

JOY E DEJECTION: A dualidade essencial romântica*

MARIA JOÃO PIRES
mariajpires@netcabo.pt

Analisar estes dois textos poéticos românticos, *Ode on Intimations of Immortality* de W. Wordsworth e *Dejection an Ode* de S. T. Coleridge, muito em especial no que respeita ao entendimento das noções de *Joy* e *Dejection*, pressupõe, em primeiro lugar o levantamento das ocorrências destes dois termos na língua e literatura inglesas. Em segundo lugar, e partindo de algumas das acepções encontradas, centrar-nos-emos na questão da imaginação, sendo essencial o conhecimento dos textos ensaísticos românticos: *Preface to Lyrical Ballads* de Wordsworth, excertos da *Biographia Literaria* de Coleridge, *Defence of Poetry* de Shelley e algumas cartas de Keats. Do levantamento e articulação de noções como a natureza e função da poesia, a imaginação e a linguagem sairão as estruturas fundamentais do macrotexto romântico, para o qual também estas duas odes confluem.

Uma consulta ao *OED* mostrar-nos-á, em primeiro lugar, os sentidos comuns, mas também algumas das ocorrências que os termos em causa têm na literatura inglesa. Sugerimos pois que se acrescente à contextualização histórica e crítica da questão, bem como à convicção subjectiva de cada um, a pesquisa dos termos *Joy* e *Dejection* no *OED*. De uma forma geral, *Joy* remete para a exultação do espírito, alegria e viva emoção. A primeira grande utilização do termo surge na Bíblia, A. V. de 1611 (Job 38.7 entre outras referências): «When the morning starres sang together,

* Lição apresentada para provas de Agregação em Literatura Inglesa em 10 de Fevereiro de 2004 à Faculdade de Letras Universidade do Porto.

and all the sonnes of God shouted for joy». Apesar de *Joy* surgir também em Milton, Donne, Dryden e Pope, é a partir de meados do século XVIII que aparece com mais frequência: em *Sir Charles Grandison* de Samuel Richardson (1754), em *Journal of the Tour of the Hebrides* de James Boswell (1785) e finalmente na poesia romântica: em Keats, *Ode to Melancholy* (III estrofe), em Wordsworth, *Resolution and Independence* (VII estrofe), *Idle Shepherd-boys* (I estrofe), como veremos, sob a forma majoritariamente de apelo em *Ode on Intimations of Immortality* (“O Joy!”) e em *Endymion* de Keats — «A thing of beauty is a joy forever». Blake em *Songs of Innocence and Experience* associa a *Joy* à inocência própria da infância no poema *Infant Joy*. Carlyle em *Cromwell* (I. 53), Shelley em *Cyclops* (170), E. B. Browning em *Casa Guidi Windows*, Tennyson em *Maud*, numa utilização muito próxima da de Wordsworth — «A joy in which I cannot rejoice, A glory I shall not find» (I, v. 3) — dão ao termo as acepções de júbilo, alegria e prazer associando-as na poesia oitocentista, muitas vezes, ao estado ideal de fruição e criatividade poéticas. Em todo este percurso, não podemos deixar de referir as inúmeras ocorrências nas peças de Shakespeare, *Much Ado about Nothing* (II.1.200), *Midsummer Night’s Dream* (IV.1.4), *Antony and Cleopatra* (I.5.58), *Love’s Labour’s Lost* (V.2.448) e *Merchant of Venice* (III.2.190). É contudo na liturgia cristã e ao longo da história da própria mariologia que *Joy*, aparecendo associada às ocasiões de alegria para a Mãe de Jesus — “Joys of Mary” — se foi completando em múltiplos sentidos especialmente gratos aos românticos: a Igreja medieval contava cinco (Anunciação, Natividade, Epifania, Ressurreição e Assunção). Mais tarde, a teologia católica considera sete, colocando a Visitação ao Templo em segundo lugar e a Ascensão em sétimo. Veremos como a *Joy* wordsworthiana se compõe das acepções de júbilo e êxtase, afirmando também este sentido de plenitude espiritual.

A mesma pesquisa realizada para o termo *dejection* mostra uma utilização mais dispersa no tempo mas igualmente incisiva. De uma forma geral, *dejection* está associado a um estado de depressão espiritual, a uma condição física de quebra ou diminuição de força. Seja qual for a acepção, sempre que associado a um estado espiritual humano, remete para um movimento de descensão. Assim acontece com B. Jonson (1601), com o teólogo Pearson (1659) — que em *Exposition of the Creed* afirma «Adoration implies submission and dejection; so that, while we worship, we cast down ourselves» — e Milton em *Paradise Lost* (XI, 301): «What besides Of sorrow and dejection and despair our frailtie can sustain». Boswell (1791) em *The Life of Samuel Johnson* refere-se a «miserable dejection of spirit» e a mesma expressão utiliza Donne (1631): «To sink into a sordid melancholy, or irreligious dejection of spirit». A utilização

mais curiosa surge na *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers (1740), em astrologia, aplicado à falta de influência ou força dos planetas, em virtude de estes se oporem uns aos outros: «Dejection in astrology is applied to the planets... it is used when a planet is in a sign opposite to that wherein it has its greatest effect, or influence, which is called its exaltation. Thus, the sign Aries being the exaltation of the sun ... Libra is its dejection.»

Este sentido opositor da exaltação e júbilo, a quebra e fragilidade espiritual, bem como a descensão estão bem presentes em *Dejection an Ode* de Coleridge.

Onde poderemos então ancorar a leitura destas duas odes e muito em especial, de que forma a dualidade *joy / dejection* pode paradigmaticamente representar o modo de ser romântico?

Começamos pois por centrar a questão da imaginação romântica, para em seguida proceder à leitura das duas odes.

Como veremos, é também à posse ou perda da imaginação criadora que esta dualidade se reporta. Na verdade, já pelos finais do século XVII, os pensadores ingleses, abraçando os sistemas neoclássico e empírico, atribuíam à imaginação, e ao então seu sinónimo 'fancy', dois papéis distintos: a função passiva da formação da imagem ('a mode of memory') e a função activa de ligar 'sensações' para gerar algo de novo. Em 1757, em *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Burke afirmava que a imaginação dependia da vontade e da consciência. É precisamente a partir da função dual atribuída à imaginação que se ergue todo o mecanismo de expansão e aprofundamento da mesma enquanto capacidade criadora. Como James Engell demonstra, e nós veremos com especial relevância nas duas odes, paralelamente a este fenómeno desenvolvia-se a percepção da dialéctica entre o mundo exterior e interior, entre a natureza e o eu, o objecto e o sujeito¹. Bem visível no sistema filosófico kantiano, e obtendo um considerável impacto nas elaborações idealistas germânicas, esta forma de pensamento está já bem presente em *Philosophical Enquiry* de Burke e virá sobretudo a evidenciar-se na *Biographia Literaria* de Coleridge, onde se realça também o gosto pela orientação e reflexão pessoais, bem ao encontro de *Four Zoas* de Blake ou de *The Prelude* de Wordsworth. Aliás, Blake e Wordsworth traçam os caminhos poéticos da dialéctica espírito/natureza na forma como valorizam a imaginação enquanto função mental. Blake afirma: «The Eternal Body of Man is the Imagination.» Wordsworth em

¹ James Engell, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Cambridge, Harvard UP, 1981.

The Prelude (Book XIII) anuncia: «Imagination [has] been our theme.». Mary Shelley, na sua introdução a *Frankenstein* define a imaginação da seguinte forma: «My imagination, unbidden, possessed and guided me, gifting the succession of images that arose in my mind with a vividness far beyond the usual bounds of reverie». Neste passo estão presentes os elementos que configuraram o carácter duplo da imaginação na tradição filosófica inglesa — por um lado, a memória, por outro lado, a combinação das imagens através da criatividade. Contudo, Mary Shelley também atribui aqui à imaginação o que se poderia designar de capacidade privilegiada de acesso ao sobrenatural e/ou ao inconsciente.

