

PERCURSOS IRÓNICOS DA ESCRITA POÉTICA

DE SAMUEL TAYLOR COLERIDGE.

Para uma leitura da *Biographia Literaria*

e de

“The Rime of the Ancient Mariner”

Helena Maria Pereira Resende

PORTO 2000

**PERCURSOS IRÓNICOS DA ESCRITA POÉTICA
DE SAMUEL TAYLOR COLERIDGE.**

Para uma leitura da *Biographia Literaria*

e de

“The Rime of the Ancient Mariner”

Helena Maria Pereira Resende

PORTO 2000

Dissertação de Mestrado em Estudos
Anglo-Americanos apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade
do Porto

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Filomena Vasconcelos, pela competência, interesse e disponibilidade demonstrados ao longo da orientação/realização desta dissertação e, ainda, pela facilidade em fornecer pistas que levam à reflexão e desenvolvimento de um trabalho autónomo.

À Fátima Rosas por todo o empenho e dedicação na verificação ortográfica e...

À Helena Queirós do Instituto de Estudos Ingleses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto pela disponibilidade e boa disposição em todos os momentos.

A todos os meus amigos que me apoiaram ao longo destes quatro anos.

Aos meus pais, que sempre me apoiaram e incentivaram, os meus agradecimentos eternos.

À minha irmã, Angela, sempre prestativa, o meu apreço perene.

Finalmente, uma palavra muito especial para o Neves - obrigada por todos os momentos em que partilhaste as minhas angústias e me apoiaste incondicionalmente.

À professora doutora Margarida Losa,

a quem nem a morte impediu de desenvolver a sua tarefa.

NOTA PRÉVIA

A presente dissertação resulta da investigação efectuada ao longo de cerca de dois anos. Embora tenha sido concedida uma tolerância de cerca de meio ano para a conclusão do trabalho, este teria certamente resultado mais reflectido se, desde o início se tivesse optado pela orientação que agora presidiu à sua elaboração. Isto porque inicialmente, a orientação do mesmo estava a cargo da Professora Doutora Margarida Losa que entretanto faleceu. Na altura do seu falecimento tinham já decorrido cerca de ano e meio e grande parte da dissertação encontrava-se já elaborada. Após este acontecimento, foi escolhida como orientadora a Professora Doutora Filomena Vasconcelos. Manteve-se o poema em estudo mas a orientação dada ao trabalho foi diferente. No entanto, as leituras efectuadas e toda a investigação prévia, deram corpo ao trabalho que agora é apresentado.

But, beloved Friend!
When, looking back, thou seest, in clearer view
Than any liveliest sight of yesterday,
That summer, under those indulgent skies
Upon smooth Quantock's airy ridge we roved
Uncheck'd, or loitered 'mid her sylvan combs,
Thou in bewitching words, with happy heart,
Didst chaunt the vision of that Ancient Mariner,
The bright-eyed Mariner, and rueful woes
Didst utter of the Lady Cristabel;
And I, associate with such labour, steeped
In soft forgetfulness the livelong hours,
Murmuring of him who, joyous hap, was found,
After the perils of his moonlight ride,
Near the loud waterfall; or her who sate
In misery near the miserable Thorn;
When thou dost to that summer turn thy thoughts,
And hast before thee all which then we were,
To thee, in memory of that happiness,
It will be known, by thee at least, my Friend!
Felt, that the history of a Poet's mind
Is labour not unworthy of regard:
To thee the work shall justify itself.

WORDSWORTH, *The Prelude*, XIV.

INTRODUÇÃO

A dissertação que agora se apresenta resulta de uma delimitação de um campo que, ao longo dos anos, tem vindo a revelar-se vastíssimo. Uma formação completa em teoria do Romantismo necessitaria certamente de muito tempo assim como para aprofundar a teoria poética e a poesia de Samuel Taylor Coleridge.

Desta forma, optou-se por apresentar uma análise, no âmbito da retórica, da teoria poética do autor, essencialmente da *Biographia Literaria* e do poema “The Rime of the Ancient Mariner”. O que se pretende é uma leitura das ironias que os textos em estudo permitem, embora com a consciência de que esta dissertação não é um trabalho acabado, mas antes, um alargamento de horizontes nesta área.

No que concerne à Bibliografia, optou-se por uma divisão em *Primária*, respeitante à escrita de Coleridge; *Secundária*, onde se englobam as obras relacionadas apenas com Coleridge e, finalmente, *Seleccionada*, onde constam as restantes obras. Todavia não se trata de uma bibliografia exaustiva mas apenas de uma lista de obras consultadas até ao momento da conclusão desta dissertação.

Uma breve introdução à biografia de Coleridge revela-se necessária para uma melhor compreensão das circunstâncias em que surgiu a sua escrita, nomeadamente o poema “The Rime of the Ancient Mariner”.

Coleridge nasceu a 21 de Outubro de 1772, em Ottery st. Mary, in Devonshire e cedo demonstrou um enorme fascínio pela leitura responsável, segundo ele, pelo seu

carácter sonhador e capacidade de se instituir como personagem num mundo de imaginação romântica desde os oito anos. Os interesses de Coleridge eram muito diversificados e incluíam a lógica, a metafísica, a filosofia, a arte, e a política. Este último interesse levou-o a abraçar a Revolução Francesa dado que as suas visões eram democráticas e comunistas. Por volta de 1792, numa visita a Oxford, Coleridge conheceu Robert Southey e a amizade entre ambos criou um projecto visionário de uma comunidade pantisocrática nas margens do rio Susquehanna, um local escolhido pela musicalidade do seu nome. Após um casamento que se revelaria problemático em 1795 com Sarah Fricker, Coleridge mudou-se para Nether Stowey in Somersetshire, em 1797, e pouco tempo depois, William Wordsworth e a sua irmã Dorothy mudaram-se para a aldeia vizinha de Alfoxden. Este facto revela-se de importância vital dado que a amizade entre os dois poetas e a influência que um exercia no outro ficarão marcadas para os anais da história da literatura inglesa como das mais frutíferas.

Os dois poetas tinham muito em comum, acima de tudo, o amor pelo natural tanto na literatura como na vida o que os conduz a uma revolta contra as tendências literárias. Wordsworth possuía uma personalidade mais forte do que Coleridge pelo que a sua influência daquele nesta era tanto moral como literária e substituiu a natureza irresoluta de Coleridge, por uma natureza activa, inspirando-lhe confiança e energia. Foi desta forma, enquanto a amizade entre ambos durou, que Coleridge escreveu quase toda a sua melhor poesia, “The Rime of the Ancient Mariner”; “The Nightingale”; a primeira parte de “Cristabel”; “Love”; “The Dark Lady”; “Ode to France”; “Fears in Solitude”; “Frost at Midnight” and “Kubla Khan”, num curto período desde Junho de 1797 até Setembro de 1798.

Wordsworth e Coleridge faziam, com alguma frequência, passeios por Quantocks e foi durante estas caminhadas que surgiu a teoria da fusão da natureza da vida comum e da natureza do sobrenatural e a sua função na poesia, assim como o poema “The Rime of the Ancient Mariner”. O acordo entre os dois poetas, segundo o próprio Coleridge, na *Biographia Literaria*, seria o de que Coleridge se ocuparia de pessoas e personagens de carácter sobrenatural enquanto Wordsworth conferiria novidade às coisas do quotidiano. Atente-se no passo seguinte:

(. . .)in which [plans of the Lyrical Ballads] it was agreed that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose for himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention from the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us; an inexhaustible treasure, but for which, in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude, we have eyes, yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand.¹ (B.L., II: XIV, 6-7)

Foi com base nestes pressupostos que surgiu o poema “The Rime”, um marco do início do romantismo que completa pouco mais de duzentos anos após a primeira publicação na primeira colectânea romântica de poemas, as *Baladas Líricas* (1798). Esta coletânea foi planeada conjuntamente com Wordsworth tendo a ideia inicial de um poema dado origem a um volume inteiro. Wordsworth contribuiu com dezanove poemas

¹Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. James Engell, W.Jackson Bate (eds) in *Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. I & II. Princeton, New Jersey: Routledge & Kegan Paul, Bolligen Series LXXV, Princeton University Press, 1983:170. Todas as citações e referências futuras à *Biographia Literaria* serão feitas a partir desta edição, através das iniciais B.L..

e Coleridge com quatro entre os quais “The Rime”, que abria a colecção na primeira edição.

De acordo com uma análise da recepção contemporânea do poema pode constatar-se que o leitor ainda não estava preparado para o carácter aparentemente ilógico de “The Rime of the Ancient Mariner”. É partindo desta conclusão e da constatação do interesse que Coleridge possuía pelo idealismo alemão, devidamente documentado em R. Ashton², que esta dissertação pretende apresentar mais uma leitura do poema. Desta vez, centrando-se na questão da ironia romântica e na aplicação do conceito ao poema dada a importância vital com que a figura se revestiu no período literário em questão, passando do estatuto de tropo (um jogo de carácter lógico que exprime uma ideia pelo seu antónimo) durante o séc.XVIII para uma atitude de espírito fundamental onde o sujeito adquire primazia sobre o objecto, essencialmente no século XIX. Friedrich Schlegel, filósofo alemão, foi o primeiro teórico da ironia romântica, pelo que far-se-á referência, com alguma frequência, à sua teoria nomeadamente aos *Fragmentos* da Revista *Athenäum*.³

Embora o termo romantismo possa suscitar várias proveniências, para Coleridge o idealismo alemão parece ter sido a maior influência nomeadamente a de autores como Kant, Shiller, Shelling, Fichte, Hegel e o próprio Shlegel. Da dívida que Coleridge tem com estes filósofos, ressalta, nesta dissertação, o processo de auto-reflexão consciente, o qual implica uma divisão operada no interior do sujeito da qual a ironia se serve para

² Rosemary Ashton. *The Life of Samuel Taylor Coleridge*. Oxford: Blackwell, 1996.

³ A presente dissertação serve-se da tradução de João Barrento, *Literatura Alemã: Textos e Contextos (1700-1900), O século XVIII*. Vol.I, Editorial Presença, 1989:250-251. As referências futuras à obra de Schlegel serão feitas a partir da mesma tradução.

cumprir os seus objectivos—o conhecimento, através da reflexão que o sujeito exerce sobre o mundo, a sua obra e, essencialmente, sobre si mesmo.

É nesta perspectiva que o primeiro capítulo desta dissertação, “*Biographia Literaria*—Simetrias irónicas em Coleridge”, analisará alguns aspectos da *Biographia Literaria* na medida em que esta obra revela um autor simultaneamente crítico da sua obra, da sua vida e das tradições que o rodeiam a partir de uma enunciação em primeira pessoa.

Porque o conceito de ironia não tem o seu início no século XIX mas antes na Antiguidade Clássica, far-se-à, no início do capítulo, uma exposição, ainda que breve, das origens do termo procurando demonstrar de forma explícita os aspectos comuns entre a ironia como tropo e a sua aplicação na arte da retórica, e a ironia dialéctica ou socrática bem como de que forma estes dois conceitos evoluíram na prática do romantismo, uma vez que o conceito de ironia romântica avançado por Schlegel é uma redefinição dos conceitos clássicos.

O autor da *Biographia* nem sempre surge de uma forma explícita no texto. Muito frequentemente, ele oculta-se para, de uma forma mais distanciada e objectiva, conseguir o seu propósito irónico. Para esse efeito, serve-se das teorias de outros autores e, defendendo-as ou criticando-as, apresenta as suas convicções. Embora a *Biographia* refira vários autores que influenciaram Coleridge, a título de exemplo de processo de *ocultação para dizer de si mesmo*, foram escolhidas as reflexões sobre o conceito de *númeno* e a teoria da lei moral em Kant, assim como o princípio de associação em Hobbes.

Uma vez que Coleridge considera a faculdade da imaginação fundamental para a assimilação, fusão e recriação original, procede-se à análise dos conceitos de “imaginação primária” e “secundária” por oposição ao conceito de “fantasia”, revelando em que medida os primeiros se relacionam com a ironia romântica. Esta análise ajudará posteriormente na compreensão da construção consciente que subjaz ao poema “The Rime” assim como a toda a obra coleridgiana. Far-se-á ainda uma abordagem sob o ponto de vista linguístico, na tentativa de demonstrar a importância que esta assume no objectivo irónico, dado que é da e na linguagem que o sujeito ficciona o que pretende ironizar: o mundo, a sua obra e a si próprio. A totalidade e unidade defendidas pelo romantismo abrange também o sistema genérico pelo que a miscigenação de géneros na *Biographia* será alvo de análise.

O segundo capítulo, “Leituras da ironia em “The Rime of the Ancient Mariner””, procura revelar de que forma o conceito de ironia romântica é posto em prática a partir da constatação de que o texto engloba características dos três géneros poéticos da *Poética* aristotélica e de que forma este hibridismo genérico se torna uma técnica de que o poeta se serve para ironizar com as tradições clássicas que vigoravam até à altura. É na esteira deste raciocínio que se procura demonstrar que a adopção do género da balada tradicional e do revivalismo dos *topoi* literários medievais, como por exemplo, na representação de uma visão teológica e a semelhança com as viagens de aventuras do século XVII, constituem um pastiche irónico. De igual modo, os elementos épico e trágico do poema parecem servir o mesmo propósito do poeta em ironizar não apenas com a tradição mas acima de tudo com a sua obra e consigo mesmo.

Assim, é feita uma leitura das vozes que possuem uma enunciação narrativa existentes no poema, como se se tratasse de desdobramentos fictícios autorais em sucessivas reflexões sobre si mesmo. Estas representações ficcionais servem o propósito de oclusão e, por conseguinte, procedem à análise da situação com uma maior distanciação e objectividade. Porque a divisão operada no interior do eu parte da constatação da posição do sujeito no mundo, os desdobramentos prendem-se com o objectivo de resolver a tensão entre o sujeito e o mundo, ao nível da ficção, isto é, na criação imaginativa de um mundo e personagens que não existem na realidade. Porque se trata de uma criação artificial, o mundo ficcional torna-se o objecto exterior ao sujeito sobre o qual este exerce a sua análise.

Schlegel, no conjunto dos seus *Fragmentos*, parece não admitir a reconciliação entre sujeito e objecto, dado que a auto-reflexão irónica é um processo de auto-escalada recorrente que não permite ao homem regressar a si mesmo após efectuada a primeira divisão. Coleridge, por sua vez, na perspectiva desta dissertação, admite o poder restaurador da linguagem, embora a primeira leitura da aventura épica do velho marinheiro pareça querer transmitir o contrário. Para uma análise mais correcta não se poderá perder de vista o facto de Coleridge ironizar com todo o conteúdo do poema, incluindo a personagem do velho marinheiro e aquilo que ela representa, e que pode passar pela tradição e pela ignorância, mas ao mesmo tempo pela reprodução fiel e pitoresca dos aspectos característicos da Irlanda. O problema da linguagem como poder restaurador é, ainda, analisado nos poemas “Kubla Khan” e “Dejection: An Ode” com o objectivo de corroborar as afirmações feitas para “The Rime”.

Schlegel, preconiza a recriação de uma poesia mítica, que, à semelhança dos deuses clássicos, representasse o caos desordenado que permite a fusão de elementos

considerados paradoxais num contexto diferente.⁴ Embora Schlegel defenda um regresso à Antiguidade Clássica, Coleridge procura os mitos na reabilitação e glorificação da Idade Média, época histórica denegrida pelo racionalismo iluminista. Para os românticos, fortemente católicos, a Idade Média representava uma época de segurança e de estabilidade política, social e cultural, que se contrapunha à tendência individualista do liberalismo europeu. A Idade Média era vista como a época de gestação das nacionalidades europeias, ainda pura sem qualquer influência alheia. As formas de arte eram consideradas como a expressão genuína e natural do espírito do povo de cada nação independentemente de regras, de modelos e de deformações racionalistas.

Neste poema, e na esteira do revivalismo cristão medieval, poderá assistir-se à recriação de um mito: o do pecado original numa sequência de crime/punição/expiação e redenção através do recurso a uma narrativa de uma viagem marítima que poderia ser parte integrante de qualquer viagem de descobrimentos do século XVII. O sobrenatural é também parte do revivalismo medieval. Porém, esta recriação simbólica fica encerrada no interior do poema pelo que se pode afirmar tratar-se de mais uma ironização do poema ao transmitir a visão das suas personagens e não a de Coleridge. O objectivo irónico é conseguido pela distanciação operada entre o poeta e a sua criação fictícia.

Este capítulo põe ainda em relevância as características trágicas do poema de Coleridge. O romantismo, com uma tendência inicialmente positiva, tornou-se negativo após a constatação que o homem faz da sua posição no mundo. Sob a influência das filosofias de Soger, Shopenhauer e Nietzsche, o homem passa a considerar-se um mero brinquedo nas mãos do responsável pela sua criação, seja este Deus ou o destino. A constatação trágica do carácter finito do homem no infinito do mundo consciencializa o

⁴ “Gespräch über die Poesie. Rede über die Mythologie”, in Athenäum, vol.III, 1, Berlim, 1800.

sujeito da sua inferioridade face à natureza. Daí que a ficção literária se torne na única maneira possível que o homem possui de tentar ultrapassar esta inferioridade. A distanciação conferida pelo desdobramento permite ao homem observar, de um nível superior, a situação trágica em que ele mesmo está envolvido e, sem interferir, assumir uma atitude irónica. É a esta mesma atitude que se assiste na construção do texto dramático. Nele é encenada uma situação trágica para que o observador, de uma forma mais ou menos distanciada e objectiva, a ironize porque possui dela um conhecimento prévio. Todavia, esta distância não impede o observador de se envolver nela uma vez que a vítima da situação trágica, porque semelhante a todos nós, representa a Humanidade. E, se, numa perspectiva romântica sujeito e objecto são um só, vítima e observador são também um só. Esta identificação provoca o efeito catártico de purificação das emoções de piedade e medo de que fala Aristóteles na *Poética*. Ainda por associação de ideias, o autor romântico será o Deus de uma criação inteiramente ao seu dispor, inclusivamente, para ironizar a situação trágica. É por esta mesma razão que o velho marinheiro surge como um ignorante, um louco e um contador de histórias em quem não se deve confiar, facto esse que se prende com a influência de Rousseau ao confiar na natureza primitiva do homem longe do contacto com o sistema complexo da sociedade.

O terceiro capítulo, “Questões de recepção em “The Rime of the Ancient Mariner””, centra-se na forma como a recepção pode servir o propósito irónico, partindo do facto de que emissor, mensagem e receptor são inseparáveis.

Uma breve análise da recepção do final do século XVIII e do século XIX revela que os críticos não estavam preparados para um poema como “The Rime” pelo que

surtem comentários negativos afirmando que o poema era ilógico, absurdo e ininteligível. O poema tornou-se muito controverso durante um longo período de tempo dada a incompreensão da sua mensagem irónica. A maioria dos críticos, até ao final do século XIX, procurou o seu significado através da sua logicidade e/ou moralidade em detrimento do efeito emocional que o poeta pretendia.

Coleridge, provavelmente, tinha consciência que seriam estas as reacções ao seu poema pelo que ficcionalizou esta perspectiva ao introduzir a personagem do convidado de casamento como receptor da história do velho marinheiro exercendo, desta forma, a sua ironia sobre as tradições ao nível da recepção. Na personagem do convidado, Coleridge encena o efeito que a ironia terá no receptor. Baseado na constatação de que marinheiro e vozes com enunciação narrativa são uma ficcionalização do autor, também elas são receptores da mensagem que o poeta parece pretender transmitir: a queda de um homem, vítima da ignorância da sua posição no mundo e que, como consequência, se divide para, de uma forma mais objectiva, reflectir sobre si mesmo.

A utilização do termo “parece” nesta última frase prende-se com a perspectiva assumida pela presente dissertação, ou seja, a de que o poema apresenta uma visão irónica da mensagem que transmite. Desta forma, a própria reflexão sobre a evolução psicológica do homem que o poema encerra é irónica e, esta é a forma que Coleridge tem de ultrapassar a sua sensação de inferioridade em relação ao mundo resolvendo, através da criação fictícia, a tensão existente entre ambos.

Capítulo I

Biographia Literaria—Simetrias irónicas em Coleridge

O primeiro capítulo terá como objectivo principal uma abordagem teórica do desenvolvimento do conceito de *ironia* e *ironia romântica* e uma análise teórico-prática de *ironia romântica*. Procurar-se-á, recorrendo, essencialmente, às exposições filosóficas de Schlegel, demonstrar porque razão Coleridge poderá ser considerado um dos autores românticos que praticou a ironia romântica nos seus escritos, nomeadamente na *Biographia Literaria*, obra em análise neste capítulo.

Um breve resumo do conceito clássico de ironia torna-se fundamental para uma melhor compreensão do seu uso romântico dado que esta não é mais do que uma reconstituição para o mundo moderno dos conceitos gregos básicos cuja origem assenta na arte da retórica.

A retórica desempenhava um papel essencial quer em assuntos públicos quer na educação desde o séc. V a.C., com os sofistas, nomeadamente Gorgias, cuja influência é notória em toda a tradição retórica. Embora a teoria retórica platónica preceda a de Aristóteles, esta última torna-se de mais fácil leitura e análise, uma vez que a retórica platónica, para além da complexidade, revela ausência de uma formação sistemática dos diálogos. Aristóteles define a retórica como uma arte do discurso persuasivo, prevalecendo onde a verdade fosse questionável e, uma vez que os discursos e a arte de discursar eram fundamentais, o termo passou a designar não apenas a prática da oratória persuasiva mas e também a descrição de formas de construção de um discurso bem sucedido, o que torna a retórica numa arte complexa e poderosa. As situações e ocasiões para a prática da oralidade e da escrita são igualmente seleccionadas de forma a poderem ser vistas como persuasivas e os tipos de discursos seleccionados são caracterizados e

analisados em termos de estrutura e objectivo(s), para que se possam identificar os meios de construção de um discurso bem conseguido. Apesar deste facto, é conveniente relembrar que a retórica permaneceu descritiva.

Aristóteles selecciona três tipos de discurso: o legal, posto em prática num tribunal, com um discurso orientado para acções no passado; o político, posto em prática na assembleia legislativa, preocupado com o futuro, e, por fim, o cerimonial, exposto em praça pública, com o objectivo de reforçar crenças partilhadas sobre o estado actual de assuntos. Mais tarde, a retórica alargou o seu âmbito passando a incluir sermões, cartas, e, eventualmente, todas as formas de discurso, desde que nelas residisse intenção persuasiva. O processo de preparação do discurso era pormenorizado, sendo dividido em cinco partes essenciais: a *inventio*, que consistia na procura de formas persuasivas de apresentar a informação e formular os argumentos; a *dispositio* ou organização das partes do discurso, com o intuito de assegurar a presença e adequação de todos os meios de persuasão; a *elocutio*, ou seja, o uso apropriado da linguagem ao longo do discurso; a *memoria*, segundo a qual o orador deveria discursar de cor; e, finalmente, a *pronuntiatio*, a apresentação do discurso que deveria ser feita com gestos emocionados e modulação vocal. Enquanto a primeira e segunda partes apelavam às capacidades racionais (*logos*), a terceira fase apelava às emoções (*pathos*) e as duas últimas à autoridade do orador (*ethos*).

A *inventio* e a *dispositio* são as fases mais desenvolvidas da *Retórica* e implicam que o orador possua conhecimentos exteriores ao domínio retórico passando pelas áreas da filosofia, da história, da jurisdição e da literatura, uma vez que apenas a demonstração científica e a análise da lógica formal podem conduzir à verdade transcendente, ou seja, ao conhecimento. Aristóteles divide a organização do discurso em introdução,

exposição, discussão e conclusão. Cícero acrescenta uma outra parte resultando a sua divisão em introdução, narração de factos, exposição das afirmações, refutação e conclusão.⁵

Os argumentos lógicos assumem duas formas: induções, ou uso de exemplos, e deduções, os *enthymemes*. Estes derivam de probabilidades e sinais sendo as suas premissas proposições de áreas específicas do conhecimento como a física, política e ética. Embora as fases respeitantes à emoção pareçam relegadas para um plano inferior, Aristóteles elabora conselhos que assentam no estudo da audiência, para que o discurso seja bem conseguido. O falante terá de considerar os motivos diferentes dos vários tipos de audiência através do seu exame psicológico e das suas inclinações morais. Aristóteles faz corresponder os diferentes tipos de pessoas como, por exemplo, os jovens, os idosos, os bem-nascidos, os ricos e os poderosos, com vários objectivos que determinam os tipos de apelos emocionais que podem ser usados no discurso.

Este processo de Aristóteles está presente na *Biographia Literaria* de Coleridge quando, no capítulo X, o autor simula o que poderá ser a reacção do leitor à sua criação do termo *esemplastic*, “*But this is pedantry*”.⁶(B.L., II: X, 170) Através deste comentário, numa técnica que se pode designar por “corrupção do leitor”, à semelhança do que a retórica aristotélica pretende, o autor desempenha um simples exercício de ficção ao criar o seu receptor como personagem:

(. . .) since rhetoric exists to affect the giving of decisions—the hearers decide between one political speaker and another, and a legal verdict is a decision—the orator must not only try to make the argument of his speech demonstrative and worthy of belief; he must also

⁵ O tratado mais importante de Cícero no âmbito da retórica foi *A Oratória*, escrita em 55 a.C., dividida em três livros.

