracted lucubrations. Women
on swearing fealty to the devil
had been turned into hares: confecting charms
was still a distillation of our parish

superstição paroquial. Minha mulher usava
20 pedra-de-sapo pra espantar males que empestam
o meio-dia, e rastejam sinuosos na senda
tortuosa, em forma de algum gato preto, ou pega.
Remexi a brasa esbranquiçada na lareira,
e recolhi-me ali, mesmo o ar estando verde-
25 maçã e chartreuse; uma mariposa amarela
bateu na vidraça; e a manhã estava no céu,
quando ela, que eu deixara, desceu e me viu;

superstition. My wife wore a toadstone
20 to ward off ills that bedevil the noon,
and creep sinuously down the gnarled lane
in the shape of a black cat, or magpie.
I raked the whitened embers of the fire,
and huddled there, despite the summer air's
25 chartreuse and apple-green. A yellow moth
beat at the pane; and dawn was in the sky,
when she I'd left came down, and found me there;

Mas nada revelei. Mais tarde aquele dia
eu o vi, examinando as cercas vivas, onde
30 o olhar contemplativo era capaz de achar
verônicas azuis e a framboesa do mato,
urtigas-mortas vermelhas e a malva-anã.
Sua palidez assustou-me, e ele parecia
olhar para trás da sua cabeça, como
35 se o espaço houvesse feito um círculo compacto
no crânio. Eu o cumprimentei, mas nem olhou

but I disclosed nothing. Later that day,
I saw him scrutinizing the hedgerows,
30 where blue speedwell and the wild raspberry,
red dead-nettle, and the mauve dwarf-mallow
could be found by the contemplative eye.
His pallor scared me, and he seemed to look
backwards into his head, as though the sky
35 had made a compact circuit in his skull.
I hailed him, but he never once looked round,

pro lado, só seguiu alheio, e pareceu
pronunciar palavras como a um sortilégio;
voltou pra casa sobre os mesmos passos firmes,
40 e não se viu mais nesse dia. Sentei-me numa
pedra e pus-me a olhar um pintassilgo aprumando a
coloração flamante e feminil do peito,
e vi-me sem o láudano, pra entorpecer
a víbora em meu dente; pensei em chamar
45 esse homem voluntarioso, atormentado,

only walked on in abstraction, and seemed
to utter words as an incantation,
and then retraced resolute steps back home,
40 and didn't show again that day. I sat
down on a stone and watched a goldfinch preen
the blazing pansy colours of its breast,
and found myself without the laudanum
do dull the viper in my tooth, so thought
45 to call upon that wayward, racked, person,

e lhe pedir pra usar algum remédio forte.
Fiquei sentado horas e com tremores frios,
com medo de bater, e ele, como um possesso,
garatujava versos numa folha. Quando
50 a dor me foi maior do que a superstição,
bati breve e alto. Ele ainda parecia sonhar,
e de um jeito impróprio me olhava através
da cabeça, como se a ver a folha do outro lado.
Eu disse, "há algo errado", e o peguei pelo braço.

and ask the use of a strong anodyne.
I sat for hours in cold trepidation,
fearing to knock, and he, as though possessed,
scratched lines across a page, and when the pain
50 was greater than my own superstition,
I rapped loudly. He still appeared to dream,
and looked unseeingly right through my head,
as though the page was on the other side.
I said, there's something wrong, and grabbed his arm.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar consignados aqui meus agradecimentos a pessoas que de uma forma ou de outra estiveram ligadas a este livro. São elas: Eliane Euzébio, Glasfira Antas e Maria Teresa Quirino, pela solicitude e ajuda prestada na revisão das provas do livro; Glauco Micsik Roberti, por facultar-me o acesso a fontes bibliográficas indispensáveis; Nícia Maria Lira Gomes e Frederico Ozanam Pessoa de Barros, por sua disposição a comentar comigo questões relativas à tradução e à pesquisa; John Milton, pela elucidação de termos obscuros do original; Andrea Lombardi, pela ajuda na tradução de palavras em alemão; Viviana Bosi, por suas sugestões agudas e pela prestância em orientar; Sandra Mara, por seu amparo constante e decisivo e pela acurácia na preparação do livro.

Este livro é dedicado a Maria José Wendler, que há muitos anos me incutiu o desejo de traduzir Coleridge, e a Áurea Maria Corsi, sem cuja intervenção nos fatos da vida este livro provavelmente não poderia ter sido elaborado.

Título	*A Balada do Velho Marinheiro*
Autor	Samuel Taylor Coleridge
Ilustrações	Gustave Doré
Tradução e Notas	Alípio Correia de Franca Neto
Capa	Tomás Martins
Projeto Gráfico	Tomás Martins
	Negrito Produção Editorial
Assistente de Design	Ana Paula Fujita
Revisão	Sandra Mara Franca
	Glasfira Antas
	Eliane Euzébio
	Maria Tereza Quirino
Formato	20 x 27 cm
Número de Páginas	240
Tipologia	Jenson
Impressão	Lis Gráfica