A imaginação fornece pois o meio de atingir os elementos mentais que escapam ao controle da consciência, ou seja, de dirigir as energias mentais para o que Geoffrey H. Hartman designa de “antiself-consciousness”². Para Wordsworth, a epifania deste estado ocorre durante a travessia de Simplon Pass, tal como é relatada em *The Prelude*: é aí que a imaginação é descrita como o poder que usurpa o pensamento racional e revela o mundo invisível (*The invisible world*). Acrescente-se a este ênfase wordsworthiano na imaginação, as distinções essenciais de Coleridge entre a imaginação primária e secundária, ambas independentes de ‘fancy’, bem como a classificação desta faculdade como *magical power*, capaz de conciliar todos os contrários do pensamento. Rapidamente as reflexões acerca do papel da imaginação na formação da imagem se estenderam pois às teorias da linguagem e, por extensão, aos processos poéticos. P. B. Shelley em *A Defence of Poetry*, faz esta articulação que ele descreve como faculdade suprema (“imperial faculty of imagination”), atribuindo-lhe o acesso à natureza invisível do homem (“the invisible nature of man”). Uma visão idêntica da imaginação, enquanto corporização de uma verdade suprema, surge nas cartas de Keats: «Imagination may be compared to Adam's dream — he awoke and found it truth ... Imagination and its empyreal reflection is the same as human Life and its Spiritual repetition». A imaginação profética, estigmatizada aqui na imagem de Adão, enquanto apelo de ser, faz surgir o Ser segundo a urgência da própria alma. Nas suas cartas, Keats afirma pois que, todo aquele que vive a sua vida segundo a ordem do intelecto teórico e prático, incapaz de transfigurar a existência segundo os requisitos da alma e do coração, passa ao lado do essencial. Para Shelley e Keats, a imaginação, enquanto

² Geoffrey H. Hartman, «Romanticism and Anti-Self-consciousness», in *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, Ed. Harold Bloom, New York, Norton, 1970, pp. 46-56.

faculdade mental por excelência, corporizada na linguagem, constitui a aspiração poética mais elevada — este princípio une os poetas românticos da primeira e segunda gerações.

A terceira estrofe de *Dejection an Ode* de Coleridge vem-nos chamar a atenção para um traço essencial da imaginação romântica: a articulação permanente entre a introspecção e a expansão exterior em relação à natureza. Harold Bloom descreve esta dupla acção como “internalization of quest-romance”, enquanto busca de um paraíso interior³. Para além disto, e como se torna bem claro na leitura dos grandes textos da poética romântica, a imaginação era também um veículo de apreensão da natureza viva do universo. Na poesia de Wordsworth, Coleridge, Keats e Shelley, a imaginação assume uma função redentora em relação à natureza, regressando depois à sua própria interioridade. Na sua leitura de Wordsworth, M. H. Abrams afirma que a imaginação se torna a salvação secular da grande história miltónica⁴. É pois através desta faculdade que os poetas românticos percebem e interpretam o que Berkeley designou, num contexto diferente, é claro, “The universal language of the Author of nature”. A mente humana entra pois em diálogo com o universo que, de outra forma, nunca se revelaria. Lembramos a este propósito *Mont Blanc* de Shelley, onde a imaginação poética busca claramente o ‘outro’: «And what were thou, and earth and stars, and sea, / If to the human mind’s imaginings / Silence and solitude were vacancy?»

Este é também o ponto de vista de Blake em *The Marriage of Heaven and Hell*: «Where man is not, nature is barren». Como Shelley e Keats afirmaram, as qualidades redentoras da imaginação estendem-se à natureza e aos outros através do que Shelley designa, em *Defence of Poetry*, de poder transfigurador da poesia e Keats faz convergir, nas suas cartas, para a figura do poeta como camaleão. De resto, o desenvolvimento da imaginação vai-se traduzir também na fragmentação do excesso de subjectividade e conseqüente abertura para uma alteridade que os séculos XIX e XX irão continuar. Veremos sinais desse percurso na leitura das duas odes. Entretanto, *The Corsair* de Byron, *Thalaba the Destroyer* de Southey e *The Revolt of Islam* de Shelley, acentuam o gosto romântico pelo que Edward Said designa de orientalismo, aliando a este desejo

³ Harold Bloom, «The Internalization of Quest-Romance», in *Romanticism and Consciousness*, cit., pp. 3-24.

⁴ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Norton, 1958; Idem, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1971.

cultural e imaginativo o esboço de uma alteridade assente no fascínio pelo outro⁵.

Recordando a questão das contradições românticas, diremos então que o poeta shelleyano surge simultaneamente como o profeta e legislador do mundo («legislators or prophets: a poet essentially comprises and unites both these characters») e aquele que tem como privilégio viver e participar no eterno («A poet participates in the eternal, the infinite and the one») ou retirar-se, como o rouxinol e cantar a sua própria solidão («A poet is a nightingale, who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds»). Em Wordsworth, como em Coleridge ou Shelley, trata-se pois da conciliação dos contrários da existência na pessoa do próprio poeta — uma faculdade que atinge com Keats o seu ponto culminante na definição do poeta-camaleão. Da diluição da identidade e eventual adaptação ao meio circundante, presentes na poética romântica, traçam-se pois os caminhos pós-românticos de um Eu em processo de fragmentação e até de impessoalidade: é o excesso da subjectividade romântica fragmentado nas máscaras de Browning e de Yeats, no eu dividido de *Frankenstein* de Mary Shelley ou em *Doctor Jekyll & Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, ou ainda, se quisermos, na impessoalidade modernista ou na heteronímia pessoana.

Importante será pois tomarmos a crença romântica no poder transformador da imaginação como ponto de partida para entendermos o seu papel na validação ontológica do mundo — relativamente ao espaço exterior, o interior beneficia, segundo a perspectiva romântica, de uma prioridade na medida em que representa o local da consciência e o primeiro movimento da afirmação de si. Para Blake, a imaginação fornece o eixo da energia mental que permite ao indivíduo unificar o exterior com o interior da mente. Quando a actividade da imaginação pára, a civilização está em perigo: «Art Degraded Imagination Denied War Governed the Nations». Wordsworth, numa ode pertencente a *Poems Dedicated to National Independence and Liberty* afirma que a imaginação é um poder sagrado, capaz de elevar a mente e iluminar a vida: «Imagination — ne'er before content, / But aye ascending, restless in her pride».

Keats virá mais tarde a revoltar-se contra o excesso da subjectividade wordsworthiana e designa-lo-á de “wordsworthian or egotistical sublime”. Em seu entender, esta atitude conduzirá à noção de uma identidade excessiva e privilegiada que a sua poesia, como o demonstra *Endymion*, tenta ultrapassar. Também Shelley busca o que poderíamos designar de eclipse de identidade em poemas como *The Triumph of Life*. Keats e Shelley entendem a comunicação imaginativa com a natureza e o

compromisso total com o mundo dos fenômenos de forma mais problemática do que Wordsworth, Coleridge e Blake. Apesar destas diferenças, os poetas românticos exploram a imaginação e com ela descobrem o fundamento essencial do ser — ou seja, a identidade e a própria vida pertencem ao domínio imaginativo.

Permitindo uma maior liberdade de convocação de referências, é pois na noção de imaginação que se irão ancorar todas as outras, em especial a definição de poeta e poesia, a identificação do momento de composição e o efeito obtido. “Colouring of imagination” de Wordsworth (*Preface*), “magical power” de Coleridge (*Biographia Literaria*), a imagem da lira shelleyana ou o sonho de Adão de Keats (‘Imagination may be compared to Adam’s dream’) formam, juntamente com todas as outras noções já evocadas, o eixo unificador da poética apresentada nestes textos.

Assim, profeta, rouxinol ou camaleão, o poeta é sempre um ser criador, dotado de um poder uno, entendimento essencial à concepção orgânica e substancial da poesia. Ele é dotado de uma visão globalizante, integrada, é historiador com capacidade profética e profeta com capacidade de historiador, como fica claro na estrofe VII de *Ode* de Wordsworth. Deste modo, a imaginação opera simultaneamente, em ligação com a realidade material, ou através do funcionamento do próprio processo criativo. A autonomia e permanência da concepção poética constitui um importante ponto de reflexão, perpetuando a experiência artística no leitor (questão do prazer da leitura) e no próprio tempo.

Se por um lado a poética romântica focaliza a individualidade, por outro lado mostra-a nas suas interligações com sujeitos e contextos que lhe são exteriores e opostos e com as suas próprias origens recônditas e invisíveis, ou seja a sua *negative capability*. O encontro eu-outro(s) (sujeitos e/ou objectos) designa deste modo uma experiência, patente tanto na poética como na poesia românticas, na qual o sujeito assume a sua qualificação como criador: o ser infinito de Coleridge (“infinite I am”) ou o poeta profeta de Shelley mostram que o idealismo romântico conta com uma figuração poética do mundo na qual o sujeito reclama a sua analogia, enquanto ser criado à imagem e semelhança de Deus. Na conclusão da breve abordagem da poética romântica, desenha-se então uma das maiores contradições na postura individual e estética do sujeito: se por um lado a consciência romântica se vota ao ilimitado e está ciente da sua imortalidade, por outro lado ela exerce sem restrições a sua presença no mundo, rompendo todas as barreiras, transgredindo limites e certezas, fragmentando ou diluindo a sua identidade inicial — em *dejection*, como acontecerá ao sujeito coleridgeano, celebra *joy* e, ciente da sua origem ou pré-existência divina (‘trailing clouds of glory’ — *Ode* de Wordsworth),

ele sabe que se vai integrar no mundo circundante comum («And fade into the light of common day» – *Ode* de Wordsworth) logo na *dejection*. A consciência romântica é pois culturalmente marcada pela rebeldia, pela contradição. A procura romântica do absoluto, tão visível nestas duas odes, não se deixa aprisionar no espaço relativizado do universo do discurso humano, mas inscreve-se como reivindicação de uma parte da palavra de Deus («...God, who is our home / ... that imperial palace whence he came» — *Ode*).