⁶ Este passo será citado mais adiante novamente com intuito de demonstrar a ironização do horizonte de expectativas do leitor.

make his own character look right and his hearers, who are to decide, into the right frame of mind. (Aristóteles, *Retórica*, Livro II)⁷

É, então, o desejo de persuadir o seu leitor tornando ainda mais pessoal a sua escrita, que justifica o passo seguinte quando, numa tentativa de auto-defesa, Coleridge prossegue o seu discurso metalinguístico:

Not necessarily so, I hope. If I am not misinformed, pedantry consists in the use of words unsuitable to the time, place and company. The language of the market would be in the schools ask *pedantic*, thought it might not be reprobated by that name, as the language of the schools in the market. The mere man of the world, who insists that no other terms but such as occur in common conversation should be employed in a scientific disquisition and with no greater precision, is as truly a pedant as the man of letters, who either over-rating the acquirements of his auditors, or misled by his own familiarity with technical or scholastic terms, converses at the wine-table with his mind fixed on his musæum or laboratory; . . . (B.L., I:X, 170)

Cícero é, normalmente, tido como o grande retórico na tradição clássica, após Aristóteles. Apesar das semelhanças existentes entre ambas as teorias, o retórico romano orienta o seu discurso para a defesa da amplificação dos aspectos emocionais. Segundo ele, um retórico competente deveria variar o seu estilo dependendo do efeito pretendido: normal para a exposição, médio para captar a atenção da audiência e alto para conseguir obter a emoção nobre.

Na esteira de Platão, Cícero considerava que o orador deveria distanciar-se de qualquer audiência dado que a vida da mente é mais importante do que os assuntos mundanos, os quais deverão ser transcendidos.

⁷ Traduzido em Patricia Bizzell, Bruce Herzberg. *The Rhetorical Tradition: Readings from Classical Times to the Present*. Bedford Books, Boston, 1990: 160.

À audiência cabe a função de retirar a moralidade existente no discurso do orador e do tom que este utiliza. Por conseguinte, o orador deve ser possuidor de uma cultura vasta com o objectivo de elevar a audiência e fazê-la optar pelas soluções morais em vez dos problemas comuns. O dever do orador é, desta forma, conduzir a atenção do ouvinte para a acção correcta.

Quintiliano, no seguimento dos retóricos anteriores, considerava que esta arte nobre tem de existir para a salvação do mundo, tornando o retórico numa espécie de Messias.⁸

É, então, do seio da importância extrema assumida pela arte da retórica, que surge o termo ironia, quer como figura de pensamento quer como figura de dicção. Veja-se, por exemplo a definição extraída de *Rhetorica ad Herennium* (anónima, cerca de 84 a.C) incluída na entrada respeitante à alegoria, na qual o termo ironia surge como um tropo (figura que joga com o sentido das palavras), respeitante a partes mais longas do discurso designadas por modos⁹:

Allegory is a manner of speech denoting one thing by the letter of the words, but another by their meanings. It assumes three aspects: comparison, argument and contrast. (. . .) An Allegory is drawn from a contrast if, for example, one should mockingly call a spendthrift and voluptuary frugal and thrifty.¹⁰

A citação revela a existência de uma ligação implícita e algo enigmática entre alegoria e ironia ao longo da história da retórica onde a definição tradicional retórica

⁸ *Institutio oratoria*, de 95 a.C.

⁹ As figuras dividem-se em figuras de estilo/sintaxe, respeitantes à linearidade na sequência das palavras e aos padrões sintáticos, e tropos, figuras que se referem ao sentido das palavras. Estas, por sua vez, incluem aquelas que não se confinam a uma palavra ou expressão como, por exemplo, a metáfora, e as que são respeitantes a partes mais longas do sentido do discurso—os modos—onde a ironia se engloba. (Walter Nash, *Rhetoric: The Wit of Persuasion*. Oxford: Blackwell, 1992:110-112)

aponta para uma estrutura partilhada pela alegoria em que, em ambos os casos, a relação entre signo e significado é descontínuo. O signo aponta para algo que difere do seu significado literal e tem como função a tematização desta diferença. Paul de Man, por exemplo, afirma que a alegoria e a ironia estão ligadas à “desmistificação comum de um mundo orgânico, postulado num modo simbólico de correspondências analógicas ou, num modo mimético de representação na qual a ficção e a realidade podiam coincidir”.¹¹ Paul de Man estabelece ainda a diferença entre símbolo (onde a relação entre signo e significado é igualmente descontínuo) e alegoria, distinguindo-os pelo facto de que enquanto o símbolo “assenta numa unidade íntima entre a imagem que se ergue perante os sentidos e a totalidade supersensorial que a imagem sugere”, a alegoria surge como uma figura “dogmática e racional na sua referência a um signo que não se constitui a si mesmo”. (1983:189) Desta forma, o símbolo apela mais aos românticos do que a alegoria, dado que a primeira figura resulta de uma visão mais subjectiva, ou seja, da fusão entre a percepção da natureza e as vivências pessoais do autor. Para Coleridge, a imaginação é o poder plástico responsável pela criação simbólica, daí que o autor construa uma teoria da imaginação pormenorizada como mais adiante se verá. A importância da criação simbólica revelar-se-á ao longo desta dissertação essencialmente para a análise do poema “The Rime of the Ancient Mariner”.

Ainda na esteira da retórica clássica e para que se compreenda melhor a ligação entre símbolo, romantismo e ironia torna-se necessário especificar a evolução do conceito de ironia. Este aplicava-se ao uso enganoso da linguagem, tornando a ironia num conceito retórico cujo objectivo era o de culpar elogiando ironicamente e vice-

¹⁰ Traduzido e citado por Bizzel, 1990: 278.

¹¹ Paul de Man. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983 (1992): 208.

versa. Neste conceito retórico, incluíam-se situações linguísticas nas quais as palavras dissimulavam o pensamento, dissociando as duas realidades que são o corpo formal da palavra e o seu conteúdo, ou seja, signo e significado. A dissociação atingia o ponto extremo quando a palavra, deixando de ser a expressão directa do pensamento, o sugeria por antítese e significava o seu antónimo. A ironia, como figura de retórica, é, assim, o processo de expressão *per contrarium*, que consiste em atribuir às palavras sentido oposto ao que normalmente exprimem realizando, pura e simplesmente, a inversão de sentidos. Na figura não existe evolução dos conceitos, nem grande intervenção afectiva, sendo, predominantemente, um jogo de carácter lógico que exprime uma ideia pelo seu antónimo.¹² Esta definição de ironia clássica distinguia-se da mera mentira através do tom inteiro de fala incluindo a entoação, o ênfase e o gesto que se supunham revelar o significado real ao interlocutor.

Todavia, o conceito não se restringia unicamente à noção retórica incluindo também um modo comportamental, posteriormente reconstituído e redefinido pelos românticos para quem a maior referência viria a ser a ironia socrática. A primeira ocorrência do termo *eironeia* data da Antiguidade Clássica, fins do séc. VI a.C. e começo do séc. V a.C., mais concretamente, em a *Républica* de Platão e é aplicada a Sócrates por uma das suas vítimas significando algo semelhante a enganar ou convencer de modo subtil e despercebido como se poderá verificar através do seguinte passo:

TRASÍMACO—Ó Hércules! Cá está a célebre e costumada ironia de Sócrates! Eu bem o sabia, e tinha prevenido os que aqui estão de que havias de te esquivar a responder, que te fingirias ignorante, e que farias tudo quanto há para não responder, se alguém te interrogasse (. . .). Para Sócrates fazer como é seu costume. Ele não responde, mas, quando há outro responder, pode pedir-lhe uma explicação e refutá-lo (. . .) Cá está a esperteza de

¹² M. H. Paiva, *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961: 9.

Sócrates. Não quer ser ele a ensinar, mas vai a toda a parte para aprender com os outros, sem sequer lhes ficar grato.¹³

Nos diálogos socráticos não se pretende exercitar nenhuma arte lógica da definição sobre problemas éticos, mas simplesmente apontar o caminho, o método do *logos* para chegar a uma conduta recta. O processo dialéctico de perguntas e respostas permitia a Sócrates descobrir as contradições das teses e opiniões dos seus interlocutores conduzindo, assim, à sua refutação. Aqui, a ironia é um instrumento para chegar à refutação e esta, por sua vez, é o objectivo da ironia que, tecnicamente, se poderá traduzir por uma fuga à resposta. Ao revelar as contradições, a ironia obrigava a uma revisão do ponto de partida do diálogo: a hipótese tinha que ter aceitação ou consenso geral. Desta forma, poder-se-á afirmar, que nela existe um processo regressivo, um remontar ao ponto de partida do debate. Assim sendo, Sócrates não usa a ironia de um modo gratuito ou estéril, tendo, antes, uma função muito séria—a libertação do espírito, a purificação espiritual. A ironia tem a função estimuladora de instalar a dúvida para, através dela, libertar a alma do falso saber e prepará-la para a investigação da verdade. Ao trazer à luz as contradições ocultas na certeza das afirmações categóricas, a ironia introduz a dúvida no pensamento e, com toda a clareza, obriga a consciência a reconhecer que não sabe e o reconhecimento da ignorância torna-se, portanto, condição prévia e, de certo modo, o início da sabedoria. A alma está, desta maneira, preparada para iniciar a investigação. O ponto de chegada transmuta-se em ponto de partida para uma nova caminhada: encontrar o conceito universal. A ironia torna-se, então, a preparação para a “maiêutica”, ou seja, o processo que consiste em encaminhar os outros à descoberta do resultado por eles mesmos, obedecendo, em regra, a uma ordem

¹³ Platão, *República*. Fundação Calouste Gulbenkian. 4ª edição, 1980: 21.

estabelecida. Para aqueles que após o reconhecimento da ignorância permaneciam na sua companhia, Sócrates, em recíproca colaboração de pensamentos, passava à definição e, dirigindo o diálogo, levava o interlocutor, passo a passo, a um desenvolvimento mais claro e menos contraditório dos próprios pensamentos, fazendo-o exprimir com precisão o que estava latente nele em vagos pressentimentos. De forma resumida, poder-se-á afirmar que o ponto de chegada da ironia, a consciência da ignorância, é o ponto de partida da maiêutica, sendo a primeira a fase negativa ou destrutiva que conduz à segunda, fase positiva ou criadora. Parece que o objectivo principal da atingir a verdade só será possível com o conhecimento de nós mesmos, isto é, por um regresso à interioridade através de uma reflexão racional.

Na esteira socrática, Demóstenes afirma, alguns anos mais tarde, que um *eiron* era aquele que fugia à sua responsabilidade civil, fingindo-se não adaptado às suas funções. Teofrastes considerava, de forma semelhante, que o *eiron* se evadia, não se comprometendo, escondendo as suas inimizades, fingindo amigos e actos e nunca dando uma resposta direita. Aristóteles, a quem coube fazer a sistematização do ideal grego de homem a partir das teorias de Sócrates e Platão, também recorre ao termo *eironeia* no sentido de dissimulação auto-depreciativa de forma muito semelhante ao que viria a ser o conceito romântico de ironia, uma vez que, apesar da evolução sofrida pelo conceito até ao romantismo, a noção básica de dissimulação deverá manter-se fundamental, sob pena do termo perder uma função consistente. Estas noções gregas parecem pressupor um acto consciente e reflexivo, com o objectivo de atingir um

determinado comportamento—conduzir os outros ao conhecimento de si mesmos—recorrendo ao fingimento como técnica principal.¹⁴

Em ambos os conceitos, a atitude de espírito e o processo característico de expressão, possuem uma base comum—o contraste entre uma realidade e uma aparência—dado que o ironista parece estar a dizer uma coisa quando na verdade está a dizer algo diferente, com o objectivo de conduzir o interlocutor à verdade através da reflexão consciente, responsável pela descodificação da mensagem real.

Os conceitos gregos de ironia influenciaram, igualmente, os romanos, nomeadamente os retóricos Cícero e Quintiliano, para os quais a ironia socrática era a maior referência, consistindo numa forma de fingir a posse de grandes expectativas de aprendizagem com o interlocutor sobre o temas como o sagrado ou a justiça, embora o conceito de ironia como tropo ou figura de estilo fosse igualmente reconhecido.

A ironia socrática foi, contudo, preterida durante cerca de duzentos anos, o período em que vigorou o movimento neoclássico, a favor da figura de estilo que significava *dizer o contrário do que se pretende dizer; dizer uma coisa mas querer significar outra; elogiando para culpar e culpando para elogiar* e ainda *zombaria e escárnio*. O termo *ironia* era também usado para significar *dissimulação*, até mesmo a não irónica; *paródia* e o *exprimir de uma ideia de forma pouco convincente*. (Muecke, 1970: 15)

Assim, foi com a conotação restrita e consistente de uma forma de discurso estabelecida ou comunicação literária que poderia ser reduzida a uma fórmula simples—uma figura de estilo através do qual se indica o oposto de que se diz—que a

¹⁴ Para um melhor esclarecimento dos conceitos de ironia como figura de retórica e de ironia socrática veja-se D. C. Muecke. *Irony. The Critical Idiom*, ed. John D. Jump, Great Britain: Methuen & Co Ltd,

ironia chegou ao final do século XVIII. Se nesta estrutura esquematizada da retórica clássica se procurasse o tópico da ironia, encontrar-se-ia em primeiro lugar na coluna dos tropos, isto é, entre figuras de mudança de sentido (incluindo a metáfora, a alegoria, a metalepse, a ironia, o hipérbato, etc.); e em segundo lugar, sob a rubrica das figuras de estilo, isto é, das construções verbais fora do comum (incluindo a questão, antecipação, hesitação, consulta, apóstrofe, ilustração, arrependimento fingido, e intimação).¹⁵ Todavia, a característica essencial de todas as formas da ironia clássica é sempre a intenção do falante oposta ao que na realidade afirma, devendo ser entendido o contrário do que é dito no seu discurso.

A ironia de que tratará esta dissertação, embora mantenha aspectos comuns com a sua manifestação retórica, é um conceito muito complexo cuja origem se deve a Friedrich Schlegel nos finais do século XVIII, inícios do século XIX, uma vez que, embora a ligação do conceito a um modo de comportamento pudesse ter sido mantida por alguns escritores, foi apenas no início do século XIX que os significados gregos foram retomados, tendo Schlegel sido a figura responsável pela adopção da prática antiga dos diálogos socráticos, definindo-os da seguinte forma:

A ironia socrática é a única dissimulação absolutamente não arbitrária e, apesar disso, absolutamente ponderada. É igualmente impossível simulá-la e denunciá-la. (. . .) Ela nasce da união do sentido artístico da vida com o espírito científico, da convergência da perfeita filosofia da natureza e da perfeita filosofia da arte. Ela contém e desperta um sentimento do conflito insolúvel entre o não-condicionado e o condicionado, entre a impossibilidade e a necessidade de uma comunicação total. É a mais livre de todas as licenças, pois é ela que nos permite superar-nos a nós próprios; e simultaneamente a mais ordenada, porque é absolutamente necessária.¹⁶

1970: 15.

¹⁵ Ernest Behler, "The Theory of Irony in German Romanticism", in *Romantic Irony*, Frederick Garber (ed.). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988:48.

¹⁶ Friedrich Schlegel, "Über die Unverständlichkeit", in *Athenäum*. Vol. III, 2, Berlim, 1800.

Esta perspectiva de ironia como grande arte, desenvolvida nos *Fragmentos* da Revista *Athenäum*, em 1798, explicitamente transcende a ironia retórica e, no Frag. 108, Schlegel eleva a ironia socrática, não apenas a um jogo de inteligência e ignorância enganadora, mas também a uma atitude de espírito que comporta opostos irresolúveis como a ciência e a arte, o absoluto e o relativo, a impossibilidade e a necessidade de uma comunicação completa, a liberdade e a lei. Um verdadeiro sentimento de ironia permite evitar tomar-se um engano por honestidade e vice-versa.

Com estas afirmações, Schlegel, na esteira de Platão, pretende defender uma categoria estética que se prende com a posição do artista em relação a si próprio e à sua própria obra, numa atitude de distanciamento, paradoxal e dialéctica, conseguida através da união, da intenção com o instinto. Sócrates testava o valor do que aprendia, aliás, de todo o conhecimento, contra o fundo de uma ignorância mais vasta na qual ele também se incluiu. A ironia é uma medida de liberdade espiritual na pessoa que consegue apreciá-la, libertando-a de uma compreensão bastante limitada das palavras ou do conhecimento oferecido: e ele torna-se consciente do seu significado limitado de uma forma que o expande, não por nenhuma adição de informação, nem puramente negativa por destituição, mas ironicamente, através de uma consciência ambivalente, tanto positiva como negativa ao mesmo tempo, de um todo maior.¹⁷ Assim, a atitude irónica, em relação com a ironia socrática, torna-se possível apenas em quem possua a capacidade de comunicar de forma indirecta o conhecimento que possui acerca de um todo maior de forma a que o receptor dessa ironia procure detectá-la de uma forma

¹⁷Anthony Thorlby, "Imagination and Irony in English Romantic Poetry", in *Romantic Irony*, Frederick Garber (ed.). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988: 131.

autónoma. Para o movimento romântico e, por conseguinte, para Coleridge, a atitude irónica desenvolve-se não apenas entre o sujeito e o mundo (quando o sujeito exerce a sua ironia sobre tudo o que é exterior a si mesmo) mas também entre o próprio sujeito, ou seja, quando este se ironiza a si mesmo. Para que a atitude irónica resulte é necessária uma distanciação entre o sujeito e o objecto pelo que o sujeito terá de operar uma divisão no interior de si mesmo e criar, a nível da ficção, um desdobramento para que possa, de forma mais objectiva, exercer a sua ironia. Neste processo, sujeito e objecto são o mesmo eu. Assim, a linguagem torna-se o lugar por excelência para que o sujeito se possa revelar, pelo que a fusão entre a vida e a obra literária se torna muito frequentemente, como no caso da *Biographia Literaria*.

É sobre a distanciação reflexiva e consequente divisão operada pela ironia, nos autores que a defendem, que versará a análise da *Biographia Literaria* de Coleridge, escrita sob a forte influência do idealismo alemão, e onde a reflexão irónica é um modo de ser sob o qual o escritor se apresenta como crítico de si.

Neste texto de carácter explicitamente autobiográfico, o desdobramento do autor em crítico é frequente, fundindo-se, por vezes, num só e nada parece escrito ao acaso, assistindo-se, pelo contrário, a uma forte reflexão em torno das suas decisões e atitudes o que demonstra uma enorme consciência literária. Esse é, precisamente, o espírito da ironia romântica culta, uma forma inteligente de representação do eu. Atente-se na apresentação que M. L. Ferraz faz de ironia:

(. . .) expressão de um eu que, pretendendo revelar-se em palavras, transmutar-se em literatura, o faz desafiando os limites de si até ser outro: contado uma história, referindo um universo, um mundo, um tempo, um espaço separado dele próprio, para, afinal, reclamar ser um só, um eu, recuperado (utopicamente?) na unidade do que fora/parecera encenação. (. . .)
A narrativa, mais do que a poesia, é o lugar, por excelência, do exercício da ironia romântica,

porque só na narrativa um discurso (o do narrador) institui um outro discurso (o das personagens) sem deixar que esse discurso se liberte e exista por si - em drama (p.10).¹⁸

Esta afirmação pretende demonstrar de que forma a ironia romântica é, paradoxalmente, posta em prática com o intuito do eu se revelar, ocultando-se simultaneamente. Representando uma personagem ou apresentando as ideias ou teorias de outra pessoa, o autor tem como objectivo revelar-se e autoanalisar-se. A interpenetração dramática, consiste, precisamente, em assumir um outro, em penetrar as frases proferidas do conteúdo anímico desse outro e Coleridge fá-lo com frequência quando assume as teorias de outros, como se poderá constatar pela leitura atenta da *Biographia*, cujo objectivo é apresentar o seu entendimento e interpretação das filosofias do idealismo alemão embora, nem sempre coincidente com aquela à qual os duzentos anos procedentes conduziram.

Kant foi um dos filósofos alemães que mais influenciou Coleridge e esse facto está patente no capítulo IX da *Biographia* sob o sub-título *The author's obligations to the Mystics; —to Immanuel Kant - the difference between the letter and the spirit of Kant's writings, and a vindication of prudence in the teaching of philosophy*.

O poeta propõe-se apresentar, não o que ele considera ser uma interpretação universal de Kant, mas antes a sua leitura pessoal, consciente de que poderá não estar de acordo com outras leituras, nomeadamente a da crítica em geral e a de autores franceses:

¹⁸ A obra de M.L. Ferraz, *A Ironia Romântica: Estudo de um processo comunicativo*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, tornou-se central no âmbito da presente dissertação pela forma como a autora estabelece a relação entre autor/narrador/narratário à luz da ironia romântica. Embora a obra em questão incida especialmente em romances portugueses, considera-se que existem muitas semelhanças no processo de construção da ironia romântica entre estes romances e as obras em análise nesta dissertação. A esta razão se deve a assídua referência a esta obra.

... and I will venture to add (paradox as it will appear to those who have taken their notion of IMMANUEL KANT, from Reviewers and Frenchmen) the *clearness* and *evidence*, of the “CRITIQUE OF THE PURE REASON;”(...) the few passages that remained obscure to me, after due efforts of thought. . .and the apparent contradictions which occur, I soon found out were hints and insinuations referring to ideas . . . (B.L., I: IX, 153-154)

A reflexão presente nesta última frase é, mais uma vez, característica desta visão romântica que averba a necessidade de explicações das suas reflexões interiores sobre a sua própria escrita e leitura interpretativa do idealismo alemão.

Para Coleridge torna-se imperativo que o leitor conheça as suas reflexões e pensamentos na sequência de um desejo de ser compreendido e correctamente interpretado. Porém, ao atentar-se nas críticas que esta obra de Coleridge foi recebendo pelos seus contemporâneos bem como ao longo do século XIX, será fácil concluir que o seu intento não foi bem sucedido, ou teria sido, se tivermos em consideração que a verdadeira preocupação do autor romântico é mais consigo próprio do que com o leitor.

A título de exemplo bastará recorrer a uma citação breve das críticas negativas, essencialmente, no que concerne à aversão à metafísica, a Böhme, a Kant, a Fichte e a Schelling:

Reviews were generally unfavourable, tending to concentrate—when not speaking of Coleridge’s character or his career as a whole—on three things in particular: the lack of organisation; Coleridge’s own disparaging comments on reviewing, which naturally aroused a desire to retaliate; and finally his foundness for metaphysics. The last of the charges is almost invariably the result not of a more sophisticated knowledge correcting Coleridge but simply an anti-intellectual aversion to metaphysics: e.g. “. . . intermingled with such a cloudiness of metaphysical jargon in the mystical language of the Platonists and schoolmen, of Kant and Jacob Behmen” (New Monthly Magazine); “German metaphysics, or mataphysics, if possible, still more obscure . . . other parts as unintelligible as the metaphysics” (New Annual Register); and (the misspellings of the names Fichte and Schelling may be noted) “. . . incidental criticism upon Behmen, and Schelling and Fichti, and Kant, and other inscrutable thinkers” (British Critic). . (Engell and Bate, B.L., I: Introduction, lxv)

No que concerne à leitura das teorias kantianas, através da declaração, *I could never believe*, Coleridge afirma que nunca acreditou ser possível para Kant não ter significado algo mais com o uso do seu termo *númeno*, do que aquilo que expressou, ou seja, não acreditou quando, na concepção de *númeno*, Kant confinou todo o poder plástico à forma do intelecto, deixando para a causa externa, o material das nossas sensações, uma matéria sem forma, o que seria indubitavelmente inconcebível. Apresenta-se a seguir a leitura que Coleridge faz de *númeno*:

In spite therefore of his own declarations, I could never believe, it was possible for him to have meant no more by his *Noumenon*, or THING IN ITSELF, than his mere words express; or that in his own conception he confined the whole *plastic* power to the forms of the intellect, leaving for the external cause, for the *materiale* of our sensations, a matter without form, which is doubtless unconceivable. (B.L., I: IX, 155)

Coleridge parece considerar inconcebível o facto de o *Númeno* englobar apenas a *coisa em si mesmo* sem qualquer tipo de forma, pelo menos na transição da coisa para a sua representação antes de chegar ao eu.

A leitura coleridgiana poderia ter sido feita a partir dos seguintes passos da *Crítica da Razão Pura*:

O uso transcendental de um conceito, em qualquer princípio, consiste em referi-lo a coisas *em geral* e *em si*; é empírico, porém, o uso que se refere simplesmente aos *fenómenos*, ou seja, a objectos de uma *experiência* possível. (. . .) Todos os conceitos, e com eles todos os princípios, conquanto possíveis *a priori*, referem-se, não obstante, a intuições empíricas, isto é, dados para a experiência possível. (. . .) No entanto, quando denominamos certos objectos, enquanto fenómenos, seres dos sentidos (*phaenomena*), distinguindo a maneira pela qual os intuimos, da sua natureza em si, embora não os intuamos nela, quer outras coisas possíveis, que não são objectos dos nossos sentidos (enquanto objectos pensados simplesmente pelo entendimento) e designámo-los por seres do entendimento (*noumena*). (. . .) O conceito de um *númeno*, isto é, de uma coisa que não deve ser pensada como objecto dos sentidos, mas como uma coisa em si (exclusivamente por um entendimento puro), não é contraditório, pois não se pode afirmar que a sensibilidade seja a única forma possível de intuição. (. . .) Põe-se, pois, a questão de saber se além deste uso empírico do entendimento (mesmo na representação newtoniana da estrutura do mundo) é ainda possível um uso transcendental, que se dirija ao *númeno* como a um objecto, questão essa a que demos resposta negativa.¹⁹

¹⁹ Emmanuel Kant, *Crítica da Razão Pura*. Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª edição, 1997: 259-272.

Para Kant, o domínio do entendimento humano parece circunscrever-se ao uso empírico dos seus princípios, *à priori*, tendo unicamente o direito de aplicá-los aos fenómenos, isto é, a objectos de uma experiência possível e, se não se referirem a intuições sensíveis, as categorias definidas por Kant deixam de ter *valor objectivo*. O entendimento nunca pode ultrapassar os limites da sensibilidade dentro dos quais unicamente os objectos são dados, e só nos dá a conhecer os *fenómenos*, isto é, as intuições sensíveis na medida em que, com a ajuda das categorias, nós as pensamos e as elevamos à dignidade de objectos. As realidades que não possam ser captadas pelos sentidos e que sejam apreendidas apenas por uma intuição intelectual são os *númenos*. Kant não duvida da sua existência embora considere que algo que não é fenómeno, nada pode ser por si próprio sem a nossa representação. Porém, o espírito humano unicamente capaz de intuição sensível, não tem nenhum conhecimento determinado do *númeno* daí que o conhecimento não possa ser absoluto.

Coleridge parece não ter compreendido a ruptura que Kant faz com o dogmatismo das metafísicas tradicionais as quais atribuíam à razão um poder ilimitado para fundamentar o conhecimento das verdades eternas. Kant anuncia, por conseguinte, uma nova estratégia de elaboração racional para a legitimação do conhecimento científico e uma nova forma de problematizar a metafísica remetendo a razão para uma tarefa crítica sob a qual orientará o conhecimento de si mesma e instituirá um tribunal que lhe assegure as suas legítimas pretensões e possa simultaneamente condenar as usurpações sem fundamento, não de maneira arbitrária, mas em nome das suas leis eternas e

imutáveis. Este tribunal é a *Crítica da Razão Pura*, ela mesma, a qual decidirá em relação a todos os conhecimentos em relação aos quais possa elevar-se independentemente de toda a experiência. Desta forma, é a razão que orienta segundo os seus princípios a questão da possibilidade ou impossibilidade da metafísica em geral e a determinação dos seus fundamentos, da sua extensão e dos seus limites. Assim, poder-se-á afirmar que Kant não põe em causa a existência das coisas fora de nós; o que diz é que elas são conhecidas tal como as representamos e não tal como são e é através do método transcendental que legitima a validade do conhecimento científico, ao mesmo tempo que lhe reconhece os limites. A ciência é, na sua perspectiva, um processo racional de redução da diversidade sensível à unidade da intuição e, da multiplicidade das intuições à unidade de conceitos. Todavia, porque o pensador leva até às últimas consequências o tribunal crítico da razão, torna inevitável a impossibilidade teórica de fundamentar a Metafísica, gerando, no seu Idealismo Transcendental, a distinção entre realidade e objectividade. Pela ciência, a razão só pode captar o fenómeno, jamais o númeno. A realidade, tal como é concebida pelas funções transcendentais da razão, é o fenómeno; a realidade em si, a coisa em si, é o númeno, o qual se situa fora do uso da razão. A coisa em si está para além do domínio da Razão Pura e só pode atingir-se pela via moral e pela experiência da Liberdade e é a essa tarefa analítica que Kant se dedica na sua *Crítica da Razão Prática*. Coleridge parece, também, nesta área, não ter compreendido bem o desenvolvimento teórico de Kant, o que justifica a sua dúvida em relação ao ênfase colocado nos postulados morais quando o “sábio de *Königsberg*”, como ele o designa, assume um postulado superior, a autonomia da vontade, a partir do comando incondicional, ou do imperativo categórico, que é a consciência. A ideia de Coleridge parece revelar a influência de Schelling. Segundo este filósofo, a razão teórica

por si só não poderá alcançar o *Absoluto*; assim, ao pôr em dúvida o posicionamento de Kant relativamente à supremacia da *lei moral*, Schelling sugere a existência de uma *vontade* superior por detrás do pensamento kantiano, considerando que, se a *lei moral* for um postulado, todo o sistema seria construído de tal forma que essa lei apareceria em primeiro lugar relegando Deus para último. Para Schelling, Deus cria a lei moral através do acto livre da vontade, daí que esta lei não possa ser um postulado, mais ainda, Deus origina a *lei moral*, não por arbítrio mas porque ele é essencialmente sábio, sagrado e bom, ou seja, Sabedoria, Santidade e Amor. A posição de Coleridge não será muito distante da de Schelling quando, por seu turno, coloca o ênfase no poder que a religião exerce sobre a moral, especialmente em relação à vontade. A título de exemplo atente-se nas suas palavras no capítulo X da *Biographia*:

I became convinced, that religion, as both the corner-stone and the key-stone of morality, must have a moral *origin*; so far at least, that the evidence of its doctrines could not, like the truths of abstract science, be wholly independent of the will. It were therefore to be expected, that its *fundamental* truth would be such as MIGHT be denied; though only, by the *fool*, and even by the fool from the madness of the heart alone!

The question then concerning our faith in the existence of a God, not only as the *ground* of the universe by his essence, but as its maker and judge by his wisdom and holy will, appeared to stand thus. (B.L., I:X, 202-203)

A existência que Coleridge atribui a Deus e o seu desejo de a afirmar constantemente justificam a sua abordagem nos capítulos de V a VIII e de XII a XIII.

A sua interpretação é pessoal e o poeta procura constantemente moldá-la àquilo em que acredita e ao que confere maior importância. A duplicação que Coleridge faz de si mesmo funciona como um meio de assimilação de outros, embora nem sempre essa assimilação demonstre um correcto entendimento do que é assimilado.

Se atentarmos num dos extractos da *Crítica da Razão Prática* onde é feita referência à lei moral poder-se-á constatar que, provavelmente, esta inclinação para uma entidade superior religiosa poderia não ser exactamente o objectivo de Kant:

(. . .) um ser que é capaz de acções segundo a representação das leis é uma *inteligência* (ser racional) e a causalidade de um tal ser, segundo a representação das leis, é a sua *vontade*. (. . .) esta lei moral funda-se na autonomia da sua vontade enquanto vontade livre, a qual, segundo as suas leis gerais, deve simultaneamente de modo necessário poder *harmonizar-se* com aquilo a que deve *submeter-se*.²⁰

O que Kant defende prioritariamente é a autonomia da vontade, isto é, todos os comportamentos morais têm o seu fundamento na lei moral, intrínseca a toda a consciência. O valor moral da acção não lhe é conferido pelos fins que se propõe realizar ou pelo conteúdo dos actos, mas sim pela obediência à lei moral, ou seja, um conjunto de princípios determinantes da vontade, mas regulando-a a priori e sem qualquer ligação às inclinações da sensibilidade e à experiência empírica. A concepção moral de Kant pressupõe uma separação rigorosa entre o mundo dos sentidos, regido pelo determinismo e submetido portanto à causalidade dos fenómenos, cuja competência é do uso especulativo da razão, e a razão moral que encontra o seu último fundamento na própria liberdade, cuja competência é do uso prático ou moral da razão. Na filosofia moral kantiana está presente a convicção de que a acção moral é sempre o dever ser, opondo-se ao que é, ou seja, o valor moral da acção exprime-se apenas pela obediência da vontade à lei moral, independentemente de qualquer princípio exterior. Só uma vontade que age por dever e em obediência rigorosa à lei moral pode ser uma boa

vontade. Quando Kant analisa os fundamentos da moralidade, estabelece uma distinção importante entre Razão tecnicamente Prática —a que age por imperativos hipotéticos (os que representam uma acção como necessária para atingir determinados fins) e a Razão puramente Prática—a única que pode fundamentar toda a acção moral. Mas se a Razão Prática impõe à vontade a lei moral sob a forma de imperativo categórico (o que determina uma acção como necessária em si mesmo incondicionalmente) e em oposição a todas as inclinações da sensibilidade e do desejo, a autonomia da vontade só se torna possível pela ideia de liberdade. Porque a Razão Prática ou Moral é um eu livre, pode submeter-se à lei moral, sem anular a vontade. A liberdade surge, assim, na perspectiva kantiana, como a razão de ser, o fundamento da lei moral, a qual, por sua vez, garante ao homem a experiência da essência da razão como liberdade e esta permite-lhe, igualmente, postular a necessidade da existência de Deus como soberano bem, assim como considerar que a vontade do homem faz da sua liberdade o princípio único e suficiente por si mesmo dessa possibilidade, sem para tal ter necessidade da existência de Deus.

Veja-se a seguinte citação:

(...) o postulado da possibilidade do *soberano bem derivado* (do melhor mundo) é ao mesmo tempo o postulado da realidade de um *soberano bem primordial*, isto é, da existência de Deus. Ora, era para nós um dever fomentar o soberano bem, por conseguinte, não só um direito, mas também uma necessidade conexas como exigência ao dever, de pressupor a possibilidade deste soberano bem, o qual, uma vez que só tem lugar sob a condição da existência de Deus, liga indissolavelmente a pressuposição do mesmo com o dever, quer dizer, é moralmente necessário admitir a existência de Deus.

Deve aqui observar-se que esta necessidade moral é *subjectiva*, isto é, um requisito (*Bedürfnis*), e não *objectiva*, quer dizer, não é o próprio dever; com efeito, não pode existir dever algum de admitir a existência de uma coisa (porque isso diz respeito unicamente ao uso teórico da razão) (Kant, C.R.Prática:144).

²⁰ Kant, *Crítica da Razão Prática*. Textos Filosóficos, Edições 70, 1997:144/151.

Segundo Kant, a noção de autonomia é a única que pode definir o verdadeiro princípio da vida moral. Se se procurar a origem da lei no objecto que se visa, ou mesmo se ela for posta em Deus, cai-se na heteronímia. Assim, poderá concluir-se que é no plano moral que o homem assume a sua grande tarefa de personalização, ultrapassando pela vontade as limitações do entendimento. Foram estas as teorias que influenciaram grandemente o subjectivismo irónico e romântico sem o qual toda a literatura, assim como outras formas de arte, não poderiam ter estabelecido a ruptura com as poéticas miméticas, as quais, no seu sentido original, designavam, provavelmente, a representação mímica de pessoas ou animais em danças e músicas relacionadas com rituais religiosos. Para Sócrates, a poética mimética era respeitante à capacidade que as artes possuíam para produzir representações semelhantes às coisas materiais existentes ou aos estados mentais. Embora para Aristóteles, a mimese passe a ter um estatuto de função de produtividade artística e o seu significado se desloque de imitação para representação e para criação, as poéticas miméticas não abandonam a perspectiva a partir do objecto exterior.

Shelley, em *A Defense of Poetry*, estabelece as diferenças entre *razão* e *imaginação* na apresentação da sua definição de poesia:

According to one mode of regarding those two classes of mental action, which are called reason and imagination, the former may be considered as mind contemplating the relations borne by one thought to another, however produced; and the latter, as mind acting upon those thoughts so as to colour them with its light, and composing for them, as from elements, other thoughts, each containing within itself the principle of its integrity. The one is (. . .) the principle of synthesis, and has for its objects those forms which are common to universal nature and existence itself; the other is the (. . .) principle of analysis, and its reaction regards the relations of things, simply as relations; considering thoughts, not in their integral unity, but as an algebraical representations which conduct to certain general results. Reason is the enumeration of quantities already known; imagination is the perception of the value of those quantities, both separately and as a whole. Reason respects the differences, and

imagination the similitudes of things. Reason is to imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance.²¹

O passo citado estabelece a diferença entre a arte mimética e a arte romântica. A primeira baseia-se na imitação das descrições empíricas da natureza, enfatizando o típico, o uniforme e o familiar e tornando a originalidade e a diversidade impossíveis. Assim, a mente era vista como um reflector do mundo exterior comparável a um espelho que representava uma vida seleccionada e ordenada através de um processo inventivo que consistia numa montagem de imagens que eram literalmente imagens ou réplicas de sensações. A imaginação, por sua vez, é o poder que preside à arte romântica ao permitir a formação de uma poesia simbólica a partir do material da natureza como mais adiante se verá aquando da exposição do conceito de imaginação de Coleridge.

M.L. Ferraz estabelece uma relação íntima entre a ironia e a permanência do Eu uma vez que lhe parece não haver dúvida de que a problemática do Eu é central a todo o romantismo. O movimento é a ruptura com tudo o que possa ser ou transformar-se no não eu, ou seja, com a sociedade e a sua tradição, quando estas se instituíam como regra a seguir.(1987:36)

É igualmente o irromper da interioridade, a partir da divisão do eu, que ocorre, de uma forma inteligente, aquando da construção das teorias coleridgianas tendo sempre como base a de outros autores. Coleridge estabelece um contraste entre a sua aparência exterior e a sua qualidade intelectual, através de um processo que se poderá considerar uma forma de dissimulação irónica em que o autor se revela (através do discurso

²¹ Percy Bysshe Shelley. "A Defence of Poetry", in *English Critical Texts: 16th to 20th cent.* D.J. Enright and Ernst De Chickera (eds), Oxford: Oxford Clarendon Press, 1985: 225.

autobiográfico) para mais adiante se ocultar (recorrendo à explicitação das teorias de outros autores). Por conseguinte, a ironia é frequentemente associada ao conceito de máscara como se pode observar a propósito das formas de se ser irónico. O ironista poderá ser *impessoal* quando se esconde atrás de uma máscara, dizendo algo de tal forma ou num tal contexto que a sua audiência apreende o significado real das suas palavras, daí que as suas palavras em contraste com aquilo que já se sabe, afectam a ironia. Na ironia *auto-despromotora*, o ironista também usa uma máscara que funciona positivamente como um disfarce ou *persona*. O ironista transporta-se para o palco na personagem de uma pessoa ignorante, crédula, honesta e entusiasta. Este ironista apresenta-se a si mesmo como menos inteligente do que o seu interlocutor e fá-lo de tal forma que as suas pretensões são mais tarde expostas. Onde o ironista *impessoal* pode praticar um sentido subliminal verbal, o ironista auto-despromotor subestima-se, e a impressão que dá de si mesmo faz parte da estratégia irónica. Esta é a técnica irónica de Sócrates que Platão apresenta como uma espécie de homem ignorante e que procura entender as coisas de uma forma muito simples, colocando questões cuja resposta é sim ou não. Na ironia ingénua, o ironista, em vez de se apresentar a ele mesmo como um ingénuo, apresenta no seu lugar um ingénuo que é visto como distinto do ironista. O ingénuo traz a vítima da ironia para o alcance dos receptores mas desconhece a sua função. Nesta forma de ironia, cria-se um ingénuo que não é o ironista, mas que, sem saber, age a favor da vítima. Esta pode colocar questões ou fazer comentários sem se aperceber da sua função. A eficiência deste modo provém da sua economia de meios; mero senso comum ou uma ignorância simples são suficientes para se ver através das complexidades da hipocrisia ou expor a irracionalidade ou o preconceito. O próximo passo na evolução das estratégias irónicas é, para o ironista, retirar-se completamente e

criar personagens que inconscientemente se ironizem a si próprias. Esta ironia, de auto-traição, está relacionada tanto com a ironia dramática, da qual a vítima desconhece serenamente que o estado real dos assuntos é diferente do que ela assume que seja, como com a ironia de eventos, na qual o que acontece é o reverso do que se está à espera. (Muecke, 1970: 49-62)

No caso da *Biographia Literaria*, e da apresentação e assimilação de teorias de outros autores, poderá considerar-se que Coleridge desempenha o papel de ironista auto-despromotor, na medida em que o autor se finge a si próprio procurando dar o seu entendimento pessoal das teorias. É esta atitude de tomar o divertimento a sério e o sério por divertimento que Schlegel elogia no seguinte passo:

Para aquele que a não [ironia socrática] possui, ela permanecerá um enigma, mesmo depois da *aberta confissão*. Ela não iludirá senão aqueles que a tomam por ilusão e que, ou se deliciam com a *soberania* malícia de quem se ri à custa de toda a gente, ou se ofendem quando pressentem que poderão ser também objecto dessa ironia. Nela tudo deve ser divertimento e tudo deve ser seriedade, tudo francamente aberto e tudo profundamente fingido. (. . .) É um bom sinal os sensaborões da *harmonia* não saberem como reagir a este constante autoparodiar-se, crendo e descrendo a toda a hora até ficarem tontos, e tomando o divertimento a sério e o que é a sério por divertimento. (Athenäum, Frag.108)

Schlegel defende o fingimento intencional construído de forma a que, apenas aqueles que são dotados de capacidade para detectar a ironia, possam reflectir sobre si mesmo e suas obras. Foi esta atitude irónica, manhas e intenções que Schlegel detectou em Shakespeare, nas suas imensas profundezas, levando-o a concluir que o dramaturgo poderá ter tido a intenção consciente de esconder na sua obra armadilhas destinadas aos espirituosos artistas posteriores, para os levar a crer, sem quase se aperceberem, que eram semelhantes a Shakespeare. Coleridge faz o mesmo quando, por exemplo, no

capítulo V, traça a história da associação desde Aristóteles até Hartley, onde Hobbes surge como um dos principais alvos de crítica. Coleridge considera que no seu tratado *Natureza Humana* (1650), Hobbes não anuncia assim como não constrói o princípio de associação baseado na fisiologia e mecânica que havia anunciado, provavelmente em *Elements of Law*.²² Para o poeta, construí-lo seria incompatível com o sistema de Hobbes, que seria exclusivamente material e mecânico. Coleridge parece distorcer Hobbes, quando este fala de um princípio activo na *imaginação composta* e da influência da consciência na associação:

In summe, the Discourse of the Mind, when it is governed by designe, is nothing but *Seeking*, or the faculty of *Invention*, which the Latines call *Sagacitas*, and *Solertia*; a hunting out of the causes, of some effects, of some present or past causes. (Hobbes, *Leviathan*, cap.III:21)

A crítica de Coleridge àquilo que ele considera ser uma associação puramente mecânica no conceito de imaginação vai mais longe:

But in truth Hobbs himself makes no claims to any discovery, and introduces this law of association, or (in his own language) *discursus mentalis*, as an admitted fact, in the *solution* alone of which, this by causes purely physiological, he arrogates any originality. (B.L., I:V, 95)

Para o poeta, o sistema de Hobbes resume-se ao seguinte: sempre que os objectos externos surgem aos sentidos resulta um movimento correspondente do interior. Este

²² Thomas Hobbes (1588-1679) foi um filósofo, matemático e linguista inglês cuja obra principal, *Leviatã* (1651), atacava a igreja anglicana e apoiava a liberdade religiosa, fora do controlo estatal e eclesiástico. O que Coleridge parece criticar é a teoria física de Hobbes, influenciada por Decartes, segundo a qual “sejam quais forem os acidentes e as qualidades que os nossos sentidos nos fazem pensar que existem no mundo, eles não estão lá; são apenas aparências e ilusões” (*Elements of Law*, I, 2.10). A

movimento constitui uma representação, e aí permanece uma impressão do mesmo ou uma certa disposição para repetir o mesmo movimento. Sempre que se sentem vários objectos ao mesmo tempo, as impressões que restam, unem-se. Logo, sempre que qualquer um dos movimentos que constituem uma impressão complexa, é renovado através dos sentidos, os outros sucedem-se mecanicamente.

Aquando desta explicação da sua leitura de Hobbes, Coleridge faz questão de demarcar a substituição do termo *ideia* por *impressão* aparecendo, este último, nesta edição, destacado através do uso do itálico, pretendendo deixar bem claro que aquela é a sua leitura de Hobbes e não uma leitura qualquer, mostrando estas marcas pessoais, a presença constante de um autor consciente que em nenhum momento abandona a sua escrita.

A crítica que Coleridge faz de Hobbes é um exemplo da assimilação de outros em si, o que poderá ser reforçado pelo facto de a sua interpretação ser baseada em Maass, cujas citações o poeta utiliza com alguma frequência quer na sua forma integral quer com ligeiras alterações. Veja-se as palavras de Maass e o eco que elas têm em Coleridge:

Hobbes nannte die Vergesellschaftung der Vorstellungen eine Reihe oder Folge von Einbildungen, auch einen *discursus mentalis* (. . .) Er war (. . .) ein psychologischer Materialist. Daher musste er auch die Association der Vorstellungen aus physiologischen oder Körperlichen Ursachen erklären. . . (B.L., I:348-349).

Ainda na esteira da assimilação de outros na construção e análise do Eu, a teoria coleridgeana da imaginação e a distinção entre esta e fantasia será abordada essencialmente pelo facto de que, uma vez mais, esta teoria surge da assimilação de

causa real destas aparências são movimentos externos. Hobbes não deu crédito ao recurso cartesiano

vários autores sofrida pelo poeta até chegar à sua elaboração. A teoria de Coleridge é o reverso do pensamento clássico e medieval. Nesta distinção, *phantasia* grega era o poder mais criativo enquanto que a *imaginatio*, com o ênfase no concreto e sensório, era considerado inferior. Porém, durante o racionalismo do século XVII, o termo *phantasia*, devido à sua conotação com o jogo livre da mente, deixou de ser confiável até porque se tornou associado com quimeras e fantasias irrealistas. Por sua vez, o empirismo psicológico britânico encontrou no termo *imagination* uma maior seriedade e compreensão. Vários autores fizeram a distinção entre ambas como, por exemplo, James Beattie, em 1783, e Hester Piozzi, em 1794, onde se dá preferência ao termo imaginação. William Duff analisa os dois conceitos, em 1767, de forma semelhante a Coleridge. Para este autor, fantasia é tida como uma forma viva de associação, quer seja de ideias ou imagens, enquanto a imaginação é inventiva e plástica. Em 1792, Dugald Stewart, desenvolve as ideias de Duff concebendo a imaginação como uma função compreensiva que combina a fantasia com concepção, abstracção e julgamento ou gosto.²³

Porém, a distinção foi feita por muitos mais autores e Coleridge menciona a multiplicidade de termos germânicos usados para *imaginação* e *fantasia*. Foi com Wolff que se deu a reviravolta das distinções clássica e medieval quando este definiu, cerca de 1730, a imaginação como sendo o poder de fornecer e reordenar imagens já experienciadas. Para Wolff *facultas fingendi* é criativa. Em 1772, Ernst Platner inicia uma tentativa para simplificar os termos que se complicavam cada vez mais, centrando-se apenas em *Phantasie* e *Einbildungskraft* sendo esta distinção tão importante que

divindade como fundamento do conhecimento da natureza.

²³ Para um melhor esclarecimento desta problemática veja-se Engell e Bate, B.L., I: Introduction, xcvi.

influenciou Kant e outros filósofos-críticos dos últimos vinte e cinco anos do século XVIII e início do século XIX. De uma forma resumida, Platner distingue os termos da seguinte forma: *Phantasie* é uma apresentação, uma associação e justaposição mecânicas de imagens, que não as transforma, não sendo governada pelo facto ou realidade. Por sua vez, *Einbildungskraft* é a mãe da criação inventiva porque cria uma série de associações de forma a que uma nova unidade e nova imagem sejam formadas através de um processo que funde. A fantasia é uma operação mais mecânica, sendo também útil especialmente para os escritores cómicos, fornecendo combinações de imagens que a imaginação une num todo ou em todos novos e vivos.

Para Maass, a imaginação também tem dois níveis; um, o seu significado mais lato no acto de percepção e o outro, mais alto de mistura e criatividade química. A fantasia é posicionada entre estes dois níveis podendo alterar imagens mas não unificá-las numa nova imagem ou símbolo simples. Kant também equaciona a sua *imaginação reprodutiva* com fantasia e a sua *imaginação produtiva* com o poder criativo, colocando a primeira em contraste com a segunda.

Schelling, por seu turno, relaciona a imaginação com razão e com a criação activa e aperfeiçoamento da arte. A fantasia está mais relacionada com faculdades reprodutivas e com a compreensão, fornecendo à arte uma intuição intelectual, tratando-se da base para o trabalho da imaginação. Fichte, Schiller e Goethe também distinguem fantasia de imaginação, dentro da linha de Schelling, sendo as distinções feitas por estes cinco escritores muito semelhantes à de Coleridge, podendo ser resumidas da seguinte forma: a fantasia é mecânica, lida com objectos e segue as leis da associação. A imaginação, é um poder vivo e produtivo que deliberadamente forma um novo objecto ou imagem, unidos e originais, possuindo uma sensação de realidade que, por vezes, falta à fantasia.

Enquanto esta tende a ser a fonte de humor, a imaginação cria metáforas e símbolos através de uma metamorfose unificadora.