216

Deste modo, torna-se praticamente impossível dissociar ou isolar estas noções: à medida que os textos da poética romântica e as grandes odes se lêem, fica clara a forma como a sobrevalorização do sujeito e das suas capacidades poéticas, o *egotistical sublime*, se torna determinante. Os textos ensaísticos e poéticos românticos devem pois ser lidos transversalmente, beneficiando de uma constante inter-relação. É fundamental que os necessários envios sejam feitos à medida que a leitura dos poemas se processa. Como resultado, teremos a aproximação ao conhecimento cada vez mais sólido das múltiplas relações teórico-práticas a efectuar entre todos os textos, mesmo que, por vezes, essa articulação não seja feita dentro da produção do mesmo autor.

Partindo pois da importante noção de imaginação, de que forma é que a oposição *Joy / dejection* pode representar a essencial dualidade romântica?

Respectivamente enquanto posse ou perda da imaginação, *joy / dejection* articula-se nos dois textos poéticos de Wordsworth e Coleridge enquanto uma das contradições essenciais ao modo de ser romântico. Este é também o ponto de partida da leitura crítica de Cleanth Brooks em *Wordsworth and the Paradox of the Imagination*: pela sua inconstância, esta contradição surge também corporizada na espontaneidade de “spontaneous overflow of powerful feelings”, nela se ensaiando o esvaziamento ou diluição progressiva da identidade: o subjectivismo romântico permanece mas, entre *joy* e *dejection* realiza-se sem dúvida o percurso que conduzirá à fragmentação pós-romântica⁶. Em última instância, se quisermos, a oposição *joy / dejection* configura também a capacidade máxima romântica, a capacidade negativa de coexistir com os contrários da vida (*negative capability*). Também por isto as duas odes se articulam.

⁵ Edward Said, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.

⁶ Cleanth Brooks, «Wordsworth and the Paradox of the Imagination», in *Wordsworth: A Collection of Critical Essays*, Ed. M. H. Abrams, London, Prentice-Hall, Twentieth Century Views, 1972, pp. 170-87.

A leitura de *Ode on Intimations of Immortality From Recollections of Early Childhood* de W. Wordsworth, à qual nos referiremos brevemente como *Ode*, obedecerá a três linhas de interpretação:

1) A ode aborda a questão do crescimento e desenvolvimento da mente humana, desde a infância e juventude até à maturidade. Neste percurso, nasce e cresce o conhecimento, enquanto forma de ver, saber e agir. Como consequência, a cada visão corresponde uma identidade diferente.

2) A partir deste traçado se definirá o conceito de imortalidade wordsworthiana.

3) Finalmente, à medida que estes temas são tratados, far-se-á o estudo e levantamento do campo semântico de *joy*.

Seguiremos pois esta estratégia, procurando contemplar as três linhas de força referidas: estas não serão alvo de uma abordagem distinta e individualizada pelo que, à medida que a leitura procede, se definirá o entendimento da ode.

Quais os poemas do autor que melhor completam a mensagem de *Ode*?

Na globalidade da obra poética de Wordsworth, escolheríamos *The Prelude* e *Tintern Abbey* como os poemas com os quais a *Ode* melhor dialoga. Nestes, como noutros poemas do autor, está presente a ideia da ligação vital entre a mente poética e o universo e, por isso mesmo, o desejo de comunhão com o divino. Em *Tintern Abbey* Wordsworth apresenta uma visão unificada pela consciência individual, a natureza e o divino, no entanto construída em dois tempos distintos: a juventude, onde o poder visionário existe e opera livremente através da natureza e a idade adulta, tempo de meditação, mas também de fruição da presença viva e divina que o inspirou e constituiu «soul / of all my moral being» (vv. 111-12). A este respeito, tanto Maurice Bowra como Harold Bloom afirmam que *Tintern Abbey* antecipa o mito wordsworthiano presente em *Ode*⁷.

The Prelude exprime a consciência inexorável da irreversibilidade do tempo real e cíclico: ou seja, o poema revela a nostalgia pelo retorno a uma existência edénica da qual o homem é decaído. Numa estrutura de cariz autobiográfico, *The Prelude* realiza esta abrangência de tempos e reminiscências através de imagens bíblicas e miltónicas ideais à caracte-

⁷ Maurice Bowra, *The Romantic Imagination*, Oxford, N.Y., O.U.P., 1980, pp. 80-81; Harold Bloom, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1971, pp. 134-135.

rização de um sujeito romântico, consciente da sua finitude, no entanto em demanda da transcendência. Assim, a recordação da infância que estrutura todo o *Book I* de *The Prelude*, literalmente *recollection*, fornece as bases para uma subsequente e rigorosa inquirição das capacidades e génio poéticos: «genius power, / Creation and divinity itself». Como afirma Lionel Trilling, é precisamente neste ponto que Wordsworth ultrapassa o grande argumento de Milton em *Paradise Lost*, substituindo a doutrina cristã pelo que ele designa de mitologia da imaginação⁸. À semelhança de *Ode*, a imaginação é também tema de *The Prelude*: o tom autobiográfico reabilita as memórias da infância — trata-se de momentos que a mente capta em *spots of time* e que funcionam também como uma fonte de energia capaz de restaurar o poeta espiritualmente. Veremos pois como todos estes aspectos fazem sentido em *Ode on Intimations of Immortality* onde a *Joy* existe para designar a posse da imaginação e uma imortalidade feita da consciência do tempo, mas também da fruição plena da natureza e do universo.

De uma forma geral, *Ode* fala-nos do crescimento e desenvolvimento da mente humana, da infância, juventude até atingir a maturidade. Para utilizar termos blakeanos, trata-se pois de um percurso que vai da inocência à experiência, passando pela consciência, ou seja, em cada fase está bem visível a voz do eu que, na sua dimensão subjectiva, coexiste com uma outra, de carácter universalizante, ciente dos problemas da condição humana. Se quisermos, o sujeito assume esta dupla dimensão, individual e universal, em última instância, lírica e épica. Neste percurso, adquire especial relevância, e talvez se possa afirmar que este seja o tema fundamental da ode, a questão do devir, da mutabilidade — muito simplesmente, da transitoriedade e da forma como se vão olhando as coisas. Este poema prende-se pois com o conhecimento: maneiras de ver, captar e de agir. Desta forma, não sendo ainda possível falar de fragmentação da identidade ou de uma concepção dramática do sujeito, é como se cada visão correspondesse a um estágio diferente da evolução do eu, encarnado em diferentes *personæ*.

Independentemente de sabermos que algum tempo separa a composição das duas grandes partes do poema (dois anos, sendo a primeira composta em 1802 e a segunda em 1804), a leitura desta ode pode pois seguir esta divisão, compreendendo a primeira parte as quatro primeiras estrofes e a segunda as restantes até ao final (V-XI). A razão de seguirmos

⁸ Lionel Trilling, «The Immortality Ode», in *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, Ed. M. H. Abrams, Oxford, O.U.P., 1975, pp. 149-169.

esta divisão, também assumida pelas principais leituras críticas do poema, prende-se com o facto de encontrarmos uma clara mudança de tom, sendo a primeira parte essencialmente preenchida com a observação e descrição de fenómenos naturais, terminando com a formulação de duas perguntas às quais a segunda parte vai procurar responder⁹.

Toda a primeira parte apresenta uma natureza em júbilo, em *joy*. Logo na primeira estrofe a simples afirmação “There was a time” remete para um tempo no passado onde todas as coisas banais estavam revestidas de encanto e luz celestial (“celestial light”). Para além de detectarmos em “seem” a intromissão da dialéctica ser/parecer e a orientação fugaz do sonho, logo a insegurança e o carácter provisório da *joy* presente, o quarto e quinto versos fazem-nos antever as duas perguntas que encerram a primeira parte. Ou seja, a afirmação na primeira estrofe “The glory and freshness of a dream” virá a transformar-se na questão “Where is it now, the glory and the dream?”. Deste modo, percebemos desde já que todos os sinais de esplendor, como “Rainbow”, “Rose” e “Moon” na segunda estrofe, são momentâneos e condenados por isso mesmo à extinção. Exactamente como se passa da inocência à experiência, também os elementos da natureza, em especial a lua, dão a imagem do tempo cíclico e recorrente. Se, em *Dejection*, a lua se encontra cercada por uma luminosidade fantasma, em *Ode* ela compraz-se a olhar em torno de si, com uma face sempre diferente, gozando uma liberdade momentânea proveniente da ausência das estrelas competidoras. Uma vez presentes, elas reflectem a sua luz na água, imprimindo-lhe beleza e limpidez próprias (“Waters on a starry night / Are beautiful and fair”). Referida tradicionalmente como imagem de fertilidade, a lua representa também a mutabilidade. Não é por isso de admirar que este sujeito viva simultaneamente nestas duas estrofes momentos de êxtase, verdadeiros *spots of time* (*Prelude*), alternados com a consciencialização de um presente mais amargo e nostálgico proveniente da impossibilidade de rever o já visto (adversativa no final da segunda estrofe). Não se trata apenas do desvanecimento da glória da juventude, provocado pela obrigatória passagem à experiência — é como se o véu que cobre as coisas desaparecesse e ao poeta fosse dado o acesso à realidade íntima do universo ocultado sobre esse véu.