Coleridge selecciona e assimila destes autores os detalhes que considera mais relevantes para si e cria a sua própria distinção nos capítulos IV e XIII da *Biographia*. Atente-se na sua teoria introduzida com um comentário metalinguístico, no capítulo IV, para aparecer mais concretamente definida no capítulo XIII:

(. . .) But if (as will be often the case in the arts and sciences) no synonyme exists, we must either invent or borrow a word. In the present instance the appropriation had already begun, and been legitimated in the derivative adjective: Milton had a highly *imaginative*, Cowley a very *fanciful* mind. If therefore I should succeed in establishing the actual existences of two faculties generally different, the nomenclature would be at once determined. To the faculty by which I had characterized Milton, we should confine the term imagination; while the other would be contra-distinguished as *fancy*. (B.L., I: IV, 84)

The IMAGINATION then I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.

FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association. (B.L., I: XIII, 304-305)

Assim, para Coleridge a fantasia ainda lida com fixidez e determinação e, tal como a memória, recebe o seu material vindo da lei da associação sendo, no entanto, modificado pela capacidade de escolha que a distingue do delírio. A fantasia está ligada à experiência sensorial podendo agregar e combinar apenas o que recebeu. A escolha do que usar pode ser deliberada mas é limitada, empiricamente, pelo que se percepção ou

experiencia. A fantasia pode produzir combinações irreais ou impossíveis, mas as suas partes componentes são parte do mundo experienciado.

Em relação à imaginação, como se pode observar na citação acima transcrita, Coleridge veicula a existência de dois tipos, a primária e a secundária. A função da imaginação primária é o acto de percepção do mundo frio e inanimado, coincidente com o mundo inerte tanto da filosofia empírica como do senso comum, e que é percebida apenas quando serve os nossos interesses e objectivos práticos. Após esta percepção a imaginação secundária encarrega-se de a recriar de forma mais elevada, projectando as suas próprias paixões e experiências de vida, transformando o mundo frio e inanimado num mundo mais caloroso unido com a vida do homem, e através do mesmo acto, converte o material percebido em assunto de poesia. A imaginação primária de Coleridge é o mistério da percepção, operando o seu poder sintético através do contacto mais directo da mente e da natureza. Através de uma série de imagens, não necessariamente visuais, a imaginação primária forma uma visão inteligível do mundo. Organizando as sensações díspares e os estímulos, algo que os sentidos não poderiam fazer, a imaginação apresenta o eu com unidades maiores e associações mais complexas do que o ser humano experimenta. A mente subjectiva recebe e age sobre as impressões separadas da natureza externa, e, operando nelas, torna-se um todo maior. É a imaginação primária que cria ou repete na *mente finita* o que se associa, os objectos e os processos da natureza, que são, eles mesmos, produtos do *acto eterno no infinito I AM*. Esta imaginação é espontânea, involuntária, um reflexo ou instinto da mente que une informação sensorial em enormes unidades de compreensão. A imaginação secundária, por sua vez, é basicamente a imaginação criativa ou poética coexistindo com o desejo

consciente. Esta torna-se o maior exercício do eu e dos seus poderes interiores, a livre vontade, o eu absoluto que controla ou dirige a actividade criativa da mente.

A imaginação secundária cria novas imagens e símbolos e através deles reconcilia a mente auto-consciente com a imagem do mundo já formada, involuntariamente, e fornecida pela imaginação primária²⁴. Para Coleridge, o homem comum não a possui e, consequentemente, não poderá criar embora possa apreciar este grau mais rico e mais complexo da imaginação. A melhor parte da linguagem humana real não é um produto da imaginação primária, mas de um acto voluntário formado por uma mente auto-consciente e consciente do seu potencial imaginativo. Assim, como uma repetição na mente finita e operando em conjunto com uma lembrança passiva, a imaginação primária, o agente da percepção, basicamente reproduz uma cópia do que foi criado na natureza ou por outros indivíduos. Não há originalidade na imaginação primária dado que a sua função se limita a repetir e copiar. A imaginação secundária, por sua vez, *dissolve*, *difunde* e *dissipa* o que foi percebido para recriar, idealizar ou unir, produzindo, desta forma, uma *imitação* verdadeira e não uma mera cópia. Esta imaginação confia na primária para a obtenção de matéria prima podendo ser vista como um eco dela. A imaginação secundária reconcilia as percepções fornecidas pela primária com a mente, não apenas com a compreensão mas com as energias da razão com o homem como um conjunto. A imaginação filosófica (outra designação para secundária) torna-se o equivalente da capacidade de auto-intuição, uma versão do mandamento *conhece-te a ti mesmo*, no qual o conhecimento intuitivo do mundo surge ao *eu* contemplando intuitivamente a sua própria consciência das relações da natureza. Neste ponto são

²⁴ Coleridge considera que a imaginação comunica através de símbolos fundindo a natureza da mente com a realidade da natureza. É esta característica que os torna *esemplastic*. A arte é altamente simbólica

nítidos os ecos do prefácio às *Baladas Líricas*, onde Wordsworth defende uma linguagem filosófica, consequência da reflexão sobre a experiência pessoal e sentimentos por ela acarretados:

(. . .) a language, arising out of repeated experience and regular feeling, is a more permanent, and a far more philosophical language, than that which is frequently substituted for it by Poets, who (. . .) separate themselves from the sympathies of men (. . .) For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings; and though this be true, Poems to which any value can be attached were never produced on any variety of subjects but by a man who, being possessed of more than usual organic sensibility, had also thought long and deeply. For our continued influxes of feeling are modified and directed by our thoughts (. . .) (*Baladas Líricas*:Prefácio à edição de 1800).²⁵

Wordsworth, à semelhança do que Coleridge teoriza relativamente ao papel da imaginação secundária na criação, é apologista de uma poesia representativa da espontaneidade, após contemplação e reflexão com vista à recriação.

A poesia é filosófica porque busca a verdade resultante da observação da natureza sobre a qual a imaginação exerce o seu poder plástico. O resultado é a verdade da consciência do poeta. O passo citado prende-se ainda com uma tendência ética central romântica para o naturalismo, embora esta possa ter sido interpretada de várias formas pelos mais diversos poetas do romantismo. O naturalismo, fortemente influenciado por Rousseau, parte da afirmação daquilo que no homem é nativo, primitivo, e “selvagem”, ou seja, tudo aquilo que se opõe às convenções e artificialidades sociais. O “natural” era, por um lado, concebido como o selvagem e espontâneo e “irregular” mas também *como* o simples, o ingênuo, o não-sofisticado e baseava-se na crença na grandeza e dignidade

e os seus símbolos representam a mente percebendo o seu *eu* em relação à natureza. Um símbolo confere uma maior unidade entre o eu e o mundo sendo o instrumento essencial da imaginação.

²⁵ Wordsworth and Coleridge, *The Lyrical Ballads: 1798-1805*. London: Methuen, 1940 (1959): 372-373.

do homem. Consequentemente, preferir o natural à arte transportava consigo a sugestão de um programa de simplificação ou reforma por eliminação, ou seja, implicava primitivismo. Na linha do idealismo alemão, Schiller, num ensaio intitulado “On Naïve and Sentimental Poetry”, estava convictos que a “harmonia com a natureza” implicava uma oposição com a cultura e com a *arte, com a reflexão* e com o esforço auto-consciente, e, por conseguinte, seria pouco desejável num artista moderno. A harmonia que Schiller propõe é entre a arte e a vida e seria alcançada através da *expressão adequada* da toda a experiência humana em conjunto com todo o alcance da imaginação humana. Desta forma, surgem duas tendências opostas; a defesa da superioridade da natureza sobre a arte consciente e a superioridade da arte consciente sobre a mera natureza; uma forma de pensar segundo a qual o primitivismo é a essência e outra em que a auto-transcendência perpétua é a essência; uma preferência fundamental pela simplicidade e uma preferência pela diversidade e complexidade; entre a ingenuidade e a subtileza sofisticada da concepção da ironia romântica. Enquanto Wordsworth defende a tendência naturalista, Coleridge, adepto fervoroso do idealismo alemão, é apologistista de uma arte irónica com todas as características que ela acarreta. E, tal como os idealistas alemães, Coleridge torna-se defensor do Cristianismo, principalmente com as implicações medievais do termo. Para o poeta, a arte era a descoberta e o revivalismo das características cristãs de pensamento e sentimento e de uma sensação de luta moral interior como facto distintivo da experiência humana. Este movimento surge como uma revolta contra o que os defensores do cristianismo consideravam ser o paganismo na religião e ética e definitivamente contra o classicismo na arte. É por esta razão que Coleridge se insurge contra as teorias defendidas por Wordsworth no Prefácio às *Baladas Líricas*. Na sua *Biographia Literaria*, mais concretamente no capítulo XVII,

Coleridge demonstra a forma como lê a escolha que Wordsworth faz da representação da vida rústica. Segundo ele, Wordsworth terá optado por um tratamento rústico uma vez que nessa condição as paixões essenciais do coração poderão atingir maturidade, estarão menos restrictas e usarão uma linguagem mais enfática. Nessa condição da vida os sentimentos elementares coexistem num estado de maior simplicidade e, conseqüentemente, poderão ser melhor contemplados e comunicados. Coleridge considera ainda que na vida rústica as paixões dos homens são incorporadas nas formas belas e permanentes da natureza. Porém, o passo que se segue demonstra que Coleridge defende uma arte mais sofisticada onde a educação assume um papel primordial:

I am convinced, that for the human soul to prosper in rustic life, a certain vantage-ground is pre-requisite. It is not every man that is likely to be improved by a country life or by country labours. Education, or original sensibility, or both, must pre-exist, if the changes, forms, and incidents of nature are to prove a sufficient stimulant. And where these are not sufficient, the mind contracts and hardens by lack of stimulants; and the man becomes selfish, sensual, gross, and hard-hearted. (B.L., II: XVII, 45)

A *Biographia Literaria* é um pôr em prática da uma arte consciente onde o autor se revela através da linguagem reflexiva numa vertente afastada do naturalismo espontâneo que Wordsworth defende.

A teoria coleridgeana da imaginação, devido às influências sofridas, será mais um exemplo de assimilação dos outros, um modo de encontrar nele algo de outros autores com os quais Coleridge se identifica de alguma forma sendo, como romântico, tentado em primeiro lugar, a exercer as suas faculdades de auto-análise fazendo com que a ironia consista na obtenção de um desdobramento verdadeiro para admitir a realidade e sinceridade do seu ego (eu). Dentro deste movimento, no seu desejo por liberdade

completa, “o sujeito que reflecte duvida da sua própria imagem, sob o risco de destruir a coerência do seu ser”.²⁶ A ironia romântica é a ironia de um escritor consciente de que a literatura não pode mais ser simplesmente ingénua e irreflectida mas deve apresentar-se como consciente da sua natureza contraditória e ambivalente. A presença de espírito do autor deve agora ser um elemento principal do seu trabalho, juntamente com a igualmente necessária, mas cega, força condutora de entusiasmo ou inspiração. A literatura irónica, neste sentido de ironia, é literatura na qual existe uma interpenetração dialéctica constante de objectividade e subjectividade, liberdade e necessidade, aparência de vida e realidade da arte e na qual está presente o autor imanente, em toda a parte do seu trabalho como seu princípio criador vivificado e transcendendo o seu trabalho como seu introdutor objectivo. Os irmãos Schlegel e Karl Söger, assim como outros, usaram o termo ironia ao falar da objectividade, indiferença e liberdade do artista em relação à sua obra. O artista atribui tanta vida às suas personagens que não se pode duvidar da sua simpatia por elas mas, está igualmente demarcado de todas elas de tal forma que a sua obra não exprime a sua subjectividade mas antes todo o mundo, sendo este facto a marca do artista. Foi esta ironia do autor distante, à semelhança dos deuses (*aloof godlike*) que os irmãos Schlegel encontraram em vários autores. Esta é a ironia do artista auto-consciente cuja arte é a apresentação irónica da posição irónica de ser artista auto-consciente. O artista está numa posição irónica por várias razões: para escrever bem ele tem de ser criativo e crítico, subjectivo e objectivo, entusiasta e realista, emocional e racional, inconscientemente inspirado e um artista consciente. A sua obra é sobre o mundo e, no entanto é ficção; ele sente a obrigação de fazer um relato da realidade mas

²⁶ René Bourgeois, “Modes of Romantic Irony in Nineteenth-Century France”, in *Romantic Irony*, Frederick Garber (ed.). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988:109.

é-lhe impossível dado que a realidade é incompreensivelmente vasta, cheia de contradições, e o seu estado contínuo faria com que um relato verdadeiro fosse imediatamente falsificado logo que estivesse completo. A única possibilidade aberta para um artista é distanciar-se da sua obra e ao mesmo tempo incorporar a sua consciência da sua posição irónica na própria obra e assim criar algo que será, não apenas, a história mas antes o contar da história completa com o autor e o narrador, o leitor e a leitura, o estilo e a escolha do estilo, a ficção e a sua distância do facto, para que seja vista como sendo ambivalentemente arte e vida. (Muecke, 1970:19)

O factor distância temporal, parece ter sido primordial para a obtenção do efeito pretendido dado que a experiência permitiu a constatação de erros que o autor considera ter feito. A título de exemplo veja-se logo no capítulo inicial o comentário de Coleridge a propósito dos primeiros poemas que publicou:

The first is the fault which a writer is the least able to detect in his own compositions: and my mind was not then sufficiently disciplined to receive the authority of others, as a substitute for my own convictions. (. . .) May I be permitted to add, that, even at the early period of my juvenile poems, I saw and admitted that superiority of an austerer, and more natural style, with an insight not less clear, than I at present possess. My judgement was stronger, than were my powers of realizing its dictates; and the faults of my language, though indeed partly owing to a wrong choice of subjects, and the desire of giving a poetic colouring to abstract and metaphysical truths, in which a new world then seemed to open upon me, did yet, in part likewise, originate in unfeigned diffidence of my own comparative talents. (B.L., I: I, 6-8)

Esta atitude de contemplação perante erros cometidos, revela uma fase de destruição sobre a qual se erguem os comentários de um homem mais experiente e, por conseguinte, capaz de reflectir, conscientemente, sobre a sua própria obra, situando-se, por essa razão, acima do homem comum dado que neste último não reside a capacidade irónica nem a recriação conferida pela imaginação secundária ou filosófica.

A importância da ironia romântica é enorme dado que foram as reflexões teóricas sobre a sua natureza que determinaram a evolução do movimento romântico e forneceram indicações sobre a disposição e a mentalidade em mutação desta geração, isto porque, a ironia nasce da consciência do carácter antinómico da realidade e constitui uma atitude de superação, por parte do eu, das contradições incessantes da realidade, do conflito perpétuo entre o absoluto e o relativo. Foi a defesa desta atitude que conduziu às rupturas com as poéticas clássicas que não permitiam nem uma concepção do eu como realidade primordial e absoluta, nem a consciência de si representando o princípio absoluto de todo o saber. Para o romântico, o verdadeiro conhecimento exige que o homem desvie o olhar de tudo quanto o rodeie e desça dentro de si próprio, tornando-se sujeito e objecto do conhecimento. Veja-se a título de exemplo a definição de Novalis sobre o romantismo nos *Fragmentos* (1798-1799):

É para dentro de nós que vai o caminho secreto. Em nós, ou em parte alguma, está a eternidade com os seus mundos, o passado e o futuro. O mundo exterior é o mundo das sombras, e lança a sua sombra no mundo da luz.²⁷

Novalis pretende afirmar que, para o verdadeiro romântico, o conhecimento reside, única e exclusivamente, na auto-reflexão crítica, a qual é, igualmente, a única forma possível da ironia romântica. É de relembrar que a ironia socrática possuía como objecto primordial o conhecimento de nós mesmos, tornado possível, apenas, através do regresso à interioridade e de uma reflexão racional. Este processo nunca poderá ser natural e espontâneo, fruto do instinto, pelo contrário, terá que ser artificial, no sentido em que é fortemente trabalhado, pensado, tratado e, conseqüentemente, inventado,

através do poder da imaginação que para Coleridge se torna essencial para uma construção poética verdadeiramente romântica. Goethe apresenta uma definição do *romântico* por oposição ao clássico muito próxima destas linhas:

(. . .) O romântico não é um fenómeno natural, original, mas construído, rebuscado, potenciado, exagerado, bizarro até ao grotesco e caricatural. (. . .) O antigo é sóbrio, modesto, comedido, o moderno totalmente desregrado e ébrio. O antigo aparece-nos como um real idealizado, um real tratado com grandeza (estilo) e gosto; o romântico como algo de irreal, de impossível, a que, por meio da imaginação, se dá apenas uma aparência de real. (. . .)²⁸

Esta citação abarca apenas um dos aspectos do que é o romantismo, ajudando, no entanto, a compreender melhor o fenómeno e a sua associação à ironia romântica, também ela criação e construção, apenas aparentemente, real da e na linguagem.

No capítulo X, Coleridge mostra que estas teorias eram do seu domínio quando recorre à criação do termo *Esemplastic*²⁹ associado à sua reflexão sobre essa mesma criação. Atente-se nas suas palavras:

“Esemplastic. The word is not Johnson, nor have I met with it elsewhere”. Neither have I! I constructed it myself from the Greek words, εἰς ἐν πλάγγειν i.e. to shape into one; because, having to convey a new sense, I thought that a new term would both aid the recollection of my meaning, and prevent its being confounded with the usual import of the word, imagination (B.L., I: X, 168-170).

Esta importância atribuída à construção da linguagem, tornou a metalinguagem numa forma importante de escrita que incorpora a auto-análise e a auto-revelação, justificando o seu recurso frequente por parte dos autores românticos. A propósito da

²⁷ A presente dissertação serve-se da tradução de Barrento, 1989:254.

²⁸ A presente dissertação serve-se da tradução de Barrento, 1989: 226.

²⁹ Coleridge considera que a imaginação comunica através de símbolos fundindo a natureza da mente com a realidade da natureza. É esta característica que os torna *esemplastic*. A arte é altamente simbólica

consciencialização sobre o carácter essencial da linguagem como forma de atingir a ironia, M. L. Ferraz afirma que:

(. . .) a autonomia formal da ironia se processa quando mal se começa a adivinhar a inevitabilidade de a literatura ser linguagem, quando se começa a perceber que a obra literária não é só, ou sobretudo, uma interpretação/representação (mimese) do universo (real ou poético), mas, mais do que isso, um modo peculiar de a linguagem form(ul)ar um universo; a própria linguagem é o mundo como se apercebem os autores românticos. (. . .) (1987:19)

A linguagem torna-se uma forma do eu se revelar ao mundo e fá-lo através de símbolos que provêm da sua experiência pessoal associada às potencialidades da sua imaginação. É por esta razão que a linguagem não é mais uma interpretação/representação mimética mas antes uma formulação simbólica pessoal de um mundo, que muitas vezes apenas o autor romântico consegue decifrar. M.L. Ferraz prossegue afirmando:

Donde a obra, como linguagem formadora de um universo, tornou-se antinómica até ao absurdo, percorrida que foi toda uma gama de tentativas de síntese entre essas duas realidades palpáveis- a realidade das palavras e a realidade do mundo-, realidades que se podem, afinal, apresentar ambas como fictícias (como ilusão) ter-se-á concluído hoje. A procura de uma síntese entre o real e o fictício, entre o transitório e o perene, entre corpo e mente e a teorização dessa procura deram afinal o romantismo. Estas antinomias levam até à esperança de libertar a literatura da prisão da forma. Que mais é isto senão a insistência na expressão do inefável, autêntico paradoxo duma época que desperta para a consciência da linguagem? Não parece assim tão inusitado dizer-se que a característica primeira do romantismo é um assumir da ironia como princípio necessário e inevitável da expressão estética (1987:19)

O passo citado vêm de encontro à afirmação anterior de que a literatura romântica é uma invenção arbitrária fortemente apoiada pela linguagem quando esta procura, intencionalmente, representar uma situação, que se sabe irreal, procurando incutir no

e os seus símbolos representam a mente percepcionando o seu *eu* em relação à natureza. Um símbolo confere uma maior unidade entre o eu e o mundo sendo o instrumento essencial da imaginação.

leitor a sensação de que é real, ou seja, o fingimento intencional com o intuito de conduzir à verdade. A capacidade que o ironista tem de se desdobrar e reflectir sobre si mesmo “pertence apenas aos que lidam com a linguagem como, por exemplo, os artistas e filósofos e a disjunção reflexiva não ocorre apenas através da linguagem como categoria privilegiada, mas transfere-se o eu de um mundo empírico para um mundo constituído da, e na linguagem, a qual se encontra no mundo como uma entidade entre outras, mas que permanece única ao ser a única entidade através da qual se pode diferenciar do mundo”. (Paul de Man, 1983: 212-213) Assim, a linguagem divide o sujeito num eu empírico, imerso no mundo, e num eu que se torna num signo, na sua tentativa de diferenciação e auto-definição.

No caso particular da *Biographia Literaria*, o desdobramento é feito de forma a que o autor transmita ironicamente a opinião que ele julga suscitar nos seus leitores. O autor mostra a sua participação na sua criação relegando para segundo plano o texto-imitação e valorizando o texto como invenção.

O facto de a *Biographia Literaria* possuir uma enunciação em primeira pessoa serve igualmente o propósito de surgimento e oclusão do sujeito. Foi Platão quem pela primeira vez, no Livro III da *República*, se referiu aos três modos de enunciação: aquele em que o poeta falaria em seu nome sem a preocupação de se iludir o receptor; aquele em que o poeta falaria em terceira pessoa e aquele modo em que o poeta deixa de falar para dar voz aos diálogos das personagens. Enquanto no primeiro modo haveria uma maior distanciação, os segundos e terceiros seriam certamente artes miméticas.³⁰ O primeiro modo de enunciação aplica-se à autobiografia, subgénero em que o autor narra

³⁰ Para um melhor esclarecimento desta temática, veja-se Genette, “Mode” em *Figures III*. Éditions du Seuil, 1972:184-189.

a sua própria vida sem a mediação de narrador e sem qualquer pretensão de iludir o leitor para que este pense que o autor fala em nome de outro. Se se considerar que uma das diferenças entre representação mimética e não-mimética será o elemento da ilusão, presente na oclusão autoral e ausente sempre que o autor surge, então, na *Biographia* de Coleridge, assiste-se à fusão de uma enunciação não ilusória com a ilusão tendo a segunda origem no seio da primeira. Desta forma, Coleridge funde ainda vida e obra, reflectindo sobre uma e sobre outra, sobrepondo-as e distanciando-as numa atitude irónica.

Um dos exemplos poderá residir no facto de Coleridge não se limitar e não se interessar apenas pela sua própria opinião mas também pelo efeito que ela possa ter em quem o lê ou ouve. E para que ao leitor não restem dúvidas de que ele tem plena consciência desse facto, o seu pensamento é concretizado em palavras quando simula a reacção do leitor à sua criação, “*But this is pedantry*” (B.L., I: X, 170), e se auto-defende num discurso metalinguístico:

Not necessarily so, I hope. If I am not misinformed, pedantry consists in the use of words unsuitable to the time, place and company. The language of the market would be in the schools ask *pedantic*, thought it might not be reprobated by that name, as the language of the schools in the market. The mere man of the world, who insists that no other terms but such as occur in common conversation should be employed in a scientific disquisition and with no greater precision, is as truly a pedant as the man of letters, who either over-rating the acquirements of his auditors, or misled by his own familiarity with technical or scholastic terms, converses at the wine-table with his mind fixed on his *musæum* or laboratory; . . . (B.L., I: X, 170)

Este autor *dramático*, porque assume representativamente outras vozes, com um discurso emotivo, mostra através de comentários como este a sua personalidade. Note-se que Coleridge ironiza com a sua própria encenação e, consequentemente com todos

aqueles que com ela se identifiquem permitindo-se criticar o horizonte de expectativas do leitor, ao apresentar a sua interpretação do termo *pedantry* apoiando-a com exemplos concretos. De facto, se o termo se aplica ao uso inadequado de palavras para o tempo, lugar ou companhia, então, o uso de uma linguagem informal num contexto mais formal e vice-versa, seria pedante. Coleridge não considera que, no seu caso, a situação seja essa uma vez que o uso de *esemplastic* parece-lhe correctamente importado e empregue. A ironia torna-se ainda mais visível perto do final do parágrafo quando Coleridge defende a tolerância do hibridismo em detrimento do pedantismo escolar, que se pressupõe clássico:

Nay, though the pedantry of the scholar should betray a little ostentation, yet a well-conditioned mind would more easily, methinks, tolerate the *fox-brush* of learned variety, than the *sans colotterie* of a contemptuous ignorance, that assumes a merit from mutilation in the self-consoling sneer at the pompous incumbrance of tails. . . . (B.L., I: X, 171)

A importância deste passo prende-se, ainda, com a valorização do hibridismo, que poderá ser aplicado à convergência sistémica, nomeadamente genérica. Atente-se a este propósito na seguinte definição de Schlegel proveniente do Frag. 116:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. A sua função não é apenas a de voltar a unir todos os géneros separados da poesia e aproximar a poesia da filosofia e da retórica. Ela pretende e deve também, ora misturar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia erudita e poesia natural, (. . .) Ela abarca tudo o que de algum modo seja poético, desde o maior sistema da arte, que contém em si vários outros sistemas, até ao suspiro, ao beijo da criança-poeta no seu canto espontâneo. Ela pode perder-se de tal modo no objecto representado que somos levados a crer que a sua única função é a de caracterizar indivíduos poéticos de toda a espécie; e, contudo, não existe outra forma capaz de exprimir plenamente o espírito do autor, de modo que muitos artistas que apenas queriam escrever um romance acabaram por se representar a si próprios por acaso.

Até ao Romantismo, o tipo de abordagem que a poética fazia de obras individuais era predominante e, quase exclusivamente, aristotélica na qual as obras de arte eram usadas como exemplos de categorias universais (genéricas) e onde se defendia uma separação total e regradada dos géneros poéticos. A afirmação schlegeliana, pelo contrário, caracteriza a poesia romântica como uma poesia universal que reúne todos os géneros. Ela é progressiva porque está sempre em devir, e é infinita e livre, não permitindo que alguma lei governe o desejo arbitrário do poeta. A poesia romântica é universal porque pode e deve misturar ou fundir poesia e prosa, invenção e crítica, poesia da arte e poesia da natureza, tratando de todos os assuntos de superiores a inferiores e reflecte o mundo sendo, também, auto-reflexiva. Assim, a ironia descreve consciência e autoconsciência na arte e no artista, inclusão de vastas disparidades e jogo de contradições, assim como a liberdade e controle supremo nas invenções do artista. A questão da criação de uma nova ordem dentro da desordem prende-se com a apologia que Schlegel faz da necessidade que a humanidade tem de encontrar um centro, uma base firme, à semelhança da função da mitologia na Antiguidade Clássica. Schlegel considera que os poetas românticos deverão construir uma mitologia, mas a partir do interior de cada um, do mais fundo do espírito, abarcando todas as obras de arte para a construção de um poema infinito que encubra os gérmens de todos os outros poemas. A nova mitologia surgiria a partir da filosofia do idealismo, que defende uma saída de si próprio, de uma forma ou de outra, para poder regressar a si e permanecer igual a si próprio. O idealismo é, pelo menos, uma parte, um ramo, uma forma de manifestação do fenómeno, também ele, por si só incompleto, mas é também um caminho para encontrar o tão desejado centro. Do seio do idealismo, por conseguinte, nascerá um novo realismo (na acepção filosófica do termo), também limitado, e a união dos opostos contribuirá para a harmonia necessária. Para

Schlegel a beleza suprema será a ordem gerada a partir do caos que ele considera ter existido nas antigas mitologia e poesia. A mitologia, criada a partir da harmonia dos opostos, é semelhante ao *Witz* romântico, ou seja, é a capacidade de associar com surpreendente rapidez várias representações que, pelo seu conteúdo e pelo nexos a que pertencem, são na verdade estranhas umas às outras. (Schlegel, Frag.116) É esta exposição filosófica que conduz à utilização de conceitos como sim-filosofia (*symphilosophie*) e sim-poesia (*sympoesie*), conceitos formados a partir do prefixo grego sym (união, convergência, encontro) e usados por Schlegel para designar uma concepção totalizante e sincrética de filosofia e de poesia, que destrói os sistemas tradicionais dos géneros e das fronteiras entre as formas de conhecimento, e aponta para uma obra de arte total. (Schlegel, Frag.125)

É a esta consciência e autoconsciência, que conduz à miscigenação genérica, que se assiste em cada passo da *Biographia Literaria* e que transporta a obra para o campo de uma obra romântica irónica na qual os subgéneros da narrativa—(auto)biografia, cronologia, filosofia, crítica, religião e até mesmo epistolar—se fundem de forma progressiva, livre e universal. A este propósito, atente-se no passo seguinte cujo objectivo é demonstrar a unidade existente na obra:

In a way, then, the *Biographia* is a book whose circumference is everywhere and whose centre is nowhere. Its many unities ("Sketches") of biography, chronology, philosophy, criticism, and religion create a dynamic nucleus of fundamentals that are dependent on each other and fuse into one. The book has no single-minded unity but a myriad-minded one. We might even characterise it as multitude in unity. If Coleridge had written only a more orthodox autobiography of events, a philosophical monograph, a series of critical essays, or a statement of religious or political beliefs, then the "unity" would be obvious and easy. But for his own literary life, his life of experience and thought and feeling, such single unities could not be. They were parts of the whole. The unity that does emerge from the book is more inclusive than any of these parts because it connects all of them, and in doing this the book calls on the life of the whole man. (B.L.: Introduction:cxxxvi)

É esta unidade entre a vida e a obra do autor numa atitude de surgimento e oclusão do eu que caracteriza a *Biographia Literaria*. É por esta mesma razão que frequentemente se assiste à explicação da forma como Coleridge lê, interpreta e assimila as teorias de outros autores revelando, numa atitude romântica, um autor que se serve da linguagem, por vezes ilusória, para expor as suas visões muito pessoais.

Capítulo II

Leituras da ironia em “The Rime of the Ancient Mariner”

Este capítulo centrar-se-á no poema “The Rime of the Ancient Mariner”, procurando, num recurso constante à ironia romântica, apresentar mais uma leitura possível deste texto, que sendo lírico, serve-se de características dos géneros poéticos épicos e trágicos para a consecução dos objectivos autorais.

Embora a grande maioria das leituras do poema se centrem na narrativa do velho marinheiro, o poema é muito mais do que isso. E, esta dissertação procura lê-lo tendo em conta todo o processo mental de Coleridge durante a sua criação, isto porque, o lirismo deste poema reside, não na expressão das emoções ou sentimentos do autor, mas antes na forma como ele se revela através da linguagem que minuciosamente escolhe para colocar no texto. A composição de um poema terá certamente uma determinada duração que varia de acordo com o poema e com o autor, mas “The Rime of the Ancient Mariner” foi composto durante cerca de trinta anos num processo contínuo de revisão, revelando que o lirismo do poema se estende para além do texto que chega aos dias de hoje, fruto de diversas alterações que Coleridge foi fazendo desde a primeira publicação, em 1798, nas *Baladas Líricas*, até à data de 1828, em *Poetical Works*, última publicação em vida do autor.

A ironia romântica alimenta-se da auto-reflexão, principalmente no que concerne à própria obra do poeta. Esse processo revela uma profunda consciência em relação à concepção e construção. Uma leitura das diferenças existentes nos vários textos revela essa auto-reflexão consciente, até mesmo porque são muitas e significativas as alterações que o pensamento e a imaginação sofrem com a evolução do tempo e dos factos.

Martin Wallen, no seu livro, *Coleridge's Ancient Mariner: An Experimental Edition of Texts and Revisions 1798-1828*, revela pormenorizadamente as principais diferenças entre os vários textos, desde 1798, primeira publicação nas *Baladas Líricas*, passando por 1800, 1802 e 1805, publicações na mesma coletânea; 1817, publicação nas *Sibylline Leaves* até 1828, em *Poetical Works*.³¹

A primeira diferença significativa prende-se com o título e introdução ao poema:

(Em 1798)

THE RIME OF THE ANCIENT MARINER
In Seven Parts

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.

(Em 1800)

The Ancient Mariner
A Poet's Reverie.

ARGUMENT.

How a Ship, having first sailed to the Equator was driven by Storms to the cold Country towards the South Pole; how the Ancient Mariner cruelly, and in contempt of the laws of hospitality, killed a Seabird; and how he was followed by many and strange Judgements: and in what manner he came back to his own Country.

(Em 1817)

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? quæ loca habitant? Harum rerum notitiam semper ambivit

³¹ Martin Wallen. *Coleridge's Ancient Mariner: An Experimental Edition of Texts and Revisions 1798-1828*. New York: Station Hill, 1993.

ingenium humanum, nunquam attingit. Juvat, interea, non diffiteor, quandoque in animo, tanquam in tabulâ, majoris et melioris mundi imaginem contemplari: ne mens assuefacta hodiernæ vitæ minutis se contrahat nimis, & tota subsidat in pusillas cogitationes. Sed veritati interea invigilandum est, modusque servandus, ut certa ab incertis, diem a nocte, distinguamus. –T. Burnet: *Archæol. Phil.* p. 68.

Ao atentar-se nas edições de 1798 e 1800 verifica-se que as alterações se prendem com uma edição de pormenores objectivos em relação à viagem do marinheiro e às causas da sua punição, centrando-se na morte do albatroz. Esse facto poderá dever-se às críticas abrasivas de Wordsworth sobre a ausência de sequencialidade no tecido textual como também a outra razão qualquer. O ponto de interesse nestas alterações é que elas parecem procurar uma maior orientação da leitura do poema tal como no caso das glosas marginais.

Para a edição de 1817, a alteração é ainda maior uma vez que Coleridge opta por uma citação em latim de T. Burnet, a qual abandona totalmente as explicações sumárias anteriores, da autoria do próprio Coleridge. A citação escolhida procura convencer o leitor da existência de outro(s) mundo(s) onde habitam seres invisíveis tais como os do poema. A citação apela, ainda, para o uso da imaginação que permitirá contemplar essa(s) outra(s) existência(s) permitindo o escape de uma vida meramente trivial. Porém, no final, alerta-se o leitor para o facto de que deverá buscar-se a verdade, mantendo o sentido de proporção para que se se possa distinguir o certo do incerto.

Tanto Coleridge como Wordsworth defendem que a poesia deverá buscar a verdade para ser bem sucedida. Esta seria obtida através do uso do poder plástico da imaginação exercido sobre as formas vulgares do dia-a-dia que serão intensificadas mas não distorcidas. Facto e valor seriam combinados num balanço entre a verdade da observação e a faculdade imaginativa modificando o objecto observado. É por esta razão que a poesia é a mais filosófica de todas as formas de escrita, isto é, o seu objecto é a

verdade. A poesia filosófica exprime com fé certos estados da consciência existindo para transformar este mundo em algo mais belo. Segue-se a tradução para inglês da citação:

I can easily believe that there are more invisible creatures in the universe than visible ones. But who will tell us what family each belongs to, what their ranks and relationships are, and what their respective distinguishing characters may be? What do they do? Where do they live? Human wit has always circled around a knowledge of these things without ever attaining it. But I do not doubt that it is beneficial sometimes to contemplate in the mind, as in a picture, the image of a grander and better world; for if the mind grows used to the trivia of daily life, it may dwindle too much and decline altogether into worthless thoughts. Meanwhile, however, we must be on the watch for the truth, keeping a sense of proportion so that we can tell what is certain from what is uncertain and day from night.

Esta citação parece demonstrar que o método do poema de relacionar a natureza com o mundo moral é através da combinação íntima entre o coração e o intelecto do poeta e as aparências da natureza. Atente-se no passo seguinte:

Never to see or describe any interesting appearance in nature without connecting it, by dim analogies, with the moral world proves faintness of impression. Nature has her proper interest, and he will know what it is who believes and feels that everything has a life of its own, and that we are all *One Life*. A poet's heart and intellect should be *combined*, intimately combined and unified with the great appearances of nature and not merely held in solution and loose mixture with them, in the shape of formal similes.³²

O passo citado reporta-se ao carácter lírico da literatura dado que, segundo Coleridge, as representações poéticas deverão ser o resultado da fusão entre as impressões da natureza e o poder plástico da imaginação do poeta. Daí resultará uma linguagem simbólica (e não meras símiles) que, naturalmente, reflecte todas as

³² *Letters of S.T. Coleridge*, E. H. Coleridge, London: 1895, I, 403-404.

experiências prévias do autor, e à qual, muitas vezes, o receptor não terá acesso. Veja-se, a título de exemplo, as estrofes seguintes:³³

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

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.

(51-58)

Nestas estrofes, Coleridge consegue fundir admiração “As green as emerald” e medo “a dismal sheen” através das descrições de elementos naturais cuja presença, conjuntamente com os corpos invisíveis, servem, não apenas para revelar os estados de espírito do marinheiro mas também, para fornecer ao poema a ligação entre o marinheiro como homem comum, pertencente ao mundo natural, e o marinheiro como homem ligado ao mundo invisível. A estrofe seguinte mostra como Coleridge consegue revelar a consciência que possui da poder da sua imaginação sobre os elementos naturais na criação poética:

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

(107-110)

³³ A edição utilizada para as citações do poema “The Rime of the Ancient Mariner” é a de H.J.Jackson, *Samuel Taylor Coleridge: Selected Poetry*, Oxford: O.U.P, 1994 (1997):48-67. A mesma edição será utilizada para os poema “Kubla Khan: Or, a Vision in a Dream” e “Dejection: An Ode”.

Este passo do poema mostra a forma como a poesia romântica deverá ser construída, ou seja, através de uma sintonia perfeita entre as descrições e o estado da mente do velho marinheiro, no caso do poema presente.

Para uma leitura irónica do poema deverá chamar-se a atenção para o facto de que Coleridge reviu o poema ao longo de três décadas como que se quisesse mostrar que o texto nunca estaria completo à semelhança do destino do marinheiro que também terá que narrar a sua história repetidamente até ao infinito.

As alterações fazem-se também ao nível da pontuação mostrando uma preocupação vital com a função dos pequenos sinais como se poderá visualizar através da justaposição dos textos. Veja a título de exemplo:

(Em 1798)

But still he holds the wedding-guest—
There was a Ship, quoth he—
"Nay, if thou'st got a lonesome tale,
"Marinere! come with me."

He holds him with his skinny hand,
Quoth he, there was a Ship—
"Now get thee hence, thou grey-beard Loon!
"Or my Staff shall make thee skip.

(Em 1805)

But still he holds the wedding-guest—
"There was a Ship," quoth he—
"Nay, if thou'st got a laughsome tale,
"Marinere! Come with me."

He holds him with his skinny hand,
Quoth he, "There was a Ship—"
"Now get thee hence, thou grey-beard Loon!
"Or my Staff shall make thee skip."

(Em 1817)

He holds him with his skinny hand,

“There was a ship,” quoth he,
“Hold off! unhand me, grey-beard loon!”
Eftsoons his hand dropt he.

Na edição de 1798, a voz com uma enunciação narrativa e o marinheiro não são distinguidos através de sinais de pontuação e a maioria dos discursos das outras personagens abrem com as marcas de discurso indirecto mas raramente são fechadas. Em 1805, todas as distinções vocais são estabilizadas desfazendo possíveis equívocos. Na edição de 1817, os sinais de discurso directo abrem a narrativa do marinheiro no verso “*There was a Ship*”, e depois no verso 21 quando regressa à narrativa, “*The ship was cheered, the harbour cleared*, para fechar no verso 621, quando cessa essa narrativa. Desta forma, os discursos de todas as personagens, incluindo o convidado, estavam inseridos na voz do marinheiro. Julga-se que estes pormenores sejam reveladores da reflexão que Coleridge faz da sua obra mostrando uma enorme preocupação e interferência entre intertextualidade e intencionalidade, característica da ironia romântica.

Um outro exemplo, igualmente, ou ainda mais, flagrante, é o jogo de dados em que rivalizam “Morte” e “Vida-em-Morte”. Donald Ault informa que, na tentativa de acrescentar informações que faltavam no texto primitivo, a glosa marginal substitui material eliminado em revisões anteriores do texto, interagindo com as próprias revisões (em Martin Wallen, 1993:vii-xv). O pesadelo “Vida-em-Morte” aparece nomeado pela primeira vez na edição de 1817, e, a glosa onde se explica que o marinheiro é o seu prémio, diz muito mais do que o próprio texto primitivo. Desta forma, diz mais para a maioria dos leitores que se lembram da informação desta glosa como parte do texto primitivo. Ault crê que a glosa parece antecipar algo que torna o futuro do poema mais

coerente. Porque a glosa refere a personagem pelo seu nome, esta existe apenas em relação com o texto primitivo:

The naked hulk alongside came
And the twain were casting dice;
“The game is done, I’ve, I’ve won”
Quoth she, and whistles thrice.

DEATH, and
LIFE-IN-DEATH
have diced for
the ship’s crew
and she (the
latter) winneth
the ancient Mariner.

Ault considera que, se por um lado, o jogo de dados é um jogo de pura sorte, alinhado com a indeterminação do acontecimento textual, por outro lado, o resultado do jogo está absolutamente determinado uma vez que, se a glosa está correcta, o jogo não poderia ter sido resolvido de outra maneira. Para o autor, outra maneira não teria sido possível, pois, de acordo com a glosa, se a personagem “Morte” tivesse ganho o marinheiro, não haveria história. É, precisamente, este facto que a glosa preenche no complemento directo do verbo *won* do texto primitivo. Ault chama ainda atenção para a clareza com que o companheiro da mulher era representado como masculino. No entanto, na edição de 1817, Coleridge pretendeu que todas as estrofes que descreviam o companheiro fossem eliminadas chegando mesmo a enfurecer-se com o responsável pela publicação como se pode observar pelas suas palavras relativamente à seguinte estrofe:

A gust of wind sterte up behind
And whistled through his bones;
Through the holes of his eyes and the hole of his mouth,
Half whistles and half groans.

(109-112)

This stanza I had earnestly urged the printer to omit, but he was a coxcomb, and had na opinion of his own, forsooth! The Devil daub him!

This stanza was struck out by the Author, and reprinted either by the Oversight or the Self-opinion of the Printer to whom the Author was indebted for various intended improvements of his Poems.³⁴

Esta estrofe foi eliminada na edição de 1828. Determinar a razão pela qual Coleridge desejou tão arduamente eliminar o facto da personagem “Morte” ser masculina constituiria um trabalho interessante. Porém, esta tarefa não cabe no âmbito desta dissertação excepto para demonstrar como Coleridge reflectia sobre todos os pormenores da sua criação. Esta situação é mais uma entre muitas no poema que revelam a reflexão inteligente que esteve na base da construção deste texto que seria interminável se o seu autor fosse imortal. Mesmo assim parece que o é, se se considerar que o desdobramento irónico surge à imagem de um jogo de dois ou mais espelhos posicionados um em frente ao outro reflectindo-se infinitamente.

Foi já afirmado que o carácter lírico do poema em estudo consiste no processo do autor se revelar através da linguagem embora, com alguma frequência, esta sua atitude nem sempre seja compreendida pelos receptores, facto esse já adiantado nesta dissertação. Crê-se que a razão pela qual o poema “The Rime” foi alvo de tanta incompreensão prende-se, exactamente, com uma leitura irónica do texto a vários níveis e, é esse o objectivo a alcançar a partir deste momento, ou seja, analisar o poema de forma a revelar quais os aspectos irónicos que contém e de que forma Coleridge ironiza com eles.

Um primeiro aspecto poderá ser o facto do poema ser construído em imitação da balada tradicional inglesa, a qual consiste basicamente numa quadra em que o segundo

³⁴ Os comentários de Coleridge são citados em Wallen, 1993:33.

verso rima com o quarto e em que a estrutura do ritmo se baseia na alternância de versos de quatro sílabas acentuadas, o primeiro e o terceiro com versos de três sílabas acentuadas, o segundo e o quarto versos.³⁵ No entanto, “The Rime of the Ancient Mariner” possui, em algumas estrofes, uma extensão para cinco ou seis versos e, num dos casos, para nove versos. Esta extensão, mais frequente nas partes sobrenaturais do poema, serve uma variedade de funções para além de quebrar a monotonia.³⁶ A balada está relacionada com o termo *ballet* e originalmente significava uma canção ou refrão cujo objectivo era um acompanhamento para dança. Mais tarde a designação passou a cobrir qualquer canção feita por um grupo de pessoas que se juntavam socialmente. Após a sua adopção em Inglaterra veio a significar praticamente qualquer canção. A forma da balada está mais associada com os séculos XV e XVI, altura em que se pensava que muitas baladas haviam sido compostas ou escritas e, “The Rime” pretende descrever em linguagem medieval tardia, uma viagem empreendida por um navio logo após a viagem de Colombo em 1492. Esta sugestão prende-se com um dos versos do poema em que o velho marinheiro afirma terem sido os primeiros a entrar naquele mar silencioso. As primeiras baladas possuíam uma série de características comuns entre as quais se destacam o facto de serem anónimas e elaboradas por uma mente colectiva que se encarregava da sua transmissão essencialmente oral. Daí que, embora pudessem retratar reis e rainhas ou outras figuras históricas, era local e não cultural. A balada não estaria completa sem uma música do tipo repetitivo que estimulasse e mantivesse a audiência.

³⁵ Gualter Cunha, *Rima do Velho Marinheiro: Em sete partes*. Expo'98, 1998

³⁶ John Spencer Hill, em *A Coleridge Companion*, London: Macmillan, 1983:145-147, revela as intenções que presidiram às alterações que Coleridge decidiu fazer à estrutura tradicional da balada. Por vezes será para aumentar o impacto emocional do incidente sublinhando a qualidade dramática como no caso dos versos 157-161; ou, no caso das respostas contraditórias da tripulação aos feitos do marinheiro, a expansão através da repetição serve para fixar uma cena na memória, versos 91-102; ou ainda, com o objectivo de intensificar um momento de impulso lírico como, por exemplo, nos versos 354-372.

Esta estrutura simples não moralizava nem apresentava opiniões tendenciosas. A estrutura pouco complexa da balada torna-a apreciada nos casos em que a organização social seja simples como, por exemplo, as crianças, os marinheiros em navios, soldados em marcha, ou outros semelhantes. No poema em estudo, o sujeito poético representa a transmissão oral da balada na personagem do velho marinheiro, alguém pertencente a uma estrutura social simples, com a agravante de ser caracterizado como louco. A escolha duma personagem com estas características poderá ter a ver com o interesse de Coleridge em conhecer a realidade das emoções daqueles que acreditavam ter tido contacto com visitas sobrenaturais. Atente-se nas suas palavras a este propósito:

Real in this [dramatic] sense they have been to every human being who, from whatsoever source of delusion, has at any time believed himself under supernatural agency. (B.L., I: XIV, 6)

Assim, Coleridge recorre ao sobrenatural para projectar simbolicamente disposições e estados interiores do velho marinheiro. As figuras espectrais são orgânicas e funcionais e não meros elementos macabros decorativos e chocantes. Elas são encarnações acusadoras da culpa e do remorso do marinheiro. Sendo a balada considerada a mais simples e a mais natural das formas métricas em inglês, a sua utilização como suporte formal de um poema tão complexo poderá apenas ter dois objectivos: unir e sintetizar opostos à luz da ironia romântica ou, mais provavelmente, ironizar com a tendência para aquela estrutura. Este último objectivo justificaria a opção coleridgiana pelo pastiche da balada.³⁷

³⁷ A opção pelo termo pastiche deve-se ao facto deste ser definido como uma imitação ou conjunto de imitações de um género ou estilo autoral ou epocal através da transformação do sujeito sem modificar o estilo. O pastiche distingue-se da paródia por não possuir uma função satírica. Para um melhor esclarecimento desta temática veja-se Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris:Éditions du Seuil, 1982.

Porém, o pastiche encontra-se ainda na utilização de linguagem medieval arcaica, nas inúmeras filiações que o poema possui com o horror gótico, e no facto de ter sido escrito à imitação das viagens de aventuras dos séculos XVI e XVII. Relativamente a este último ponto, poder-se-á afirmar que não obstante o poema não possuir datas ou um mapa definido, o marinheiro consegue manter-se ligado à tradição europeia e a todos os detalhes do vento e das condições climáticas que um mapa contém. A imitação coloca-se ainda em termos da imagética cristã e, principalmente com a narrativa da “Caim”. Esta acenta igualmente no tema da culpa, do sofrimento e da expiação errante. Deus também puniu “Caim” porque, à semelhança do marinheiro, aquele negligenciou o uso dos seus sentidos. O poema parece ainda conter semelhanças com o “judeu errante” da obra de Lewis, *O Monge*, para além da nítida influência do estilo gótico. Todas estas influências revelam o lirismo do poema, ou seja, um transmutar em linguagem de toda uma vivência anterior do poeta. Porém será necessário tentar descobrir se as intenções de Coleridge ao assumir todas estas transformações hipotextuais seriam sérias ou irónicas.³⁸ Na perspectiva desta dissertação, Coleridge parece ironizar com tudo o que imita e foi por esta razão que a crítica falhou em compreender o seu poema ao longo de tantos anos. A análise que se segue procurará demonstrar porque razão a leitura da intenção irónica de Coleridge é possível e de que forma a distanciação objectiva e serena do autor contribui para as concecussão dos objectivos.

No final do capítulo anterior discutiu-se a defesa do hibridismo genérico como construção mítica da poesia, referindo o fragmento nº116 de Schlegel no qual este afirma que a poesia romântica é universal ao reunir todos os géneros.

³⁸ Gérard Genette define cinco tipos de *transtextualidade* entre os quais a *hipertextualidade* a qual engloba toda a relação que une um texto- o *hipertexto*, a um texto anterior-o *hipotexto*. As relações entre o hipertexto e o hipotexto poderão ser de transformação ou imitação. Genette, *Palimpsestes*, 1982: 34.

Este aspecto da ironia romântica não foi descurado por Coleridge quando, no poema “The Rime of the Ancient Mariner”, pôs em prática a teoria romântica da miscigenação dos géneros que, e como já foi referida, serve o propósito da fragmentação do eu. A questão do desdobramento do eu veio influenciar, em larga medida, a questão da classificação dos géneros, que no séc.XIX, assistiu à apologia da sua miscigenação. Esta fragmentação implicou a dissolução dos géneros que serve o propósito do Eu em se esconder sob máscaras de diferentes personagens.