⁹ Maurice Bowra, *idem*; Harold Bloom, *idem*; Herbert Read, *The True Voice of Feeling: Studies in English Romantic Poetry*, London, Faber & Faber, 1983, pp. 189-211; Lionel Trilling, *idem*.

Lembremos a este respeito as diferentes definições românticas de poeta, presentes nos grandes textos doutrinários aos quais já nos referimos, e que dão ao poeta e à sua voz a capacidade de recriar o universo, e ser gênio, criador e legislador do mundo (*Preface to Lyrical Ballads, Biographia Literaria, Defence of Poetry*). A demanda poética do absoluto romântico não se inscreve pois, apenas, no domínio do engrandecimento da subjectividade e das suas múltiplas possibilidades de demanda — é fundamentalmente no conhecimento das coisas e das palavras que se revela. Aí o poeta estabelece a mais perfeita conexão entre o finito e o infinito, o real e o ideal, o limite e o ilimite. Por isso o sujeito de *Ode* permite-se dividir ou fragmentar a sua percepção, passando do sujeito plenamente afirmado da primeira parte, a um outro que na segunda parte percorre os diferentes estádios da existência, de “Child” a “Best Philosopher”.

Esta primeira parte está repleta de palavras que podem ser convocadas para o campo semântico de *Joy*: “joyous”, “jollity”, mas também “light”, “dream”, “delight”, “fair”, “gay”, “visionary gleam” e outras completam a noção de *joy* nela agregando uma multiplicidade de sentidos que vão desde a alegria da captação sensorial do meio circundante, muito presente nas quatro primeiras estrofes, até à criatividade e, se quisermos, à própria imortalidade, entendida, como veremos, como a capacidade de investir de significado o que a vida quotidiana tornou insignificante. O surgimento de sentimentos de *dejection* é aqui temporário: “a thought of grief” da terceira estrofe é equilibrado por “A timely utterance” — o sujeito está assim em harmonia com *joy* da natureza. A este propósito, Lionel Trilling, no artigo já referido, faz um interessante estudo acerca desta *timely utterance* enquanto potencial ausência do gênio criador e liga a expressão ao poema *Resolution and Independence*¹⁰. A intensidade deste encontro está bem expressa nas repetições “I see”, “I feel”, “I hear”, bem como na forma como o sujeito deseja ver convergir para si o brado do pequeno pastor, ele próprio pólo de concatenação da felicidade dividida pelos vários componentes da natureza («Shout round me ... thou happy / Shepherd-boy»). Bem pelo contrário, em *Dejection* o sujeito, totalmente incapacitado, transfere este desejo de convergência para o outro (“Dear Lady”, estrofe VIII).

Mais uma vez a percepção sensorial, revestida de *joy* é interrompida por uma adversativa (“But there’s a tree”) o que transmite, como disse, a capacidade de o sujeito se fragmentar, mas fazer coexistir, o desejo e o

¹⁰ Lionel Trilling, *idem*, pp. 156-158.

limite das coisas vividas, *joy* e *dejection*. É pois a capacidade negativa, *negative capability* keatsiana que descreve aqui com maior precisão esta coexistência de contrários e a simultânea divisão de atitudes e percepções em diferentes *spots of time* para utilizar, mais uma vez, as palavras do próprio Wordsworth em *Prelude*. Aliás, seguindo a leitura de Abrams em *Natural Supernaturalism*, entendemos estes *spots of time*, não apenas no sentido da simples fragmentação do tempo em momentos, mas sim como encontro visionário ou momento de revelação e epifania proveniente da intersecção entre a história e a transcendência¹¹. Shelley na *Defense of Poetry* refere: «best and happiest moments... arising unforeseen and departing unbidden ... visitations of the divinity». Wordsworth em *The Two April Mornings*, *The Solitary Reaper* e, é claro, *The Prelude* (Book VIII, vv. 539-59) aponta os momentos nos quais a história e o comum se cruzam com a eternidade. Diga-se aliás que, no século XX, James Joyce no manuscrito *Stephen Hero*, mais tarde *A Portrait of the Artist* (cap. IV – onde o sentido se mantém mas o termo ‘epifania’ desaparece) faz convergir todo este sentido da epifania, ou *spots of time*, para a experiência secular, querendo designar como momento de revelação, uma percepção comum¹².

Subjacente às questões que encerram a primeira parte de *Ode* está a dualidade constante *joy/dejection* provocada pela instabilidade emocional, fruto de uma consciência de perda, por um lado afirmada pela aceitação natural de uma evolução orgânica, e por outro lado pela nostalgia perante a irreversibilidade do tempo. “Visionary gleam”, “glory” e “dream” não são apenas as capacidades determinantes da composição poética. Se assim interpretássemos, estaríamos a encarar a ode como a tomada de consciência, ou um lamento, do declínio artístico do poeta. Para além disto, se recordarmos o modo como Wordsworth se refere ao momento de composição no Prefácio às *Lyrical Ballads* — «emotion recollected in tranquility» — vemos como é importante para o autor o efeito que o mundo circundante causa na sua expressão sensorial e como “recollected” faz prever que, entre a contemplação e a produção, medeia um tempo de tranquilidade e realização. “Gleam” é a luz, aliás recorrente na poesia de Wordsworth, e traduz um momento de felicidade e visão superiores. “Glory” não pode deixar de representar a aura divina, referida depois na

¹¹ M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, cit., caps. 7-8.

¹² «By an epiphany [Stephen] meant a sudden spiritual manifestation. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object... seems to us radiant. The object achieves its epiphany» — *The Portrait of the Artist*, Cap. 4.

quinta estrofe («trailing clouds of glory do we come / From God who is our home») e “dream” projecta o sujeito no mundo dos sonhos. Estes três planos convergem para a *Joy*, ela própria sempre definida por imagens de luz e revelação. Note-se pois que a mudança instituída pelas duas perguntas no final da quarta estrofe se fazia já anunciar pela adversativa, destinada a transmitir o final do êxtase em favor da constatação da perda («something that is gone»). Os elementos da natureza lembram então ao eu a fuga de uma luz de magnificência e sonho («Whither is fled...»).

222

A partir da quinta estrofe, inicia-se o percurso pelas várias fases da vida: “infancy”, “growing Boy” (V estrofe), “Inmate Man” (VI estrofe), “Child”, “little Actor” (VII estrofe), “Best Philosopher”, “Mighty Prophet” e novamente “little Child” (VIII estrofe) trazem ao texto poético diferentes sujeitos. De passo em passo, cada um contribui para uma visão integrada do mundo, do outro, do universo e de Deus. Será esta faculdade sintetizadora e unificadora do poeta que permitirá reunir na nona estrofe novamente “Man”, “Boy” e “Children”, desta vez em ordem e movimento inversos, da maturidade para a infância, conduzindo à exaltação final de *Joy* nas duas últimas estrofes. Na verdade, entre a quinta e a oitava estrofes, a luz divina original vai-se desvanecendo à medida que o tempo da vida terrena decorre e arrasta o sujeito “Child”, mais tarde “Man”, para a maturidade. À Terra (sexta estrofe) cabe a missão de receber o homem e de o fazer esquecer essa origem divina. A partir daí, e muito em especial na sétima estrofe, percebemos que a vida é um palco e o ser humano um actor («little Actor... humorous stage») a quem são atribuídos diferentes papéis à medida que o tempo avança: a cada visão fragmentada corresponde pois um estado diferente da evolução do eu em distintas *personæ*. Cada uma vive um momento situado no tempo mas que, pela sua própria natureza, o transcende e se intersecta com a eternidade. Por isso o sujeito da oitava estrofe é filósofo e profeta (“Philosopher”, “Prophet”, “Seer”) e, apesar de anteriormente na ode surgir a referência a Deus enquanto reduto de uma existência divina anterior à vida («From God who is our home»), é na oitava estrofe que a palavra imortalidade aparece («Thou, over whom thy Immortality / Broods like the Day...»). Cada estádio existencial é contemplado pela *Joy*, desdobrada nas suas manifestações divina e natural. Mais uma vez, as imagens de luz da sexta e sétima estrofes preparam uma *new joy* («And with new joy and pride»), embrião de esperança posterior. Aí está o esboço de um plano futuro, um fragmento que acompanhará a criança até que ela decore papéis sempre diferentes e se projecte para fora de si com a visão integradora que lhe permitirá ser filósofo e profeta.