Muitas têm sido as teorias sobre os géneros e a sua divisão rígida ao longo dos tempos. No entanto, no século XIX esta classificação e separação já não se verifica com tanta frequência devido às transformações da crise romântica, embora os românticos alemães tenham sido grandes teóricos de sistemas genéricos.³⁹ A referida mescla continua até ao séc.XX onde, e como sinal de modernidade, a escrita já não obedece à separação dos géneros dado que a literatura se torna o género último.⁴⁰

O sistema de géneros literários chegado aos nossos dias não é mais do que uma continuação da teoria genérica das poéticas de Platão e Aristóteles, embora estes não admitissem a mescla de géneros em virtude da concepção da Antiguidade Clássica sobre o mundo, cuja estrutura social era fortemente diferenciada.

A análise da coexistência de géneros no poema “The Rime” será feita com base nas definições aristotélicas de epopeia e tragédia, sendo que a primeira se refere à imitação narrativa e em verso de um evento grandiloquo e a segunda a “imitação de uma acção de

³⁹ Rene Wellek sintetiza as várias teorias dos géneros a partir dos finais do séc.XIX passando pelas correlações ontológicas com o factor subjectivo e objectivo manifestada por cada género de Schlegel e de Schelling e pelas conexões dos géneros com as dimensões do tempo de Umbolt, Jean Paul, Hegel, Friedrich Theodor, Visser e John Erskine. V. René Wellek, “Genre Theory, The Lyric, and *Erlebnis*”, *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1970 (1971), pp. 225-252.

carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. (Aristóteles, *Poética*:1449b)⁴¹

Para Aristóteles, a tragédia era a forma mais alta de representação dramática e a epopeia o mais alto registo do género épico, porque em ambos os géneros são imitados homens com um nível superior aos comuns.

Embora não se trate de um poema épico, “The Rime of the Ancient Mariner” apresenta características pertencentes a este género cuja definição, apesar das variações sofridas até aos dias de hoje, se centra no homem excepcional que surge isolado, o herói, e que, pelo recurso a temas históricos, procura envolver o leitor naquilo que lhe acontece, criando, desta forma, um mito. Esses temas históricos poderão ser apenas um ponto de partida, estendido ficcionalmente, ao posicionar o herói em aventuras que ultrapassam as dimensões da realidade. A enunciação dessas aventuras é feita num discurso escrito (ou oral nos primeiros poemas épicos), em tudo semelhante ao narrativo na medida em que encerra as categorias da narrativa. O poema em estudo contém todas estas características, embora de forma irónica como haverá oportunidade de observar à medida que cada uma delas vai sendo analisada.

No que concerne ao tema histórico, foi já afirmado que existem semelhanças entre a aventura narrada e as viagens do século XVII, viagens de aventuras e de descobrimentos, cujo protagonista é um marinheiro, agora velho. Na sexta estrofe surge

⁴⁰ Tzvetan Todorov, *Os Géneros do Discurso*. Trad., Ana Mafalda Leite, Colecção Signos, Edições 70, 1981:45-62.

⁴¹ Aristóteles. *Poética*. Eudoro de Sousa (Tr.). Imprensa Nacional Casa da Moeda, Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1998.

um navio, um marinheiro e tripulação, o porto, a montanha, o farol, o nascer do dia, o sol, e até mesmo a direcção na qual parte o navio, o sul, que mais tarde se vem a saber ser em direcção ao Polo sul:

The ship was cheered, the harbour cleared,
Merrily did we drop
Below the kirk, below the hill,
below the lighthouse top.

(21-24)

Uma vez no Pólo, surge um albatroz que vai ser morto pelo marinheiro. Em consequência deste feito, tanto ele como a sua tripulação (que com ele concorda) vão sofrer, acabando esta por morrer e aquele por expiar a sua falta até à morte, ou seja, ter de narrar a sua história sempre que sinta necessidade de o fazer. Esta história é dada a conhecer pelo próprio marinheiro, agora velho, que, (como já foi visto, se trata do desdobramento do próprio eu que observa num plano de superioridade o seu outro eu aquando da sua queda) assume, assim, a função de narrador.⁴² O termo *aventura* aproxima-nos do herói cuja recompensa pelo seu feito heróico, ironicamente, é a expiação angustiante até à morte. Sendo o propósito da epopeia mostrar o feito grandioso que é o homem, para que a posteridade possa seguir o seu exemplo (daí a sua associação ao tempo verbal futuro), neste poema este género serve o propósito irónico ao mostrar o feito grandioso do homem que foi a sua queda e a sua capacidade de se desdobrar para poder reflectir sobre ela. O objectivo do poema *The Rime* é também universalizar e eternizar, tornando a sua história num mito simbólico que poderá ser interpretado de diversas formas dada a sua subjectividade. Uma das leituras poderá ser

sobre o mito da sequência crime/ punição/ expiação/redenção, despoletada por uma ignorância, cujo reconhecimento conduziu o poeta à reconciliação. Atente-se no seguinte passo:

(. . .) a história romântica apresenta-se realmente como símbolo. Ela é *mythos*—representação de uma acção humana com um antes e um depois—, temporalidade que se quer universalizar, «eternizar». A narrativa não vale então sobretudo pelo que conta, mas pelo que revela, pelo que desvenda, pelo que simboliza. (M.L. Ferraz, 1987: 92)

O passo citado reporta-se à literatura romântica como criadora do mito quer através do contacto directo entre a mente e o coração do poeta e o universo visível, à semelhança de Wordsworth, quer fabricando uma nova mitologia genuína, tal como Keats and Shelley. A literatura romântica é simbólica porque criada através da consciência individual de cada poeta que nela aplica os poderes plásticos da imaginação. Neste ponto, e na história do velho marinheiro, Coleridge parece também ironizar com as mitologias, incluindo as cristãs, que se tornaram comuns no início do século XVIII, por exemplo com Pope no ensaio “Essay on Man” e Milton em *Paraíso Perdido*.

A criação de um mito só é passível de concretização com a distanciação operada entre o narrador e a história:

(. . .) e consequentemente na distância temporal entre história e discurso, que a história se torna, paradoxalmente, símbolo, reveladora da natureza e significado múltiplo do discurso. (M.L. Ferraz, 1987:92)

⁴² Embora se trate de um texto lírico, o recurso ao termo “narrador” (relacionado com o género narrativo) prende-se com a facilidade de exposição.

Para que a distância temporal referida na citação possa ser bem sucedida, a presença da voz com enunciação narrativa torna-se fundamental e, é precisamente esta enunciação “narrativa” e a sua função na ironia romântica do poema que passará a ser analisada. Uma vez que grande parte da leitura do poema se baseará nas enunciações “narrativas” do poemas, será necessário, antes de mais, chamar a atenção para o facto de se tratar de um texto lírico não obstante o hibridismo genérico que o caracteriza. Crê-se que a razão principal pela qual se atribui ao texto narrativo o estatuto de lugar privilegiado para a ironia romântica seja a presença do narrador na medida em que este é um desdobramento que permite ao autor ocultar-se, e assim, distanciar-se da sua criação num jogo de comunicação linguística cujo intuito é o de ironizar o mundo, a literatura e essencialmente a si próprio.

Do primeiro contacto com o poema em estudo ressalta o facto de este ser composto por um texto ao qual se chamará corpo do poema e que se apresenta dividido em sete partes, e pelas glosas marginais que se estendem ao longo do tecido do corpo do poema e que foram inseridas pelo próprio Coleridge vinte anos mais tarde, em 1817, após a primeira publicação, nas *Baladas Líricas*, em 1978. Estas notas poderão ser lidas como um esforço de um outro eu de racionalizar, no sentido comum da palavra, o poema, retirando-lhe os elementos mais objectivos e ligando-os num discurso de prosa que se inscreve ao longo do mesmo. As glosas trabalham para ajustar o conto do velho marinheiro aos critérios da consciência, conferindo-lhes o máximo das características tradicionais de uma narrativa, como por exemplo, a localização espacial, a inscrição dos acontecimentos num espaço quase geográfico onde se situam agentes e onde se processa uma sequência cronológica de eventos em paralelo à realidade. Veja-se, a propósito, a seguinte citação que corresponde à terceira glosa marginal:

The mariner tells
how the ship
sailed southward
with a good wind
and fair weather
till it reached
the line.

Mas a importância das glosas marginais, no âmbito deste trabalho, prende-se com o facto de elas reflectirem uma desmultiplicação do eu autoral, na medida em que ao analisar-se e ao analisar a sua obra, Coleridge sentiu necessidade de lhe acrescentar algo, que se poderá dizer, mais consciente do que o texto primitivo, sendo as glosas marginais apresentadas por uma enunciação narrativa que introduz o seu próprio texto quase que de uma forma explicativa. Os vinte anos que se passaram após a primeira publicação do poema terão dado ao poeta uma experiência que o ajudou a distanciar-se ainda mais da sua criação e, mais uma vez, a alterá-la. As glosas marginais são um exemplo muito concreto da ruptura que o autor faz consigo próprio e com a sua obra, com a sociedade, com a tradição e com tudo o que seja exterior a si mesmo. Só assim o processo irónico de auto-reflexão se torna possível. É precisamente a essa cisão que se assiste nas glosas marginais, a uma capacidade que o poeta tem de estabelecer um ponto de vista para além de si mesmo com o objectivo de resolver a tensão entre ele e o mundo, ao nível da ficção, como mais adiante se verá.

O texto do poema “The Rime” só poderá ser lido com o corpo do poema e as glosas que traduzem o discurso do pensamento consciente em conjunto. As partes conscientes e inconscientes do eu juntam-se no poema, desempenhando, aqui a imaginação um papel primordial, como já foi explicado no capítulo anterior. A perspectiva do desdobramento como uma característica que separa uma actividade

reflexiva, tal como a do filósofo, da actividade do eu comum, preso nas preocupações quotidianas, é fortemente defendida por Coleridge na sua *Biographia Literaria* por oposição à teoria de Wordsworth no prefácio às *Baladas Líricas*:

(. . .) that it is therefore a species of *wit*, a pure work of the *will*, and implies a leisure and self-possession both of thought and of feeling, incompatible with the steady fervour of a mind possessed and filled with the grandeur of its subjects. (B.L., II: XVIII, 87-88)

Embora Coleridge apresente argumentos relativos à discussão sobre o uso da métrica no texto poético, o passo citado prende-se também com a objecção que o poeta faz à teoria de Wordsworth segundo a qual a poesia deverá representar a linguagem do homem comum, ou seja, da vida *real*. Terá sido por discordar de Wordsworth neste aspecto que Coleridge criou a personagem do velho marinheiro. Note-se que esta personagem apresenta características de um homem simples, comum e, acima de tudo, ignorante. Não terá sido por acaso que Coleridge o apresentou como sendo um escocês, habitante das terras onde as lendas transmitidas oralmente eram frequentes. O registo do discurso da personagem revela precisamente esse facto.

Wordsworth, no prefácio às *Baladas Líricas*, afirma que a linguagem poética devia ser uma selecção da linguagem realmente usada pelo homem. Porém este homem comum é altamente idealizado assim como a sua linguagem a qual surge da experiência repetida e de sentimentos comuns tratando-se, como tal, de uma linguagem mais permanente e muito mais filosófica de que a que os poetas usavam em sua substituição. A selecção separaria completamente a composição da vulgaridade e mesquinhez da vida quotidiana que conjuntamente com a métrica produziria uma “dissemelhança”. Atente-se no passo seguinte:

(. . .) develop the various causes upon which the pleasure received from metrical language depends. Among the chief of these causes is to be reckoned a principle (. . .) the pleasure which the mind derives from the perception of similitude in dissimilitude.(. . .) From this principle the direction of the sexual appetite, and all the passions connected with it, take their origin: it is the life of our ordinary conversation; and upon the accuracy with which similitude in dissimilitude, and dissimilitude in similitude are perceived, depend our taste and our moral feeling. (Baladas Líricas, Prefácio: 384)

Assim, Wordsworth afirma a “dissemelhança” da linguagem poética do uso corrente da linguagem assim como da linguagem científica propondo uma concepção expressiva da linguagem poética. Para o poeta, esta dá voz aos fluxos e refluxos da mente quando perturbada pelas grandes e simples afeições inerentes à nossa natureza.

Wordsworth compreende que a linguagem métrica é o cerne da linguagem poética, é a organização da métrica e dos sons em geral que produz o efeito estético mais intenso, o “excedente de prazer”. Contudo o poeta opõe-se à concepção retórica tradicional que restringe a linguagem poética à poesia métrica e, por isso, considera que não existe diferença entre poesia e prosa bem escrita. Para Wordsworth a concepção estética só faz sentido se a linguagem poética abarcar simultaneamente a poesia metrificada e a prosa artística.

Os postulados de Wordsworth não agradam a Coleridge o qual insistiu em estabelecer a diferença entre os dialectos do campesinato inculto e a linguagem corrente. Para Coleridge, a linguagem deverá estar liberta das peculiaridades discursivas regionais e sociais e comuns a todos pelo que a criação fictícia da personagem do velho marinheiro possa ser lida como uma atitude irónica.

Coleridge transforma a teoria wordsworthiana da linguagem poética numa teoria de estilos poéticos. A relação entre a expressão poética e a linguagem corrente é uma variável estilística e não uma propriedade constante à linguagem poética. Apesar de Wordsworth defender a junção da poesia e da prosa bem escrita, Coleridge insiste numa separação rigorosa entre a linguagem das composições metrificadas e das composições em prosa e o conceito da linguagem poética aplica-se exclusivamente ao domínio da poesia metrificada:

A poem contains the same elements as a prose composition; the difference therefore must consist in a different combination of them, in consequence of a different object being proposed. According to the difference of the object will be the difference of combination. (. . .) A poem is that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its immediate object pleasure, no truth; and from all other species (having *this* object in common with it) it is discriminated by proposing to itself such delight from the *whole*, as is compatible with a distinct gratification from each component part. (. . .) if the definition sought to be that of a *legitimate* poem, I answer, it must be one, the parts of which mutually support and explain each other; all in their proportion harmonizing with, and supporting the purpose and known influences of metrical arrangement. (B.L., II: XIV, 11-13)

Desta forma, a configuração métrica não só se encontra incorporada no todo orgânico da estrutura poética como se torna o seu constituinte dominante. Para Coleridge um poema legítimo deve ser aquele cujos elementos se apoiam e se explicam mutuamente; todos, nas devidas proporções, em harmonia e em apoio do objectivo e das conhecidas influências da organização métrica.

A fonte principal de prazer torna-se, assim, a linguagem metricamente organizada, responsável pela resolução das tensões e contradições entre os elementos.

Tanto na teoria de Wordsworth como na de Coleridge, a linguagem poética é definida pelo critério funcional da obtenção de prazer por oposição à linguagem científica cuja meta é a verdade. Porém, Coleridge admite que a poesia possa perseguir, mas apenas como funções secundárias, objectivos cognitivos, morais ou outros. Nesta hierarquia funcional, todavia, o prazer estético sobrepõe-se a todos os outros.

De forma sintética pode afirmar-se que os critérios de Coleridge se prendem com a presença ou ausência da função estética; a organização métrica ou a sua falta e com a ausência ou presença da comunicação da verdade.

Sabendo-se que o poeta critica a tradição e o uso de uma linguagem comum, a sua criação da personagem do velho marinheiro só se justifica à luz da subtileza irónica que o autor consegue quando, ao ocultar-se se distancia da personagem do velho marinheiro. A distância é obtida através da apresentação do velho marinheiro por uma voz com enunciação narrativa, a qual, por sua vez, também se distancia da personagem quando lhe dá voz para que ela mesma conte a sua história. Os vários registos discursivos presentes no texto servem ainda o mesmo propósito.

Esta duplicação (ou multiplicação) do mesmo eu operada no interior da consciência, gera uma relação de superioridade/inferioridade entre o que reflecte (eu-sujeito, activo) e aquele sobre o qual o outro reflecte (o eu-objecto ou não-eu, passivo). O primeiro, ao transcender-se interiormente, eleva-se acima de tudo o que é condicional, mesmo acima de si mesmo e da sua obra. Para Paul de Man, a relação de superioridade e inferioridade é indicadora dos vários níveis hierárquicos que o desdobramento do eu pode atingir⁴³. Atente-se nas suas palavras a este propósito:

⁴³ A teoria de Paul de Man serve-se do texto de Baudelaire, “L’essence du rire” como ponto de partida para explicitar o conceito de ironia e para o autor, entre os vários exemplos apresentados e analisados por Baudelaire do ridículo, está a situação simples do que melhor revela os tratados

Superiority and inferiority then become merely spatial metaphors to indicate a discontinuity and a plurality of levels within a subject that comes to know itself by an increasing differentiation from what is not. (1983:213)

Este conceito sofre a influência das teorias fichtianas das duas acções originais, a auto-posição do eu e a sua produção do não-eu. Atente-se, a este propósito, nas palavras de Roger Ayrault:

...apparaît-elle [l'ironie] comme le «résultat» de deux opérations contradictoires qui, au niveaux du moi individuel, sont des correspondants analogiques des deux actions originaires. Une «auto-créeation» de l'artiste répond à la souveraine auto-position du Moi pur; et de même son «auto-anéantissement» répond à la «production» du Non-Moi par le Moi, et singulièrement à ce moment de «l'échange» entre eux où le Non-Moi, devenu actif, est «illimité» cependant que le Moi, devenu passif, «réfléchit sur soi», s'y réfléchit tout entier.⁴⁴

O passo citado prende-se com a criação fictícia do não-eu para que, já de forma distanciada, o eu possa reflectir sobre si mesmo. No momento em que isso acontece, o

predominantes de uma consciência irónica, o espectáculo de um homem a tropeçar e a cair na rua. A este propósito Baudelaire afirma:

Le comique la puissance du rire et nullement dans l'object du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi (1983:211).

De Man considera também que, escondida em comentários como o de Baudelaire, ou mascarado por detrás de um vocabulário de superioridade e inferioridade, de dono e escravo, a noção de duplicação ou multiplicação do eu emerge no final do ensaio como o conceito chave que teria sido o objectivo primordial do ensaio:

... pour qu'il y ait comique, c'est-à-dire émanation, explosion, dégagement de comique, il faut qu'il y ait deux êtres en présence; -que c'est spécialement dans le rieur, dans le spectateur, que git le comique; - que cependant, relativement à cette loi d'ignorance, il faut faire une exception pour les hommes qui ont fait métier de développer en eux le sentiment du comique et de le tirer d'eux-mêmes pour le divertissement de leur semblables, lequel phénomènes artistiques qui dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre (1983:212).

eu fictício torna-se passivo para que o eu real possa auto-analisar-se completamente. Daí que, relacionando com o poema “The Rime” e, mais concretamente com o marinheiro, este se apresente como uma personagem passiva sobre a qual as vozes com enunciação narrativa e o autor reflectem. A natureza da duplicação, apesar de ser uma relação entre consciências, não é uma relação intersubjectiva. Para Baudelaire, a ironia (também designada de cómico absoluto) ocorre quando as relações não são entre homem e homem, duas entidades semelhantes em essência, mas entre homem e aquilo a que ele chama natureza, isto é, duas entidades que são diferentes em essência. A superioridade de um sujeito em relação ao outro implica desejo de poder, de violência, e de posse, em termos semelhantes ao que acontece quando uma pessoa se ri de alguém - incluindo o desejo de educar e de melhorar (Paul de Man, 1983:212). É conveniente frisar novamente o facto de o conceito de superioridade designar o desdobramento, a actividade da consciência através da qual o homem se diferencia do mundo não-humano. Em Coleridge, porém, o cómico risível é praticamente inexistente, excepto se o riso do estado superior em relação ao inferior for tido como algo que acontece interiormente, não se manifestando linguisticamente.

No poema “The Rime”, o velho marinheiro, no momento em que narra a sua história, transcende o seu próprio eu, reflectindo sobre o acto errado que cometeu vítima de ignorância, quando desafia a natureza matando o albatroz. Porém, a natureza fá-lo lembrar, através de todos os momentos de expiação, a sua superioridade. Veja-se os seguintes versos:

For all averred I had killed the bird
That made the breeze to blow

(93-95)

⁴⁴ Roger Ayrault, *La genèse du romantisme allemand*. Aubier, 1969:172.

Atente-se na respectiva sequência:

Day after day, day after day
We stuck, not breath nor motion,
As idle as a painted ship
Upon a painted ocean.

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

(115-122)

Nesta situação, a natureza revelou a sua superioridade mostrando ao velho marinheiro que ele é apenas um instrumento em seu poder, e do qual dispõe inteiramente. A partir do momento em que o homem comete a falha (a de que fala Baudelaire), ocorre a divisão do sujeito em múltiplas consciências permitindo-lhe um sentimento de superioridade pelo conhecimento de algo que anteriormente não possuía. O homem, por conseguinte, julga encontrar-se num patamar superior até mesmo à própria natureza. E é este sentimento de superioridade, conjuntamente com outros de igual valor semântico como, por exemplo, o orgulho, que o conduzem ao tratamento da sua própria falha com a indiferença e a objectividade características de quem já possui conhecimento sobre algo. Desta forma, a falha humana conduz à progressão do auto-conhecimento que se deverá estender até ao infinito. A primeira falha será o início de uma escalada reflexiva irónica levada a cabo pela consciência, com o objectivo de conduzir o ser humano ao conhecimento que, para os românticos, residia no interior do próprio ser. Tal como havia sido dito no primeiro capítulo, estas ideias são reminiscências da ironia socrática que terão conduzido à constatação de que o facto de

que *só sei que nada sei* ser o ponto de partida para atingir o conhecimento. Embora o homem que cometa falhas e sobre elas reflecta possua um maior conhecimento, este, no entanto, não o impede de voltar a falhar e logo, de ganhar ainda mais sabedoria. Repare-se que, em “The Rime”, o velho marinheiro surge condenado a contar a sua história sempre que sinta necessidade de o fazer e, na esteira do que acaba de ser exposto, cada vez que o faz avança um estágio na escalada auto-reflexiva.

O desdobramento, em termos da entidade que assume um discurso narrativo, não se dá apenas a estes dois níveis. Se se atentar nos primeiros dois versos da primeira quadra:

It is an ancient mariner,
and he stoppeth one of three:

(1-3)

e no primeiro e segundo da terceira quadra:

He holds him with his skinny hand,
‘There was a ship’ quoth he;

(13-15)

assim como em muitos outros ao longo do poema em que há referências à terceira pessoa, verifica-se a existência de uma outra voz, uma outra duplicação do eu que poderá ser visto (ou não, dado que será necessário considerar a voz que opta pela citação inicial) como o eu autoral e que, por vezes, aparece fidedignamente no texto.

Até ao momento, podem observar-se, cinco estádios sucessivos de desenvolvimento espiritual: o marinheiro que comete a falha; o marinheiro numa fase posterior, contando a sua história ao convidado do casamento; a personagem que introduz, ainda com uma enunciação narrativa, o encontro entre marinheiro e convidado

do casamento; a voz das glosas marginais, num nível superior de conhecimento, e, ainda, a voz que introduz o poema. Se se aceitar o facto de que as vozes poderão ser uma criação do autor numa tentativa de oclusão, qualquer um deles poderá ser, em maior ou menor grau, identificado com o autor.

Uma vez que este movimento da consciência irónica é um processo doloroso que tem o seu início logo que a inocência ou autenticidade do nossa sensação de estar no mundo é posta em questão, o género lírico, é também, veículo privilegiado da ironia, na medida em que o eu se auto-apresenta como autor da enunciação.

O desdobramento causado por esse questionar da nossa posição no mundo surge no poema “Dejection: An Ode”, que revela um sujeito lírico revoltado com a sua condição poética. Suportado pelo título, o poema revela um eu perturbado pela condenação à morte da sua imaginação, facto esse que retira a paixão aos seus sentimentos deixando-os, conseqüentemente, incapacitados para a criação poética. A juventude é a fase do apogeu poético em que a imaginação actua sobre todas as coisas e, é apenas quando a vitalidade começa a diminuir que o homem se apercebe quanta virtude perdeu. Embora as duas primeiras partes refiram a desolação do eu lírico, a terceira mostra-o de forma ainda mais directa:

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

(III: 39-46)

Porém, o desdobramento e consequente análise de si mesmo torna-se mais evidente na quarta parte onde, pelo tom utilizado, surge um sujeito revoltado com o estado a que chegou, provavelmente numa tentativa de despertar o abatimento que se apoderou dele:

Ah! from the soul itself must issue forth
A light, a glory, a fair luminous cloud
Enveloping the Earth—
And from the soul itself must there be sent
A sweet and potent voice, of its own birth,
Of all sweet sounds the life and element!

(IV: 53-58)

O desdobramento parece ser, ainda concretizado na personagem—*Lady*—cuja evocação surge cinco vezes ao longo do poema, complementada pelo uso frequente do pronome pessoal forma sujeito e complemento—*she/her*—e do adjectivo possessivo—*her*. Apesar da opção por uma personagem feminina, o poeta não parece conseguir, com sucesso, diferenciar a sua voz da da personagem que evoca. No poeta assiste-se a um ser abatido por não possuir a imaginação necessária à criação poética, enquanto que na personagem *Lady*, o poeta deposita a esperança do regresso à alegria:

With light heart may she rise,
Gay fancy, cheerful eyes,
Joy lift her spirit, joy attune her voice;
To her may all things live, from pole to pole,

(. . .)

(VIII: 132-135)

O sujeito lírico não consegue/pretende dormir e pede ao sono que visite “*Lady*”. Porque não consegue ser feliz, pede que ela o seja. Não será, então, possível que *I* e *Lady* sejam um só e *Lady* seja apenas um pretexto para o eu se esconder e auto-reflectir?

A corroborar a hipótese aventada está o uso frequente do pronome pessoal—*we* e *us*—podendo revelar aspectos em comum entre os dois:

O Lady! we receive but what we give	(IV: 47)
(...)	
And would we aught behold	(IV: 50)
(...)	
Which wedding Nature to us gives in dower.	(V: 68)

Se esta hipótese for aceite, poderá afirmar-se que a personagem ficcional criada na e através da linguagem permite ao sujeito a reconciliação que tanto procura.

A reflexão irónica é, também, muitas vezes, feita sobre a própria criação literária. Por exemplo, o poema “Dejection: An Ode”, poderá ser visto como metaliterário ao reflectir sobre a dificuldade de criação literária que, frequentemente, invade o poeta. O mito do poema prende-se com a diferença de potencialidade criativa existente entre o poeta jovem e o poeta numa fase mais tardia. No passado, o ciclo de satisfação era pleno como se pode observar pela comparação com elementos da natureza férteis:

There was a time when, though my path was rough,
This joy within me dallied with distress,
And all misfortunes were but as the stuff
Whence Fancy made me dream of happiness:
For hope grew round me, like the twining vine,
And fruits, and foliage, not my own, seemed mine.

(VI: 76-81)

Porém, agora esse ciclo terminou tal como a sua imaginação, essencial à criação, conduzindo-o aos pesadelos provocados pela realidade:

But now afflictions bow me down to earth:
Nor care I that rob me of my mirth,

But oh! each visitation
Suspends what nature gave me at my birth,
My shaping spirit of Imagination.

(VI: 82-93)

No poema de Wordsworth “Ode: Intimations of Immortality”, a ideia da diminuição e partida dos poderes está presente nos mesmos termos em que Coleridge a coloca em “Dejection: An Ode”. Ambos os poemas são sobre envelhecer e sobre o reconhecimento dramático da falha dos sentidos e decadência dos poderes poéticos forçando os poetas a escapar da vida de emoção para encontrar refúgio nas abstrações intelectuais.⁴⁵

Em “Kubla Khan: Or, A Vision in a Dream” é ainda o mesmo questionar sobre o posicionamento no mundo que conduz à divisão operada no interior do eu. Na introdução do poema tomamos contacto com a presença de uma voz narrativa cujo objectivo parece ser esclarecer o leitor relativamente às circunstâncias em que o poema surgiu. Esta voz com uma enunciação narrativa refere-se ao autor em terceira pessoa, ou seja, como se de outro se tratasse:

In the summer of the year 1797, the Author, then in ill health, had retired to a lonely farm house between Porlock and Linton, on the Exmoor confines of Somerset and Devonshire. In consequence of a slight indisposition, an anodyne had been prescribed, from the effect of which he fell asleep in his chair at the moment that he was reading the following sentence, or words of the same substance, (. . .) (1994: 101)

Neste ponto, a semelhança com o que acontece em “The Rime” parece evidente. Aqui, assiste-se, mais uma vez, ao desdobramento irónico com o objectivo de auto-reflexão, incidindo na criação literária. O que a voz da introdução faz é reflectir sobre a

⁴⁵ Lionel Trilling, no ensaio “The Immortality Ode”, em *English Romantic Poets*, editado por M.H. Abrams, Oxford: O.U.P., 1960, discorda desta leitura e considera que o poema não é sobre a decadência

forma como um poema visionário pode surgir. O jogo e o desdobramento tornam-se ainda mais evidentes quando na última frase, a terceira pessoa dá lugar à primeira:

As a contrast to this vision, I have annexed a fragment of a very different character, describing with equal fidelity the dream of pain and disease.— (1994: 102)

A confusão na mente do leitor agrava-se quando o poeta afirma que ele, e não o autor que mencionou antes, anexa um fragmento, com um carácter muito diferente. A primeira estrofe, pertencente ainda à introdução, parece revelar que afinal o objectivo do poeta é, de uma forma simbólica, o de apresentar o processo de criação literária e, ainda, de que forma esse processo opera no interior do eu:

Then all the charm
Is broken—all that phantom-world so fair
Vanishes, and a thousand circlets spread,
And each mis-shape the other. Stay awhile,
Poor youth! who scarcely dar'st lift up thine eyes—
The stream will soon renew its smoothness, soon
The visions will return! And lo! he stays,
And soon the fragments dim of lovely forms
Come trembling back, unite, and now once more
The pool becomes a mirror.

(1994:101)

A juventude parece estar relacionada com o apogeu criativo dando, mais tarde, lugar à destruição e novamente à criação. Porém, logo de seguida, a voz com enunciação narrativa afirma que, afinal, e, apesar da sua intenção, o poema não será composto. Esta constatação confirma a visão de criação e destruição presente no poema. As três estrofes

dos poderes poéticos mas antes sobre a dedicação a novos poderes apesar de considerar que Wordsworth não se tinha apercebido da esperança que o poema comporta.

que se seguem são apenas uma representação simbólica dessa visão. Veja-se a título de exemplo os seguintes versos:

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea. (1-5)
(. . .)
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean:
And’ mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war!
(27-30)

A reconciliação parece quase impossível neste poeta, ao que não é alheio o facto de se tratar de um fragmento. Provavelmente o poeta alcançaria esse objectivo se o poema tivesse continuado a ideia aventada na última estrofe:

A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw:
It was an Abyssinian maid,
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,
That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! Those caves of ice!
(37-47)

Nesta estrofe o sujeito reporta-se ao passado, período fértil em criação literária e deseja que a musa que então o inspirava, voltasse a fazê-lo. Nessa condição o poeta poderia voltar a criar. Também o poema “Kubla Khan” pode ser visto como um poema sobre a criação literária. A figura de “Khan” surge como alguém com o poder de mandar

erigir uma grande obra de arte—*pleasure-dome*—rodeada por uma grande porção de terra fértil, de árvores em flor e jardins esplendorosos. Porém, essa obra de arte está condenada à destruição que será levada a cabo pela natureza. É de atentar no facto da descrição ser interrompida momentaneamente por uma fonte poderosa cuja água provém do rio sagrado sobre o qual o palácio foi erigido. Se se considerar que a fonte a brotar água é um símbolo da criação literária, esta será apenas momentânea como o atestam o uso do termo *momently* duas vezes. Desta forma, Coleridge poderá pretender transmitir a ideia de que os poetas defensores do natural, sentir-se-ão, mais tarde ou mais cedo, prisioneiros da natureza. Note-se ainda que, nestes, tal como o brotar da fonte é um milagre momentâneo, também o será o da criação literária:

A mighty fountain momently was forced: (19)
 (. . .)
It flung up momently the sacred river. (24)
 (. . .)
It was a miracle of rare device. (35)

O poeta que surge na última estrofe poderá ser considerado superior ao “Khan” no que concerne à criação literária pois através da sua imaginação, poderá criar algo mais duradouro do que o que o “Khan” criou. Para esse efeito, o poeta teria que conciliar os opostos que “Khan” não conseguiu:

Could I revive within me
her symphony and song,
To such a deep delight ‘twould win me,
That with music loud and long,
I would built that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!

(42-47)

Atente-se, a propósito do poder de reconciliação que a linguagem irónica possui, nas palavras de M.L.Ferraz:

[A ironia é] expressão de um eu que, pretendendo revelar-se em palavras, transmutar-se em literatura, o faz desafiando os limites de si até ser outro: contado uma história, referindo um universo, um mundo, um tempo, um espaço separado dele próprio, para, afinal, reclamar ser um só, um eu, recuperado (utopicamente?) na unidade do que fora/parecera encenação. (1987:10)

Este passo atribui à linguagem irónica a função de restaurar a ruptura que se operou no interior do Eu, entre este Eu e tudo o que possa ser o não-Eu. No caso de “The Rime”, a linguagem possui, igualmente, essa função embora o facto de o marinheiro ter sido condenado a uma narração eterna pareça defender uma posição contrária. Porém, não se pode esquecer as origens do velho marinheiro, nem a forma como ele é caracterizado fazendo com que as suas palavras permaneçam interiores ao poema, dado que a personagem tem um estatuto meramente ficcional. O marinheiro tem dificuldade em comunicar visto que o convidado do casamento o toma por um louco como se pode observar no seguinte verso:

‘Hold off! Unhand me, grey beard loon!’ (11)

Assim, o processo de desdobramento é contínuo uma vez que a ironia possui uma tendência inerente para ganhar *momentum* até ter perseguido todo o seu caminho, atingindo rapidamente as dimensões do absoluto a partir de uma auto-decepção. Aquilo que começou como uma incompreensão contém dentro de si o poder de se tornar uma hipérbole. Baudelaire designa este fenómeno como a *vertigem da hipérbole* podendo, este movimento contínuo, atingir o ponto de loucura. (Paul De Man, 1983: 215) A

propósito da comunicação feita por alguém afectado pela loucura, Northrop Frye, em *The Anatomy of Criticism*, conclui que quando se fala de ironia originada a custo do eu empírico, a afirmação tem que ser levada seriamente até ao extremo, sendo a ironia “a absoluta consciência da loucura que é a finalidade de toda a consciência, uma consciência de uma não-consciência, uma reflexão sobre a loucura de dentro da própria loucura”.⁴⁶ Veja-se, a título de exemplo, a seguinte estrofe correspondente ao momento em que o marinheiro se apercebe da loucura que acaba de cometer e que é afinal a sua grande falha—matar o albatroz:

‘God save thee, ancient mariner,
From the fiends that plague thee thus!
Why look’st thou so?’ With my crossbow
I shot the albatross.

(79-82)

Dado que a voz que profere o discurso dos três primeiros versos não é identificada, poderá afirmar-se que se trata do primeiro estágio do próprio marinheiro dentro do seu segundo estágio de desenvolvimento reflexivo, comentando a própria loucura que acaba de cometer. Em substituição de “*Why look’st thou so?*” não poderia estar algo do género “*Are thou mad?*” ?, sendo este *thou* ele mesmo. Mais uma vez aqui a linguagem assume uma função primordial dado que esta reflexão só se torna possível através da dupla estrutura da linguagem irónica. Assim, o ironista inventa/cria uma forma de si mesmo, que é *louca*, mas que desconhece essa situação para, logo em seguida, criar uma situação que o leva a reflectir na sua loucura.

⁴⁶ Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1957(1990): 234.

Desta forma, poderá julgar-se que esta construção poderá ser usada para significar que a linguagem irónica é, simultaneamente, responsável pela divisão do sujeito (dado que os eus existem apenas como criação linguística) e um tipo de terapia, uma cura para a loucura. A propósito do poder restaurador da linguagem, Jean Starobinski considera que a ironia é a cura para o eu perdido na alienação da sua melancolia, como se pode observar pelas suas palavras:

Nothing prevents the ironist from conferring an expensive value to the freedom he has conquered for himself: he is then led to dream of a reconciliation of the spirit and the world, all things being reunited in the realm of the spirit. Then the great, eternal Return can take place, the universal reparation of what evil had temporarily disrupted. This general recovery is accomplished through the mediation of art. More than any other romantic, Hoffmann longed for such a return to the world. (. . .) (em Paul de Man, 1983:217).

Resta apresentar a posição que Coleridge deixa transparecer em relação a esta questão. Na perspectiva desta dissertação, Coleridge admite o poder reconciliador da linguagem embora o primeiro contacto com o poema pareça demonstrar a impossibilidade de reconciliação não apenas na condenação perpétua do marinheiro mas também na personagem do convidado, levando à mesma conclusão de Schlegel e Paul de Man. A este propósito vejam-se duas glosas marginais do final do poema:

And ever and amon
throughout his future
life in agony
constraineth him to
travel from land to
land,

And to teach by his own
example love and
reverence to all things that
God made and loveth.

O marinheiro surge condenado a uma transmissão eterna da sua narrativa sem que a possibilidade de reconciliação seja aventada. São ainda as palavras de um dos demónios do espírito polar, na quinta parte que o confirmam:

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

(406-409)

Ou as do próprio marinheiro perto do fim do poema:

Forthwith this frame of mine was wrenched
With a woeful agony,
Which forced me to begin my tale -
And then it left me free.

Since then, at an uncertain hour,
That agony returns,
And till my ghastly tale is told,
This heart within me burns.

I pass, like night, from land to land,
I have strange power of speech;
The moment that his face I see,
I know the man that must hear me -
To him my tale I teach.

(578-590)

Estes versos são essenciais para que se compreenda a importância que a linguagem assume na linguagem irónica. Poderá afirmar-se que se trata de versos metalinguísticos sobre a importância da reflexão linguística. Sempre que o marinheiro se sente agoniado com a sua fatalidade terá que a transmitir linguisticamente a outra pessoa, por ele escolhida, a qual, por sua vez, nunca mais será a mesma:

He went like one that hath been stunned
And is of sense forlorn:
A sadder and wiser man
He rose the morrow morn.

(622-625)

Este é o efeito que a ironia terá em quem tome contacto com ela; nunca mais poderá libertar-se da auto-reflexão, que é infinita, e que acontece apenas a quem possuir essa capacidade. Também no poema “Kubla Khan”, os que partilham da criação literária serão por ela altamente afectados como o demonstram os seguintes versos:

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.

(48-54)

Todavia, porque o mundo e as personagens de “The Rime” são meramente ficcionais, a impossibilidade de reconciliação fica apenas dentro do poema, não sendo transportada para a realidade empírica. Para além deste facto, o que as glosas pretendem afirmar é a superioridade da natureza em relação ao sujeito. O marinheiro deverá, através do seu exemplo, ensinar aos homens que perante a natureza eles são meros instrumentos sobre os quais a natureza poderá exercer a sua superioridade. As estrofes seguintes serão mais ilustrativas do poder do não-eu sobre o eu:

Oh sweeter than the marriage-feast,
‘This sweeter far to me

To walk together to the kirk
With a goodly company!

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.

(601-609)

Repare-se que o marinheiro prefere a companhia dos que amam a natureza, como idosos, bebés, amigos, juventude e de todos os que se ajoelham, rezando ao Pai. Não parece estranho que um poema com a complexidade já observada apresente como escapatória uma teoria moral tão simples? À luz da simplicidade do marinheiro e da visão teológica que o poema encerra, os versos que se seguem parecem fazer sentido:

He prayeth well, who loveth well
Both man and bird and beast.

He prayeth best, who loveth best
All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all.

(612-617)

Porém esta linguagem não é a de Coleridge mas antes a do velho marinheiro, uma personagem pouco confiável. Atente-se nas palavras de Coleridge em resposta ao comentário da Sr^a Barbauld de que o poema era improvável e não tinha moral. Neste comentário datado de 31 de Maio de 1830, poucos anos antes da morte de Coleridge, este mostra a sua aversão ao vício da solução metafísica na poesia:

Mrs Barbauld once told me that she admired The Ancient Mariner very much, but that there were two faults in it, – it was improbable, and had no moral. As for the probability, I owned that that might admit some question; but as to the want of moral, I told her that in my own

judgement that poem had too much; and that the only, or chief fault, if I might say so, was the obtrusion of the moral sentiment so openly on the reader as a principle or cause of action in a work of such pure imagination. (Table Talk)

Segundo esta leitura, conjuntamente com os postulados românticos que defendem a primazia da subjectividade, torna-se evidente que a intenção autoral é ironizar a situação e toda uma estética mimética anterior à sua que postulava uma literatura moralizante. A moral que o poema encerra é também uma atitude irónica de Coleridge para com toda a literatura cujo objectivo é moral assim como com a visão teológica que condena o homem que erra a uma punição eterna. É ainda pela mesma razão que Coleridge teima em mostrar com uma certa frequência a distância que separa a ficção representada na narrativa do velho marinheiro e, por exemplo, a *realidade* representada pela festa do casamento, mesmo ao lado.

É a mesma constatação da intenção irónica de Coleridge que conduz à conclusão anterior de que, apesar da personagem do velho marinheiro pretender transmitir a ideia de que a criação literária não reconcilia o sujeito com o mundo, a linguagem possui o poder restaurador de que nos fala Starobinski.

A distanciação que Coleridge pretende representar em relação ao velho marinheiro não elimina a identificação que já se fez entre este e um desdobramento autoral. Lembre-se que numa fase anterior ao questionar da sua sensação de estar no mundo, o homem é ignorante tal como o velho marinheiro. O seu conhecimento vai aumentando à medida que vai reflectindo sobre si mesmo. Nas duas vozes com enunciação narrativa, o conhecimento da situação é maior, daí que a distanciação e o tratamento objectivo sejam igualmente maiores.

Deste modo, se se considera que a personagem do velho marinheiro e a sua narrativa são meramente ficcionais, aquilo que elas representam também o são e, consequentemente, não poderão extrapolar o poema.

Porém, Paul de Man considera que o efeito da ironia parece ser o oposto do que Starobinsky propõe, assim como da perspectiva de Coleridge, uma vez que, quase simultaneamente com a primeira duplicação do eu, através da substituição do eu original por um sujeito puramente linguístico, uma nova disjunção acontece e assim sucessivamente. (1983:217) A reconciliação resultaria numa degradação imediata para um nível intersubjectivo, e, por conseguinte, numa traição do modo irónico. Em vez disso, o sujeito irónico tem de ironizar o seu próprio destino e observar, com distanciação e desinteresse, a tentação à qual está quase a sucumbir. Essa mesma distanciação deverá manter-se entre a ficção e a realidade empírica. Paul de Man considera que a arte e a vida nunca estiveram tão distanciadas como no momento em que parecem reconciliadas e invoca Hoffmann quando este afirma que no momento em que se pensa na ironia como um conhecimento capaz de ordenar e curar o mundo, a fonte da sua invenção seca imediatamente. Longe de ser um retorno ao mundo, a *ironia da ironia* mantém a sua personagem ficcional, porque criada linguisticamente apenas, ao afirmar a continuada impossibilidade de reconciliar o mundo da ficção com o mundo actual. Paul de Man afirma que Schlegel sabia disto quando definiu a ironia como uma *parábase* constante, ou seja, o narrador auto-consciente, a intrusão do autor que interrompe a ilusão ficcional. Este facto serve, não para afirmar a prioridade do histórico/real, mas antes, para prevenir e impedir o já muito mistificado leitor de confundir facto e ficção e de esquecer a negatividade essencial da ficção. (1983:219) Num fragmento de *Philosophische Lehrjahre*, (Kritische Ausgabe, vol.18. N°.II. 668.) Schlegel afirma então

que a ironia é uma parábase, não a forma mais usual do termo retórico (referindo-se a um coro no interior da comédia que fala em nome do autor), mas a um termo mais universalizante que exige o explícito controle do autor e a sua intervenção voluntária. O momento em que a diferença entre realidade e ficção é afirmada é, precisamente, o momento em que o autor não regressa ao mundo. Pelo contrário, o autor afirma a necessidade irônica de não se tornar o ingênuo da sua própria ironia e descobre que não há regresso do seu eu ficcional ao seu eu real.

Desta forma, todos os que viram em Schlegel uma reconciliação futura do Eu com o mundo através da arte, interpretaram-no mal.⁴⁷ A designação positiva que Schlegel dá a este processo infinito da mente é liberdade, o não desejo da mente em aceitar qualquer estágio da sua progressão como definitivo, uma vez que isto acabaria com o que ele chama *agilidade infinita* (Paul De Man, 1983:220), uma mudança entre dois pólos, uma *alternância entre a auto-criação e auto-destruição*, sendo o resultado desta alternância irônica o domínio disciplinado na criação. Foi assim que, no final do século XVIII, surgiu aquilo que Walter Benjamin designou como *reflexão infinita*, ou seja, um processo de pensamento no qual o pensamento reflecte incessantemente sobre si mesmo e na infinidade de novas séries se dirige a modos de auto-reconhecimento mais elevados.⁴⁸

O modelo de Schlegel, de um pensamento infinito e contra-pensamento, foi certamente inspirado por Fichte, que é comumente creditado como sendo o iniciador da

⁴⁷ O próprio Schlegel modificou o seu ponto de vista de tal forma que, seus últimos ensaios de 1829, afirmou que a ironia genuína é a ironia do amor. Ela surge a partir do sentimento de finitude e, uma das suas limitações é a aparente contradição destes sentimentos com o conceito de infinitude inerente a todo o amor genuíno.

⁴⁸ Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Berlin: 1920, citado em Ernest Behler, “The Theory of Irony in German Romanticism”, in Garber, 1988: 59.

idade da reflexão. A tentativa de Fichte de obter a auto-compreensão através da contemplação pura do eu ou através do pensamento sobre o pensamento, tornaram a filosofia uma técnica de reflexão pura sobre o eu. Foi ainda Fichte que trouxe a ideia do *conhecimento do conhecimento da consciência* e concebeu a *filosofia da consciência da consciência na qual o eu está consciente do que a sua consciência está a fazer*.⁴⁹

Para Fichte, o intelecto volta-se para si mesmo ao filosofar e compreende, assim, tudo o que ele contém. Esta é a verdadeira natureza do intelecto. A filosofia tornou-se a filosofia da filosofia. Em 1794, Fichte foi o primeiro a tentar desdobrar perante os olhos do leitor ou ouvinte o conteúdo inteiro da consciência, numa história que transcende da consciência. No seu desejo de estar inteiramente sozinho, isto é, completamente livre, o ego encontra constantemente barreiras e encontra-se noutra e na alienação. Depois de ter ultrapassado uma barreira, o ego é confrontado com outra ainda, e então o processo transcendental avança em direcção à autoconsciência e autodeterminação. Hegel descreveu este modo de filosofar como *uma alternância contínua da negação e da afirmação, uma identidade consigo mesmo que imediatamente sucumbe à negação, mas que depois se reconstitui imediatamente*.⁵⁰ Esta alternância entre a afirmação e a negação, entre imergir e retornar ao eu, entre expansão e contradição, é o modelo básico da reflexão filosófica de Fichte que se tornou um estímulo para a teoria da reflexão poética e da poesia transcendental de Schlegel.

Reflexão poética e poesia transcendental são designações diferentes para a atitude normalmente designada por ironia e definida como forma de paradoxo, consciência clara da agilidade eterna, e como uma reflexão que pode erguer-se a poderes mais altos e

⁴⁹ Afirmação de Goethe em *Sämtliche Werke: Jubiläumsausgabe in 40 Bänden*, citado em Ernest Behler, “The Theory of Irony in German Romanticism”, in Garber, 1988: 57.

multiplicá-los, numa disposição eterna de espelhos. O objectivo de Schlegel e Novalis ao optarem por um processo ilimitado do pensamento e de reconhecimento da reflexão como infinita, foi um passo decisivo na transformação artística da reflexão de Fichte e, embora este tenha sido cuidadoso ao limitar o processo inerente no seu pensamento para evitar o que Hegel designou por *Schlechte unendlichkeit*, a infinidade indesejável, tanto para Schlegel como para Novalis, tal pensamento não tinha, por natureza, limite. Enquanto durante a idade épica, a mente poética tinha emergido de si mesmo e quase se perdido no mundo externo, agora as condições históricas e as circunstâncias particulares motivaram a mente poética a regressar para si mesmo, para se retrair e auto-contemplar com amor e tornar o criador simultaneamente o assunto da sua criação.

No ensaio sobre a ironia, Paul De Man avança a hipótese de um momento final em que os desdobramentos, empírico e irónico(s), estarão simultaneamente presentes, justapostos dentro do mesmo momento, porém, como seres irreconciliáveis e separados fazendo com que a ironia se aproxime dos padrões da experiência factual e recupere alguma da artificialidade da existência humana. No que concerne ao poema “The Rime”, esse momento poderá encontrar-se na introdução, mais concretamente em quem escolhe e traduz (uma ficcionalização mais próxima do autor?) a citação para iniciar o poema. Esta é ainda mais objectiva e distante em comparação com todas as outras até agora analisadas. O conhecimento de situação que esta ficcionalização (ou o próprio autor) possui é tão superior que já não sente necessidade de a expor por palavras suas. Em vez disso, apresenta uma citação de outro autor por considerar que nela tudo o que precisa

⁵⁰ Goethe, *Sämtliche Werke: Jubiläumsausgabe in 40 Bänden*, citado em Ernest Behler, “The Theory of Irony in German Romanticism”, in Garber, 1988: 58.

transmitir está incluído, ou seja, que a situação que será apresentada é irónica e o leitor deverá aprender a entendê-la como tal.