Realizado este percurso, a oitava estrofe termina com a exaltação de *Joy*, ligando explicitamente a palavra “fugitive” no último verso («What was so fugitive») a “fled” presente nas questões colocadas no final da quinta estrofe («Whither is fled the visionary gleam?»). É como se “Visionary gleam” não se tivesse desvanecido totalmente e pudesse ser ainda lembrado. É na nona estrofe que o campo semântico de *Joy* se completa verdadeiramente: a luz que acompanhou todas as imagens de uma natureza de primavera, bem como as referências à infância, transforma-se na luz unificadora («fountain-light of all our day / master-light of all our seeing») adequada a um sujeito agora possuidor de uma visão integrada do outro e do mundo. No campo de *Joy* incluímos então “delight”, “liberty”, “hope”, mas também “questionings”, “fallings from us”, “vanishings”, “blank misgivings”. A décima estrofe recupera toda a natureza em júbilo da terceira e quarta estrofes e apresenta então uma nova *joy* feita de som (“joyous song”), de luz (“radiance... bright”), mas também acrescentada de uma vivência de maturidade («In the soothing thought that spring / Out of human suffering») que, de resto, “fallings from us” e “vanishings” tinham já anunciado.

A rede de associações a *gleam / glory / dream / joy* permite ler a imortalidade wordsworthiana em relação à vida e ao poder da própria poesia: se na infância o eu se funde e harmoniza com o mundo exterior, o amadurecimento trará um maior distanciamento e objectividade, desenvolvendo uma forma distinta de perceber e conhecer a realidade. “Visionary gleam” não é apenas a imaginação, poder que cria a poesia, mas sim também o elo de união perfeita entre o eu e o mundo. O crescimento humano traz a inevitável diminuição desta natureza *imperial* que o adulto recebe, como legado, da criança («primal sympathy / Which having been must ever be»). Na maturidade, paralelamente ao seu relacionamento com a natureza, o adulto abre-se ao mundo moral das dificuldades e do sofrimento, transformando-se em “philosophic mind” (X estrofe). É então no momento em que o sujeito toma conhecimento da mortalidade que o mundo se torna significativo e a imortalidade se atinge — na capacidade negativa de investir de eternidade uma pequena e frágil flor. Este é também, na sua mais pura acepção um momento de epifania ou «spot of time: To me the meanest flower that blows can give / Thoughts that do often lie too deep for tears».

Tanto Wordsworth como Coleridge, em *Dejection an Ode*, apelam à descoberta do outro lado das coisas: especialmente visível na *Ode* de Wordsworth está a relação de mera funcionalidade e indiferença que o adulto desenvolve na sua vida quotidiana. Por isso a décima estrofe afirma a necessidade de recuperar uma visão diferente das coisas, reinventar e

redescobrir (vv. 180-90). A maior expressão da capacidade poética revelar-se-á então na possibilidade de investir de significado aquilo que a vida quotidiana tornou insignificante. Se tomarmos as afirmações do autor em *Preface to Lyrical Ballads*, diríamos que essa capacidade retrata as paixões na sua essência («essential passions of the heart») colorindo imaginativamente tudo o que se apresenta ao olhar comum («a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in na unusual aspect»).

224

A *Ode* de Wordsworth versa pois a imortalidade em todos os contornos e incongruências da mortalidade terrena e humana — cabe então ao olhar protector da fragilidade da vida a capacidade de perceber a imortalidade («Do take a sober colouring from an eye / That hath kept watch o'er man's mortality» — XI estrofe).

Em todo este percurso, encontrámos várias visões do mundo fragmentadas, correspondendo cada uma a um estado diferente da evolução do eu. Na percepção global do devir e da mutabilidade da vida vão surgindo diferentes *personae* — o poeta é profeta, “Seer” e chegará por isso à “philosophic mind” da décima estrofe. Não podemos neste ponto deixar de fazer os necessários envios para os textos ensaísticos, muito em especial para as definições que Wordsworth e Shelley dão de poeta, respectivamente em *Preface to Lyrical Ballads* e *Defence of Poetry*, bem como para a definição keatsiana do poeta como poeta-camaleão, à qual também já aludimos, com uma identidade total e por isso mesmo pulverizada em muitas outras.

Até que ponto é que a ode de Coleridge dá continuidade aos sentimentos de êxtase e júbilo presentes em Wordsworth e onde nos conduzirá o estudo e levantamento da noção de *dejection*?

Procuraremos ancorar a nossa leitura da versão definitiva de *Dejection an Ode*, remetendo, em alguns pontos, para o texto da primeira versão do poema, intitulado *A Letter to _____*, no sentido de traçarmos a linha evolutiva da dualidade *joy / dejection*, enquanto posse e perda da imaginação, mas também com o objectivo de detectar os mecanismos conducentes à diluição progressiva do excesso de subjectivismo romântico. Trata--se pois do estabelecimento de um caminho de leitura que conta com a versão *A Letter to _____* como intermediária entre o *egotistical sublime* da *Ode* de Wordsworth e a visão já fragmentada e dilacerada da *Dejection an Ode* de Coleridge. Podemos contudo afirmar que a visão totalizadora de *Tintern Abbey*, *The Prelude* e, evidentemente da *Ode* estudada, continua presente em Coleridge, sendo verdade que ela sobrevive na plena transferência para o ‘outro’.

Assim sendo, e uma vez que é escassa, ou quase inexistente a polémica crítica sobre o assunto, foi dada particular atenção ao confronto dos textos.

A primeira versão de *Dejection an Ode*, datada de Abril de 1802, tem por título *A Letter to _____* e é dirigida a Sara Hutchinson. A 4 de Outubro do mesmo ano, o poema, em forma de ode pindárica (*Dejection: an Ode*) e dirigido a um anónimo 'Edmund', aparece em *The Morning Post* numa versão reformulada pelo autor. A ode fica incompleta até Coleridge a publicar, na sua última versão, em *Sybilline Leaves*, em 1817 (como provam os diferentes manuscritos. Exceptua-se o surgimento de outros excertos que entretanto registam várias alterações).

Apesar de não ser o objectivo desta lição fazer uma leitura genética do poema, logo demonstrativa dos sucessivos arranjos e derivações realizados por Coleridge até chegar à última fixação, é importante assinalar a existência das versões anteriores para a compreensão de alguns passos do poema, como seja, a sucessiva transformação daquele que viria a ser o nome evocado no primeiro verso da quarta estrofe, "O Sara", "O Wordsworth", "O Edmund", "O William", "O Lady" (evocação definitiva). Para além de qualquer intenção particular que desconhecemos, tal como sucedeu em *Ode on Intimations of Immortality* de Wordsworth com a configuração de diferentes visões, este é o prenúncio da fragmentação ou diluição do subjectivismo substantivo romântico: ou seja, se os dois primeiros sujeitos representam pessoas reais, do terceiro para a última e definitiva evocação, assistimos ao desaparecimento progressivo de uma personalidade associada. O próprio Coleridge o afirma na correspondência do mesmo período, logo, o subjectivismo permanece mas vai-se esvaziando de identidade pessoal. Na esteira das atitudes poéticas pós-românticas, Coleridge apresenta já a fragmentação do excesso da 'pessoalidade'. Aliás, o próprio título da primeira versão — *Letter to _____* — fazia desde logo prever, na ausência de um destinatário específico, a fácil manipulação ou desaparecimento de sujeitos.

A este propósito, não é possível deixar de fazer referência à recente edição crítica — *Coleridge's Dejection: The Earliest Manuscripts and the Earliest Printings* — publicada pela Universidade de Cornell, precisamente para comemorar a aquisição de um dos manuscritos, vindo a público pela primeira vez em 1977, de *A Letter to _____*, escrito pela mão de Mary Hutchinson, mais tarde Mary Wordsworth, contendo também o poema *The Day-Dream*¹³.

¹³ Este foi publicado a 19 de Outubro de 1802 por Coleridge no *Morning Post* e dele não se conhecem mais publicações nem mais manuscritos. Não deverá pois ser confundido com *A Day-Dream*.

A leitura atenta destes textos ajuda a compreender o estado de espírito melancólico presente na ode de Coleridge e a dimensioná-lo comparativamente à *Joy* de Wordsworth: trata-se de um sentimento de *grief* que ele designa em *A Letter to _____* de “heartless mood”, expressão que mantém na versão final do poema, fazendo-a sem dúvida superar por *dejection*, termo que designa, entre outros aspectos, a transferência/projecção de um sentimento ou estado de espírito para outrém. Numa carta dirigida a William Godwin a 22 de Janeiro de 1802, também publicada na referida edição, Coleridge associava a este estado de espírito um terrível mal-estar físico e o consumo de láudano, presentindo desde logo a erosão/destruição do poder criador. Curioso será notar que essa carta contém muitos dos versos das segunda e terceira estrofes da versão final do poema, o que leva a crer que *dejection* se reporta muito concretamente à consciencialização da perda da criatividade essencial à poesia. *Dejection an Ode* foi o último poema escrito por Coleridge: pelos finais de 1800 ele tinha renunciado já à escrita da poesia e declarava-se um especulador e metafísico («only a kind of Metaphysician»).

Estes factos são tão importantes quanto necessários para perceber a aproximação entre as odes de Wordsworth e Coleridge, bem como para entender a forma como, neste caso particular, o sujeito textual de *Dejection an Ode* aproveita e textualiza as experiências da sua própria vida, transmutando-as na versão final. Não há pois qualquer confusão nesta lição entre o sujeito empírico e textual, da enunciação e do enunciado, como quisermos. Apenas existe um campo intermédio de experiências partilhadas. Assim, por exemplo, entre a *Joy* de Wordsworth e a *Dejection* final de Coleridge, medeiam as versões de *A Letter to _____* claramente mais próximas de Wordsworth: as imagens de luz às quais aludimos na análise de *Ode* estão presentes em *A Letter to _____* com a mesma intensidade. É como se Coleridge respondesse à questão do final da primeira parte da *Ode* de Wordsworth e pudesse ainda localizar *gleam*, *glory* e *joy* no interior da alma do sujeito. Esta percepção mantém-se em *Dejection an Ode* e a quarta estrofe encontra a *joy* e a criatividade envoltas em imagens de luz: «Ah! From the Soul itself must issue forth / A light, a Glory, & a luminous cloud».

Sem querer prolongar demasiado as comparações entre os diversos textos de Coleridge, será importante assinalar ainda que uma desilusão de amor está sem dúvida na origem do desencadear do sentimento de *dejection* no autor: a este conceito chegou apenas nas versões adaptadas para ode e após ter abandonado a evocação de *Sara*. Em *Sibylline Leaves*, Coleridge tinha já retirado o nome de Wordsworth e encontrado uma neutra *Lady*:

- «O Sara! We receive but what we give» [manuscritos, Abril 1802]
 «O Wordsworth! We receive but what we give» [Sotheby, Julho 1802]
 «O Edmund! We receive but what we give» [*Morning Post*, Out. 1802]
 «O William! We receive but what we give» [Beaumont, Agosto 1803]
 «O Lady! We receive but what we give» [*Sibylline Leaves*, 1817]

Mais uma vez, não vamos aqui explorar as razões que terão levado Coleridge a substituir o nome até chegar a “Lady”, tanto mais que, na origem de todos estes textos está, como se disse, a vivência de um desgosto de amor, logo há uma figura — a amada — que desaparece. Por parte da crítica, alguma especulação em torno deste facto conduziu a um confronto do autor com Wordsworth, não só no aspecto da rivalidade amorosa, como também na própria capacidade poética (ex.: De Selincourt, *Essays and Studies*, 1936). Contudo, os efeitos da mudança foram muito profundos: a afirmação de um sentimento íntimo, particularizado numa pessoa, dá lugar a um estado de espírito bem mais amplo, cortando também vários passos de carácter pessoal e curiosamente alterando a ordem da sua apresentação no poema. Ao levar a cabo as revisões, Coleridge concretiza transformações importantes: o poder confessional e a intensidade pessoal de *A Letter to _____* assumem, como dissemos, o tom da reflexão geral, mais impessoal, mas não menos dilacerada, de *Dejection an Ode* onde a crise da criatividade e a decepção/fragmentação colocam este poema na esteira das atitudes poéticas do período pós-romântico.

Entendidos conjuntamente, os termos *Joy/Dejection* encerram deste modo a dualidade intrínseca ao modo de ser romântico, ele próprio assente nos contrários blakeanos da existência («Without contraries there is no progression») e na demanda ou crença da superação final através da criatividade. Passamos pois ao entendimento particular da ode de Coleridge enquanto meio de completar esta antinomia na sua plena magnitude.

Serão consideradas duas linhas de interpretação fundamentais: 1) Trata-se de um texto acerca da incomunicabilidade; 2) Far-se-á o entendimento do conceito de *dejection*, em função do levantamento dos seus múltiplos sentidos e por oposição a *joy*. Sempre que necessário, far-se-ão os respectivos envios para o texto da primeira versão intitulada *A Letter to _____*.

Assim, e tomando especificamente como ponto de referência a visão integrada do eu, revelada em Wordsworth enquanto visão do outro, do mundo e de Deus, faculdade unificadora e sintetizadora por excelência, direi que em *Dejection* o eu sente a sua vida como uma angústia, a sua interioridade como um absurdo, uma obsessão («This joy within me dallied with distress» — VI, 2). Momentaneamente o sujeito tenta projectar o seu

pensamento sobre as coisas e sobre as palavras de um texto, obter a visão integrada, na busca desesperada de um espaço-refúgio que tome um pouco do seu fardo, seja figura como transferência de expressão («And what can these avail / To lift the smothering weight from off my breast?» — III, 2-3). Então, e apesar de a situação do sujeito nesta ode não se afastar completamente da esperança, o facto é que *dejection* significa desde logo uma projecção negativa, perda e impossibilidade de o sujeito recuperar a capacidade imaginativa («each visitation / Suspends what nature gave me at my birth, / My shaping spirit of Imagination»).

O eu desta ode surge assim aprisionado e privado de se movimentar para fora de si — os inúmeros vocativos no poema exprimem bem o desejo de encontrar interlocutores válidos: “O Lady” (II e IV estrofes), “O pure of heart” (V estrofe). Apesar de sabermos que estes vocativos foram precedidos, em versões anteriores do poema, por outros bem mais particularizados, a verdade é que o sujeito mantém, através do vocativo, o apelo à comunicação e a conseqüente constatação da impossibilidade de a estabelecer.

Dejection revela-se pois nas múltiplas imagens de ausência ou desaparecimento de luz, na nebulosidade, na opacidade de visão, na incapacidade de penetrar em tudo o que se interpõe entre o eu e o mundo. Perante a diminuição ou mesmo perda da imaginação criadora («beauty-making power; shaping spirit of Imagination») o sujeito afirma-se no desespero, na exaustão e no esgotamento. Uma rede de oposições entre esta ode e a de Wordsworth mostrará diferenças nas afirmações da percepção sensorial (três primeiras estrofes), bem como a alternância e complexidade das imagens de luz e sombra que ao longo da ode descrevem planos distintos da natureza correspondentes, não a *joy*, mas sim a *dejection*.

Logo na primeira estrofe, esta ode desenvolve a premonição de um ambiente natural violento, radicalmente oposto àquele que se vive na *Ode* de Wordsworth e que vem corroborar o sentimento de *dejection* que habita no eu. Toda a natureza anuncia e completa a *dejection*: o contraste “new moon”/“old moon” (I, 9, 13) traduz a diferenciação presente/futuro pois é a presença da “old moon” que vai definitivamente assegurar uma tempestade intensa, aliás já sugerida na epígrafe (“deadly storm”). A natureza e todos os seus elementos são premonitórios — em lugar da limpidez e transparência da natureza das primeiras estrofes da *Ode* de Wordsworth, surge aqui a escuridão e o desejo de silêncio («Which better far were mute»). O dia dá lugar à noite, a primavera ao inverno, a lua rodeada de estrelas, à lua anunciadora de tempestade. De realçar que a luz, tão própria da ode de Wordsworth — “fountain-light” e “master-

light” — surge aqui como “phantom-light”, expressão repetida entre os versos 10 e 11 da primeira estrofe. A proximidade rítmica e sonora de “fountain” e “phantom” sugere a indissociabilidade *joy/dejection* e vem lembrar, mais uma vez, que uma não existe sem a outra, como se a experiência fosse necessária à inocência, a fragmentação ao excesso de subjectividade, e a perda à fruição. Os cânticos de júbilo de *Ode* de Wordsworth dão lugar ao som de uma natureza revoltada e tempestuosa, capaz de accionar a dor do sujeito e de a movimentar e lhe dar vida. De notar que a primeira versão *A Letter to _____* inclui no final da primeira estrofe um apelo a *Sara*:

«Ah Sara! That the gust ev'n now were swelling
And the slant Night-shower driving loud and fast».

No texto definitivo este vocativo não surge, desaparecendo também os versos citados, em seu lugar é desenvolvida a expressão e o sentimento de *dull pain*. É como se a esperança de comunicar com outro sujeito, no caso “Sara”, desaparecesse ficando no seu lugar a dor, sem dúvida pertencente ao campo semântico de *dejection*. Enquanto em *Ode on Intimations of Immortality* de Wordsworth o adensar do som (cuja fase máxima se institui na queda de água) acompanha o regozijo pleno do eu na *joy*, em *Dejection* a sua pontencialidade é desejada enquanto impulso vital da dor («Might now perhaps their wonted impulse give, / Might startle this dull pain, and make it move and / live»).

A segunda estrofe, que em *A Letter to _____* se desenvolve em duas, concentra a sua atenção em dois aspectos fundamentais: a angústia desesperada mas calada, que não encontra alívio possível (“unimpassioned grief”) e o olhar («Have I been gazing / ... How blank an eye... / I see not feel»). Logo, definir a percepção do eu, significa também revelar o seu estado de espírito dominante («... in this wan and heartless mood»). A continuidade a que o olhar se prende («Have I been gazing...») não é esquecida, mas sim reforçada e retomada por “still” (v. 10). “Blank” é pois a palavra-chave que denuncia o olhar inexpressivo, vazio que se fixa intensamente sobre as coisas. Uma vez que o sujeito não consegue realizar o movimento inverso de chamar a si e magnetizar o mundo circundante, atitude pelo contrário bem visível em toda a primeira parte da *Ode* de Wordsworth, limita-se a presenciar a fluidez ocorrida entre as estrelas e as nuvens, como se se tratasse de uma concessão mútua e harmoniosa. Sofre desesperado mas preso na angústia calada que não encontra alívio possível no extravasar de um murmúrio ou suspiro. Mais uma vez, *A Letter to _____* realiza ainda a transferência deste

sentimento (“heartless mood”) para outro — Sara — como se, tudo o que na versão definitiva pode ser reunido para definir *dejection*, estivesse em *A Letter to _____* distendido e projectado numa confissão dirigida a Sara. Atente-se para tal em todo este passo que, na referida versão, se situa entre os versos 5 e 6 da segunda estrofe (versão definitiva):

“This Sara! Well thou know’st,
Is that sore Evil which I dread the most
And oft’nest suffer. In this heartless Mood,
To other Thoughts by yonder Throstle wood’d,
That pipes within the Larch-tree not unseen
(The Larch which pushes out in Tassels green
It’s bundled Leafits) wood’d to mild Delights
By all the tender Sound and gentle Sights
Of this sweet Primrose-month — and vainly wood’d!
O dearest Sara! In this heartless mood

All this long Eve so balmy and serene
Have I been gazing on the Western Sky
And it’s peculiar Tint of yellow Green:
And still I gaze — and with how blank an eye!
.....

Independentemente de não pretender confrontar toda a ode de Coleridge (139 versos) com a versão *A Letter to _____* (339 versos), o que levaria, como se disse, a uma leitura genética do texto, alguns passos dirigidos especificamente a Sara são importantes porquanto nos ajudam a perceber a razão pela qual a comunicação se perde ou dilui em *Dejection an Ode* e o excesso de subjectivismo substantivo se fragmenta: se fossemos levantar em pormenor todos os passos que, em *A Letter to _____*, são relativos a Sara veríamos que eles completam tudo o que na versão definitiva se concentra na palavra “dejection”. *Dejection* significa pois também fragmentar e projectar para outro.

A terceira e quarta estrofes devem ser lidas como ponto culminante deste sentimento de *dejection*: a natureza já não é viva e unificadora, mas sim fria, inanimada, adormecida e morta. Inerte e incapaz de dar, a natureza responderá se a alma tomar a iniciativa. Para lá de “inanimate cold world” (IV, 5), algo melhor haverá para ver que apenas poderá ser vislumbrado por uma alma capaz de projectar na natureza a sua energia e *joy*. “Issue forth” (IV, 7) representa pois a *joy* — é como se, entre os versos sete e

onze da quarta estrofe, o sujeito respondesse às perguntas do final da primeira parte da *Ode* de Wordsworth:

«Wither had fled the visionary gleam
Where is it now the glory and the dream?» (Wordsworth)

«Ab! From the soul itself must issue forth
A light a glory, a fair luminous cloud
Enveloping the Earth —» (Coleridge)

231

A terceira estrofe da ode identifica *dejection* com o peso da angústia proveniente da perda da capacidade criadora. Um aparente e leve apontamento de esperança da segunda estrofe («peculiar tint of yellow green» — II, 9) é recuperado na terceira («green light») — trata-se no entanto de uma representação do exterior que se afigura distante e simultaneamente perturbadora da própria incapacidade do sujeito. Entre ele e o mundo cava-se um abismo, pois a movimentação vital da criatividade radica no interior do próprio ser. Por isso, do contraste *outward/within* nasce o eixo interpretativo da situação do sujeito poético ao longo de todo este estado de *dejection*: a forma exterior do mundo nada significa quando a criatividade essencial do sujeito está em perigo. Esta sobrevalorização da interioridade, aliás presente em todo o romantismo, atravessa os textos doutrinários já referidos: Coleridge afirma-o através da capacidade infinita do eu («infinite I am»), Wordsworth sobrepõe a criatividade essencial ao mundo exterior («and especially those thoughts and feelings ... arise in him without immediate external excitement» e «emotion recollected in tranquility» — *Preface to Lyrical Ballads*) e Shelley atribui à poesia o poder de criar uma outra existência em cada sujeito poético («poetry ... creates for us a being within our being»).

Tal como o sujeito da *Ode* de Wordsworth, o sujeito de *Dejection* é uma presença onde a vida pessoal se concentra densamente: a consciência que une estes dois sujeitos transfere de fora para dentro o paradigma da verdade e insiste nos dados do sentido mais íntimo. Na *Ode* de Wordsworth, o sujeito cresce e conhece-se descobrindo o mundo. Em Coleridge, o conhecimento de si sobre si possui prioridade sobre todo o saber respeitante ao mundo exterior. Não é o eu que se situa no tempo, mas sim este, ou a própria eternidade absoluta que se aloja no eu — longe de se submeter à lei do mundo, ele impõe a este a sua própria lei. Esta intuição equivale à viagem rumo à origem da verdade descrita por Novalis — «Mich führt alles in mich selbst zurück». A aventura do sujeito de *Dejection* não consiste numa dispersão pelos caminhos do mundo mas antes na

busca do espaço interior. Mais uma vez o texto de *A Letter to _____* (IV estrofe), correspondente à terceira estrofe da ode (versão definitiva), esclarece o valor da interioridade:

.....

«I may not hope from outward Forms to win
 The Passion and the Life, whose Fountains are within!
Those lifeless Shapes, around, below, above,
O dearest Sara! What can they impart?
 Even when the gentle Thought, that thou, my Love,
 Art gazing now, like me
 And see'st the Heaven, I see,
 Sweet Thought it is — yet feebly stirs my Heart.

232

O contraste *outward/within* remete-nos para o capítulo II da *Biographia Literaria*, muito em concreto para a secção *On Poesy or Art*. Aí, ecoando Schelling, Coleridge afirma:

«In every work of art there is a reconciliation of the external with the internal...»

Na verdade, toda a obra poética e ensaística de Coleridge reflecte o princípio romântico da forma orgânica desenvolvido por Schelling em Ueber das Verhältnis der bildenden Kunst zu der Natur: trata-se basicamente da distinção entre essência e existência, universal e particular, *natura naturans* e *natura naturata*. Cabe à arte estabelecer o elo de ligação entre a alma e a natureza, a essência e a existência. A arte não é mera imitação de fenómenos existentes — é antes a corporização visível da natureza do ser. É um poder criador que gera e movimenta todas as coisas. Não será por acaso que a palavra alemã usada por Schelling é “*bildenden*”, de “*bilden*”, formar. É este princípio que está presente nos dois últimos versos da terceira estrofe de *Dejection an Ode* e que se afirma na comparação entre os textos *A Letter to _____* e a versão definitiva: o estado de *dejection* aqui atingido/alcançado, com todo o enriquecimento de sentidos que o levantamento do campo semântico deste termo possa fazer, traduz a reconciliação possível entre o interior e o exterior, a generalização e a confissão pessoal, a existência e a essência, o universal e o particular. Seguindo Schelling, Coleridge põe em prática, na ode e no sentido de *dejection*, o princípio romântico da forma orgânica, por ele também definido na *Biographia Literaria*.

Tal como afirma Herbert Read, em *The True Voice of Feeling*, estes dois versos constituem assim o fulcro significativo do poema e explicam

que não haja o sentido de negação total, perda ou morte na versão definitiva da ode, facto aliás bem visível na permanência da joy¹⁴. À ideia de projecção, transferência e fragmentação que tínhamos já encontrado para o termo dejection, acrescenta-se agora também a concentração de toda a integridade emocional que se perdeu na passagem de uma para a outra versão. É claro que a primeira versão tem uma sequência continuada que apenas se quebra pelas transições de pensamento. O corte conducente à versão final exigiu um arranjo diferente nas estrofes gerando ‘movimentos’ individualizados no poema apenas perceptíveis quando as duas versões são confrontadas.

Para além desta questão, entre as duas versões medeia um processo de ‘despersonalização’ ou transferência de identidades: Sara desaparece, com ela todo o sentido íntimo e pessoal. Dejection concentra a fragmentação desse sentimento pessoal, e realiza a reconciliação possível entre a essência e a existência, *inward e outward*.

A quinta estrofe é inteiramente dedicada à *joy*: a sua origem é identificada («Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud») e o seu raio de influência é também definido («all that charms or ear or sight»). A sensibilização dos sentidos e a universalização das qualidades do som e da cor são totais. “Melodies” e “colours” perdem a sua personalidade em favor da força suprema da *joy* que actua enquanto poder transformador (*beautiful and beauty-making power*), indo ao encontro do conceito shelleyano do poder transformador da poesia

«Poetry turns all things to loveliness ... it transmutes all that it touches»
(*Defence of Poetry*)

Esta energia vital da *joy* (“Life and Life’s Effluence”) passa para a sexta estrofe. Contudo, aí, “There was a time” e “But now” constituem dois momentos entre os quais o sonho se interpõe: porque é sempre efémera, a *joy* habita no eu mas graceja com o seu sofrimento, tira vantagem da sua infelicidade. Entre estes dois tempos, o sentimento de *dejection* surge, suspendendo a imaginação (“shaping spirit of Imagination”). “Suspends” e “almost” (respectivamente versos 10 e 18 — VI) sugerem que o desaparecimento da imaginação é temporário — por isso a *joy* voltará, no final, fechando a ode (“rejoice”).

¹⁴ Herbert Read, *The True Voice of Feeling: Studies in English Romantic Poetry*, cit, p. 36.

Na sétima estrofe a ode entra num silêncio profundo: não se trata de uma digressão, nem tampouco de um propositado interregno. O inicial apelo à comunicação, por várias vezes repetido através dos vocativos “O Lady”, desaparece. Aqui surge a referência a uma criança, nos moldes em que Otway o teria feito. Apesar de, tal como Chatterton, Otway fazer parte do imaginário mítico romântico, e lembramos neste ponto a interessante leitura crítica de Harold Bloom, concretamente acerca deste passo, as razões desta evocação podem ser várias: A criança poderia bem ser Lucy Gray de Wordsworth ou *A Little Girl Lost* de Blake¹⁵.

Mais uma vez, em *A Letter to _____* lê-se: «As William's self has made the tender Lay». Se a mudança obedeceu a um critério, ou se pelo contrário foi arbitrária, não podemos saber. Certo é que, com o desaparecimento de “William” e substituição por “Otway”, perdem-se também outros versos, que sugerem sem dúvida uma resposta directa a Wordsworth. Apesar de a criança não chegar a encontrar o caminho para casa, é a partir daqui que a ode atinge a sua resolução através do apelo final à *Joy*. O conflito comunicação/silêncio é resolvido e o movimento recomeça, invertendo posições: a ode termina pois em *Joy*, ainda que transferida para outro — “Lady”. Independentemente da perda ou diluição da substantividade poética, a *Joy* continua, eternizada noutro sujeito.

Na oitava estrofe o sujeito mantém-se em vigília e faz um apelo ao sono para que ele tenha um efeito regenerador em “Lady” («with wings of healing»). A exaltação final de *Joy*, transferida para outro sujeito, “Lady”, é feita através da imagem do turbilhão — “eddying” — de resto para Bloom e Abrams a imagem central da ode¹⁶. *Dejection an Ode* é também um poema de *Joy*: aprisionado e incapacitado de se movimentar para fora de si, o sujeito transfere para o outro a possibilidade de reabilitação pelo sono e a visão de uma natureza calma. A imortalidade essencial de Coleridge reside nesse desejo de elevar o outro à posição definitivamente vedada a si, torná-lo ponto de convergência da totalidade do mundo. *Dejection an Ode* é pois um discurso acerca da impossibilidade do discurso, um texto que define um sentimento — *dejection* — que se pode entender como perda, derrota, mas também ‘incomunicação’. Por isso mesmo no final, e após o surgimento da criança perdida, o poema realiza um movimento (“eddying”) para o outro, conseqüentemente para a *Joy*.

¹⁵ Harold Bloom, *The Visionary Company*, cit., pp. 224-225.

¹⁶ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, O.U.P., 1971, pp. 65-69. Harold Bloom, *The Visionary Company*, cit..

«Joy lift her spirit, joy attune her voice:
 To *her* may all things live, from Pole to Pole,
 Their life the eddying of *her* living soul!
 O simple spirit, guided from above,

Dear Lady! Friend devoutest of my choice,
 Thus may'st *thou* ever, evermore rejoice.»
 (*Dejection an Ode*, últimos seis versos)

«Thus, thus would'st thou rejoice!
 To *thee* would all things live from pole to pole,
 Their Life the Eddying of *thy* living Soul.
 O dear! O Innocent! O full of Love!
Sara! Thou friend of my devoutest Choice!
 As dear as *Light and Impulse from above!*
 So may'st *thou* ever, evermore rejoice!»

(*A Letter to _____*, últimos sete versos)

235

Como poderemos então considerar a dualidade *joy/dejection* no entendimento global do modo de ser romântico?

Independentemente dos antecedentes históricos que lhe possamos detectar, esta dualidade inscreve-se na amplitude da euforia/disforia enquanto definição base da postura do eu romântico. A linha de tradição remonta, se quisermos, às oscilações entre o excesso de alegria e melancolia em *Hamlet* de Shakespeare, à extroversão e ao júbilo de *L'Allegro* articulados com a introversão meditativa e a melancolia de *Il Penseroso* de Milton, ou ainda ao estudo dos sentimentos contraditórios humanos feito por Robert Burton em *The Anatomy of Melancholy*. De resto, o primeiro grande fundamento da identidade romântica reside na própria identidade cristã da alma falível, comprometida com um destino que não quis, sempre dividida entre a salvação ou a perdição, tantas vezes votada à *acedia*, ou seja ao torpor espiritual, à melancolia que obsta à alegria e fruição da presença de Deus.

O romantismo reabilita o sujeito substancial — confrontado com a eterna fraqueza e suficiência humanas, o homem romântico busca uma verdade que se pronuncie na primeira pessoa. Trata-se de uma peregrinação iniciática às fontes de toda a verdade. A experiência do eu romântico não é pois a de um ponto sem substância, mas assume uma pluralidade de dimensões no relevo de uma existência em tensão e não em extensão. A descoberta de si implica uma experiência contraditória: quando Edward Young em 1759 valorizava a diferença e a originalidade

humanas, ele inscrevia-se na linha de tradição conducente ao “infinite I am” coleridgeano, ao “Ich bin ein Ich” de Jean-Paul Richter e, em consequência também, ao eu romântico paradigmaticamente feito de *joy* e *dejection*.

Se recordarmos a definição coleridgeana de imaginação, enquanto capacidade conciliatória dos contrários da existência, compreenderemos pois *joy* / *dejection* como o exercício da tensão essencial que atravessa o território da presença individual. Segundo o romântico alemão Henrich Steffens, a consciência é a revelação do infinito no finito, a tensão entre o finito interior, enquanto ‘eu’, e um infinito exterior enquanto ‘universo’¹⁷. Ao ideal apolíneo do domínio de si, o romântico opõe a apresentação dionisíaca de uma consciência dilacerada, *dejected*, possuidora e possuída, em permanente errância, local de implosão e explosão, onde a busca de uma identidade pessoal anda lado a lado com a vontade de distância de si próprio.

Como vimos em *Dejection an Ode*, mas poderíamos também ver em *Alastor or the Spirit of Solitude* de Shelley ou em *The Prelude* de Wordsworth, a alma romântica tem de se perder para se encontrar: aberta a todas as solicitações, ela recusa privilegiar o reino da claridade em detrimento do da escuridão. Diástole e sístole, ritmos opostos e complementares, os sujeitos das odes de Wordsworth e Coleridge vivem pois simultaneamente *joy* e *dejection*, como que recusando pôr fim à insaciável demanda romântica. Terminamos invocando um paradoxo fundamental que a dita postura romântica não resolve. Apesar de o fundamento dual e contraditório da identidade romântica partir também da metáfora tradicional cristã da alma humana, caída mas em busca de salvação, realizando um movimento ascensional, por semelhança à ascensão de Cristo, a direcção da demanda romântica é interior e toma muitas vezes o sentido inverso (*dejection*). Não será então, como alternativa, na profundidade como em *Kubla Khan* que a unidade final entre o homem e a natureza se dá? Seria deste modo pertinente acrescentarmos o estudo deste poema para o entendimento da verdadeira alternativa à *dejection*?

¹⁷ Heinrich Steffens, *Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft*, Berlin, 1806, p. 202.