Desta forma, poder-se-á afirmar que o poema “The Rime” assenta no processo de ironia romântica apresentando quatro níveis de vozes com enunciação narrativa/autor; reflectindo e criticando cada fase anterior iniciando-se esse ciclo reflexivo com o marinheiro vítima da fatalidade, narrando a sua história, a voz que inseriu as glosas marginais cerca de vinte anos volvidos após a primeira publicação do poema nas *Baladas Líricas* e, ainda, a ficcionalização/autor que escolheu e traduziu a citação inicial, num total de cinco fases de desenvolvimento na escalada em direcção ao auto-conhecimento.

Após esta exposição dos sucessivos estádios de desdobramento autoral será mais fácil compreender este mesmo desdobramento sob o ponto de vista da voz com enunciação narrativa (não perdendo de vista o facto de que se está perante um texto lírico e não narrativo em que a criação das figuras com uma enunciação narrativa faz parte desse lirismo). Assim, a voz das glosas marginais, heterodiegética relativamente à história do marinheiro, assume uma narração objectiva, reveladora de uma maior distância em relação à situação que criou. Veja-se, por exemplo:

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

Ou ainda:

The ancient mariner

inhospitably killeth
the pious bird of
good omen.

A maior objectividade e síntese em relação ao corpo do poema que caracterizam as glosas servem, então, o objectivo irónico deste “nível narrativo” dado que aqui são apenas apresentados os eventos mais relevantes da acção. Estes são determinados na perspectiva da voz, o que mostra o controle que possui da sua própria história ao orientar os aspectos mais importantes. Atente-se no passo seguinte:

(. . .) no romantismo o eu do narrador parece orientar e governar não tanto a própria evolução da história—o seu desenrolar—como o seu significado ou significados.

O narrador parece então aproveitar a história para falar de si—do seu sentir, do seu pensar—, do próprio acto literário que está a executar, consequentemente da relação entre ficção e a realidade, entre o seu eu e a sociedade onde se insere. (M.L.Ferraz, 1987:71)

Se se atentar nas glosas seguintes e se se comparar com os versos que supostamente Coleridge pretende clarificar, parece que o objectivo da voz autoral é transmitir ao seu leitor todas as informações sobre o espírito que o texto principal não possui, revelando com maior precisão a sua leitura do seu próprio texto. Desta forma, a voz com enunciação narrativa mostra a sua auto-reflexão textual numa tentativa de evitar ambiguidades interpretativas:

A spirit had followed
them; one of the
invisible inhabitants of
this planet, neither
departed souls nor
angels; concerning
whom the learned Jew,
Josephus, and the

And some in dreams assured were
Of the spirit that plagued us so;
Nine fathom deep he had followed us

Platonic
Constantinopolitan,
Michael Psellus, may be
consulted. They are very
numerous, and there is
no climate or element
without one or more.

From the land of mist and snow.

(131-134)

A introdução das glosas parece querer conferir um carácter de maior *realidade* a um texto puramente ficcional, principalmente a partir do momento em que elementos sobrenaturais começam a povoar o texto em coexistência com naturais, num jogo de dualidades essencial à ironia. Os elementos a que a glosa se refere são nitidamente desta natureza, habitantes invisíveis do planeta. Segundo Kant, terá sido a existência de elementos deste género que a razão não tem capacidade para determinar e, portanto, não se podem designar como fenómenos. Uma maior definição dos elementos através daquilo que não são, nem almas nem anjos, e o remeter para a leitura dos autores, Josephus and Michael Psellus, que se debruçaram sobre estes habitantes invisíveis, procuram influenciar o leitor e levá-lo a acreditar mais facilmente na sua existência. A propósito da inclusão de elementos sobrenaturais na poesia, Coleridge afirma:

The thought suggested itself (. . .) that a series of poems might be composed of two sorts. In the one, the incidents and agents were to be, in part at least supernatural; and the excellence aimed at was to consist in the interesting of the affections by the dramatic truth of such emotions, as would naturally accompany such situations, supposing them real. And real in *this* sense they have been to every human being who, from whatever source of delusion, has at any time believed himself under supernatural agency. (B.L, cap.XIV, vol.II:5-6)

A intenção de Coleridge será também a de despertar emoções nos leitores através da inclusão dos elementos sobrenaturais, principalmente aqueles que de alguma forma foram afectados, na experiência empírica, por uma situação semelhante nos mesmos

moldes do efeito catártico aristotélico, o qual será objecto de um maior desenvolvimento no género dramático. A fusão do mundo natural com o sobrenatural prende-se ainda com a intenção de unir a realidade física à realidade psicológica, que, como já aventado, é um das principais interesses de Coleridge.

A voz das glosas, possuidora de uma enunciação objectiva, torna-se essencial à ironia romântica, ao apontar as conotações da sua própria linguagem e ao revelar uma auto-reflexão crítica sobre a sua própria escrita num jogo irónico, que também se manifesta de outras formas como, por exemplo, através da orientação e encenação do próprio leitor. No caso desta voz, as suas sínteses, reveladoras dos aspectos essenciais do texto principal conjuntamente com a sua explicitação esclarecedora, podem ser vistas como uma forma subtil e inteligente de conduzir o leitor à interpretação que a voz narrativa pretende.

Com alguma frequência as várias enunciações narrativas entrecruzam-se tornando difícil a sua distinção. Nesta altura, poderá afirmar-se que os vários *eus* se juntam novamente num só para mais adiante voltarem a separar-se.

As estrofes e glosa a seguir apresentadas poderão ser um exemplo mais concreto da união linguística e ficcional de quatro desdobramentos autorais:

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

I fear thee and thy glittering eye,
And thy skinny hand so brown - ‘
‘Fear not, fear not, thou wedding-guest,
This body dropped not down.

(228-231)

Neste passo assiste-se à união da enunciação da voz das glosas, da voz que apresenta os discursos do velho marinheiro e do convidado de casamento e do próprio velho marinheiro, dado que esta última surge encaixada na enunciação da voz narrativa que a introduz.

O poema possui uma articulação complexa entre os níveis extradiegéticos (aquele que se encontra num plano exterior à história, como, por exemplo, os leitores) e o nível diegético (onde o narrador é personagem participante na história e de onde podem surgir um ou mais níveis hipodiegéticos cujo(s) narrador(es) toma(m) a palavra e elabora(m) o seu relato). Esta teoria aplicada ao poema “The Rime” poderá ser apresentada de duas formas. A voz das glosas marginais, assim como a que apresenta o encontro entre o velho marinheiro e o convidado do casamento, são vozes extradiegéticas que dão a palavra ao velho marinheiro tornando-o numa voz diegética. Porém, se se considerar que a voz que apresenta o encontro entre marinheiro e convidado surge encaixado na narrativa das glosas, então, será um nível diegético e o relato feito pelo marinheiro, hipodiegético. Esta última aproximação poderá parecer forçada se não tivesse tido lugar toda a explanação teórico-prática que conduziu à identificação dos vários narradores com o mesmo eu aural. O velho marinheiro, por sua vez, dá ainda voz a outras personagens como, por exemplo, aos seus marinheiros:

“Ah wretch!” said they, “the bird to slay,
That bring the fog and mist.”

(95-96)

A “Vida-em-Morte”:

“The game is done! I’ve won! I’ve won!”
Quoth she, and whistles thrice.

(197-198)

Aos “demónios do Espírito Polar”:

“Is it he?” quoth one, “Is this the man? (398)

(. . .)

Quoth he, “The man hath penance done
And penance more will do.”

(408-409)

Ao “ermita”:

“Strange, by my face!” the hermit said,

“And they answered not our cheer!

(527-528)

E ao “piloto”:

“Dear Lord! It hath a fiendish look,”

the pilot made reply.

(538-539)

Se se considerar a escalada do eu através da reflexão, então cada nível narrativo e respectiva voz surgem como um desdobramento encaixado da forma que acabou de ser exposta.

O jogo constante de troca de enunciações narrativas serve também o propósito da ironia romântica uma vez que contribui para a oclusão e surgimento do eu autoral, o qual, embora presente em todas, se aproximará mais de umas do que de outras.

Um outro aspecto fundamental, e que já foi aqui mencionado anteriormente, é o frequente recurso à união paradoxal que, noutro contexto, poderia ser incompreensível. Atrás foi discutida a problemática do poder restaurador da linguagem irónica no poema em estudo. A união dos opostos será uma das formas de reconciliar aquilo que o

questionar da posição do homem no mundo divide. Atente-se nas palavras de Coleridge a este propósito:

The counteraction (. . .) of the two assumed forces does not depend on their meeting from opposite directions; the power which acts in them is indestructible; it is therefore inexhaustibly re-ebullient; and as something must be the result of these two forces, both alike infinite, and both alike indestructible; and as rest or neutralization cannot be this result; no other conception is possible, but that the product must be a tertium aliquid, or finite generation. Consequently this conception is necessary. Now this tertium liquid can be no other than an inter-penetration of the counteracting powers, partaking of both. (B.L., I: XIII, 300)

Para Coleridge, o infinito e o carácter indestrutível só se tornam possíveis através da união de duas forças opostas e do poder que se cria nessa união.

No poema em estudo, as alterações na paisagem servem as duplicidades, sofrendo alterações sempre que seja conveniente, ou seja, a representação dos elementos da natureza surgem simbolicamente representando os estados da mente do velho marinheiro após a intervenção do poder plástico da imaginação do poeta. Veja-se na primeira parte, aquando da partida para a viagem:

“The sun came up upon the left,
Out of the sun came he;
And he shone bright, and on the right
Went down into the sea.

(25-28)

Mais adiante, com o objectivo de criar um ambiente mais propício ao crime (morte do albatroz), a paisagem sofre alterações:

And now the storm-blast came, and he
Was tyrannous and strong;
He struck with his o’ertaking wings,
And chased us south along.

(41-44)

(. . .)

And now there came both mist and snow,
And it grew wondrous cold (51-52)
(. . .)
The ice was here, the ice was there (59)

Quando surge o albatroz, a paisagem muda novamente com o objectivo de salientar o contraste entre as situações anterior e posterior ao cometimento do crime:

The sun now rose upon the right, (83)
(. . .)
And the good south wind still blew behind (87)

Porém:

Down dropped the breeze, the sails dropped down,
“Twas sad as sad could be,
And we did speak only to break
The silence of the sea.”
(107-110)

E a situação foi sofrendo alterações constantemente:

Day after day, day after day,
We stuck, nor breath, nor motion, (115-116)
(. . .)
Water, water everywhere,
Not any drop to drink. (119-120)
(. . .)
Yea, slimy things did crawl with legs
Upon the slimy sea. (125-126)

Aparecem, ainda, personagens como a “Morte” e a “Vida-em-Morte” que jogam a sorte das vidas dos marinheiros aos dados e a tripulação morre amaldiçoando o velho marinheiro com o olhar.

Porém, a paisagem muda novamente assim que a maldição quebra e surgem os espíritos angélicos:

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

(363-366)

E quando chegam ao porto:

The harbour-bay was clear as glass,
So smoothly it was shewn!
And on the bay the moonlight by
And the shadow of the moon.

(472-475)

As dualidades estão ainda presentes nos elementos naturais, água e fogo:

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

(127-130)

Ou então no sol e na lua, símbolos do dia e da noite:

All in a hot and copper sky
The bloody sun at noon
Right up above the mast did stand,

No bigger than the moon. (111-114)

(. . .)

The western wave was all a-flame,

The day was well nigh done!

Almost upon the western wave

Rested the broad bright sun (. . .)

(171-174)

Assim, uma viagem que parecia começar normalmente para um marinheiro e a tripulação de um navio, acaba por ser uma viagem de descida “aos infernos” onde os elementos sobrenaturais coexistem com os naturais com o intuito de, através de uma maior credibilidade, aumentar o medo nos receptores. Note-se que o convidado, receptor da mensagem do velho marinheiro, exprime o seu terror com alguma frequência:

I fear thee and thy glittering eye,
An thy skinny hand so brown (. . .)

(228-229)

A construção do poema parece, desta forma, ecoar as palavras de Coleridge:

In one hand the incidents and agents were to be, in part at least, supernatural; (. . .) For the second class, subjects were to be chosen from ordinary life; the characters and incidents were to be such, as will be found in every village and its vicinity, where themselves.

In this idea originated the plan of the “Lyrical Ballads;” in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of belief for the moment, which constitutes poetic faith. (. . .) With this view I wrote the “Ancient Mariner”(B.L, cap.XIV,vol.II:6-7)

Com a “fé poética”, Coleridge pretende que as imagens sobrenaturais apresentadas no poema funcionem simplesmente pela sua própria força, isto é, sem haver necessidade de afirmação ou negação da sua existência real. Este é o processo que caracteriza os sonhos. Neles não se põe em causa se se acredita ou não nas imagens que surgem, dado

a sua força inerente, e os sentimentos fortes relacionados com elas são sensações corporais que, no entender de Coleridge, causam essas mesmas imagens. Quando estamos acordados, o processo é invertido, ou seja, os sentimentos passam a ser efeitos das imagens, o que nos leva a questionar, por comparação, a sua existência real.

O que se poderá concluir em relação ao poema é que a narrativa do velho marinheiro, ou pelo menos, as partes sobrenaturais que a compõem, são um sonho, ou melhor, um pesadelo, de uma mente perturbada pela culpa. É desta mente que surgem as representações sobrenaturais, como se tratando de punições pelo crime que acaba de cometer. Dentro de uma visão teológica medieval do destino do homem que comete um crime, mesmo que por ignorância, o surgimento dos elementos macabros, como a figura “Morte” e “Vida-em-Morte”, fazem sentido assim como o facto do marinheiro atribuir a redenção do seu crime à oração e ao amor que se dedica a todas as coisas que Deus criou. Se assim é, o facto da personagem narrar a sua aventura como se se tratasse de um facto real, pode corroborar a afirmação anterior de que o velho marinheiro é um louco. Por associação de ideias poderá afirmar-se, igualmente, que o eu, do qual a criação ficcional do velho marinheiro faz parte, possui características da loucura a que a reflexão sobre a constatação da nossa posição no mundo pode conduzir.

Todavia, não se pode perder a perspectiva irónica presente no poema.

Schlegel, no Frag.238, também problematizou a questão da união paradoxal, na sua definição de poesia, ao defender aquela que reúne ideal e real:

Há uma poesia exclusivamente centrada sobre a relação entre o ideal e o real e que, por analogia com a terminologia filosófica, deveria chamar-se transcendental. Começa em forma de sátira, com a diferença absoluta entre o ideal e o real, paira a meio em forma de elegia e termina na forma do idílio, com a absoluta identidade de ambos. Mas do mesmo modo que atribuíamos pouco valor a uma filosofia transcendental, que não fosse crítica, que não apresentasse também o produtor como produto e contivesse, no sistema de ideias

transcendentais, também uma caracterização do pensamento transcendental—assim também aquela poesia deveria unir os materiais e exercícios preliminares transcendentais, não raros nos poetas modernos, numa teoria da faculdade poética, com a reflexão artística e o espelhamento do eu (. . .)ela deveria ainda, em cada uma das suas representações, representar-se também a si própria e ser sempre, a um tempo, poesia e poesia da poesia.

Em “The Rime”, foi já visto que o Eu se espelha ficcionalmente através das personagens que criou e do mundo composto por dualidades à semelhança do seu Eu. As divisões que se operam no interior do eu servem o objectivo de transcender a própria natureza do eu, transcendência essa que só se concretiza na linguagem irónica porque se trata apenas de uma atitude pessoal que ao reflectir sobre a sua criação, e tudo o que ela engloba, sobre o mundo e sobre si mesmo, se distancia. Esta é a verdadeira poesia romântica, antinómica e caótica.

Foi no terceiro conjunto de fragmentos, chamados *Ideen*, de 1800, que Schlegel desenvolveu, em *Gespräch über die Poesie*, a noção de caos. Para Schlegel, a ironia é uma clara consciência da agilidade eterna, do caos infinito e uma clara consciência da actividade, mobilidade, disponibilidade eterna que exige a prontidão para apreender combinações, justaposições e possibilidades infinitas, o que torna a noção de caos produtiva e frutífera. Atente-se no seguinte passo a propósito das obras de Cervantes e Shakespeare:

(. . .) esse caos artisticamente ordenado, essa fascinante simetria de contradições, essa extraordinária e eterna alternância de entusiasmo e ironia, que vive até nas mais pequenas partes do todo, parece-me ser já uma mitologia indirecta. (. . .) Nem esse *Witz*, nem uma mitologia podem existir sem um elemento original inimitável, absolutamente indissolúvel, e que, para além de todas as transformações, deixa transparecer a velha natureza e força, onde a perpicácia ingénua vê transparecer a aparência do erro e da anormalidade ou do simplismo e ignorância. Porque o princípio de toda a poesia é o de superar (*aufheben*) o processo e as leis da razão sensatamente pensante (*vernünftigdenkende Vernunft*), para nos transportar de novo para o belo caos da imaginação, para a con-fusão primeva da natureza humana, cujo

símbolo mais belo é ainda para mim a variegada multidão dos deuses antigos. (Schlegel em “Gespräch über die Poesie. Rede über die Mythologie”, in Athenäum, vol.III, 1)

A junção dos paradoxos é, de facto, teoria frequente no legado schlegeliano. O que Schlegel procurava definir nos seus comentários era uma mistura curiosa de características, uma combinação de inteligência e poder, auto-gozo e auto-consciência, paródia incisiva, precisão de conhecimento, e tudo expresso numa tonalidade que brinca com a falta de seriedade.

A ironia faz coexistir elementos paradoxais através dos quais a poesia romântica se realiza. Porque é flexível e englobante ao representar tudo, mesmo aquilo que, segundo a razão pensante parece não ser representável, a poesia do idealismo gera em si o realismo, daí que o poema *The Rime* faça coexistir os elementos sobrenaturais (fruto da imaginação) com os naturais (relacionados com a razão pensante). É por esta razão que Schlegel afirma:

(. . .) é de esperar que (. . .) este novo realismo, que tem de ter uma origem de natureza ideativa (. . .) apareça sob a forma de poesia, cuja base é a harmonia do ideal e do real. (“Gespräch über die Poesie. Rede über die Mythologie”, in Athenäum, vol.III, 1)

É desta forma que a poesia se transforma em mitologia. Esta foge à consciência e manifesta-se de forma sensível e espiritual, relacionando e transformando com a ajuda da imaginação filosófica permitindo justaposições infinitas. É esta originalidade impossível de imitar que transforma este tipo de poesia num mito frequentemente apenas compreendido pelo autor. Schlegel também afirma que o poeta moderno tem de ir buscar

tudo isto ao seu interior, e é por esta razão que a poesia é original e ao mesmo tempo ecléctica porque engloba todos os géneros artísticos com os quais o poeta travou conhecimento. Assim, a poesia romântica participa, não apenas do renascimento da Antiguidade distante, mas também das premonições para o futuro.

“The Rime of the Ancient Mariner” poderá também ser lido como um mito simbólico da recriação do pecado original. A morte do albatroz poderá simbolizar a queda do homem dada a sua ignorância dos factos. Assim, à medida que as consequências do seu acto se manifestam, o marinheiro vai tomando consciência do erro que cometeu e da sua posição de subalterno perante a natureza. Desta forma o poema participa do passado mas também do destino futuro da humanidade mostrando-lhe o exemplo do marinheiro, numa orientação dialógica entre o autor e o receptor. Essa é, também, a função do texto épico. No entanto, não se pode perder de vista a leitura irónica efectuada até ao momento. Se se considerar que a queda surge de uma visão teológica do homem em ruínas e que, de acordo com uma visão romântica, o homem passa a ser visto não apenas como uma criatura feita à imagem de Deus, mas também como alguém que retém essa própria imagem, então a representação poética da queda original é igualmente irónica. Desta forma, o mito que o poema pretende recriar não será o do pecado original mas antes o da evolução da alma humana perante uma situação de crise embora numa perspectiva irónica. Esta leitura poderá ser feita a partir do que foi exposto sobre a caracterização do marinheiro e da sua narrativa ser vista como a sua projecção mental sendo esta a interpretação que serve de base a esta dissertação.

Para a concretização desta poesia a liberdade imaginativa torna-se imperativa, não podendo coexistir com o obscurantismo nem com o impulso pela ordem como acontecia sob a égide dos cânones clássicos. A criação literária funciona apenas num estado de

lucidez perfeita que, por sua vez, só será possível com o reconhecimento total de todos os desafios da imaginação. Ordem e desordem, control e caos, existem simultaneamente, todos guiados por uma mente que é tão livre e tão dominadora que pode exibir a sua força e criatividade mostrando uma imagem do mais profundo desafio à sua liberdade, que é o próprio ironista oferecer-se a si mesmo como vítima, (a ironia necessita sempre de uma vítima) quando ele é, de facto, um vitorioso (embora temporariamente ou sob a forma de tentativa). Desta forma, porque se trata de um movimento da mente em ciclos sucessivos, a ironia alterna cada vez mais caos e sistema tornando-se num eterno devir. A ironia romântica é o produto de uma auto-consciência consciente tanto da proximidade do caos como da força do artifício. Também Coleridge se oferece como vítima ao criar a personagem do velho marinheiro, o qual foi já lido como um desdobramento autoral. O poeta, à semelhança do marinheiro ao narrar a sua história, projecta no poema, através da linguagem, as suas vivências pessoais, quer elas sejam empíricas ou fruto das mais diversas leituras. E o resultado é este poema complexo porque revelador de várias influências sobre as quais Coleridge pretende exercer a sua ironia.

“The Rime”, pela sua complexa construção, feita de forma muito consciente, recorrendo a todas as potencialidades da imaginação, reúne a desordem e o caos dentro de uma ordem que é a do próprio autor. Por esta razão, muitas foram as recepções negativas ao poema, dada a sua complexidade e, especialmente, aquilo que autores designaram por brechas no tecido eventual do texto primitivo. Estas brechas poderão ser observadas com maior frequência assim que as representações sobrenatural/natural, religiosa/profana, associadas à punição do crime, têm o seu início e as sequências eventuais (des)agregadas surgem. Todavia, não se pode esquecer a caracterização da

personagem escolhida para fazer a narração. Num texto não irónico, a entidade narrativa escolhida para introduzir o encontro entre o velho marinheiro e o convidado poderia ser responsabilizado pelo discurso narrativo das aventuras. Neste poema, a distanciação necessária à ironia impede esse procedimento.

A título de exemplo foi já mencionado o facto de o velho marinheiro não dar qualquer explicação lógica para o surgimento do albatroz pendurado no seu pescoço. Porém, o poema também não apresenta explicações para o aparecimento do navio esqueleto onde viajam a “Morte” e a “Vida-em-Morte” nem para o facto destas personagens disputarem a vida do marinheiro e a da tripulação num jogo absurdo de dados. O ermita surge no poema de uma forma igualmente misteriosa. O poema apresenta uma situação caracterizada por envolvimento, digressões complexas e sem aparente objectivo, vagueando para trás e para a frente entre cenários temporais e espaciais assim como entre níveis narrativos. Trata-se de uma ausência de ordem racional, dentro de uma ordem, que se alternam sucessivamente.

A este ponto, a semelhança entre o conceito de ironia em Schlegel e a dialética de Hegel é notória embora, nesta exploração dialéctica e antitética da mente humana, o desejo de Schlegel pareça ser não resolver o conflito básico numa síntese final, como já havia sido discutido anteriormente.

Adam Müller também enraizou o seu conceito de ironia na dialéctica e no pensamento de antíteses. Embora o conceito de Müller fosse, até certa extensão, um prosseguimento do de Schlegel, aquele estava mais inclinado para uma mediação de contradições e antíteses, e a ideia de *mediação* era central a todas as actividades intelectuais. Num texto de 1804, Müller introduz o conceito de *negativo* como uma fórmula frutífera, útil e compreensiva. Esta doutrina dialéctica da contradição de Müller

é por ele ilustrada em primeiro lugar em palco tanto na comédia como na tragédia. No entanto, o conceito de ironia deste autor é semelhante ao que foi aqui apresentado tratando-se de uma *revelação da liberdade do artista ou do homem* assim como uma *consciência da liberdade interior* que permite ao homem elevar-se acima de tudo e transcender até mesmo *o belo enquanto apreciando o belo*.⁵¹

Porque o artista deveria criar livre de qualquer regra e de qualquer autoridade absoluta, o homem em geral sentia-se justificado para ironizar o sagrado, não numa atitude de destruição de assuntos sérios e sagrados, mas ao pretender substituí-los por uma crença, experiências e princípios mais elevados. Müller define, por isso, a ironia como *o espírito do amor ou o espírito de liberdade*.

A este propósito Coleridge foi fortemente influenciado por Schelling nas investigações filosóficas deste sobre a essência da liberdade humana. A leitura de Schelling terá encorajado o poeta a acreditar na síntese especulativa dos opostos, até mesmo onde a categoria de oposição é maior e metafísica (ex: entre o mundo material e a mente imaterial; entre a criação de Deus e aquilo de que o homem é capaz). Foi já aqui mencionado o facto de Coleridge chamar primeiro a atenção para a imaginação, essa faculdade intermediária que é necessária para explicar como as impressões recebidas, juntamente com a capacidade independente e interior da mente para pensar, se combinam para formar uma imagem unificada do mundo. Se se aceitar esta posição, terá de se aceitar o facto de que a construção do poema assenta em dualidades com o intuito de reconciliar eu e não-eu. Desta forma, a defesa que Schlegel faz da impossibilidade de reconciliação através da linguagem irónica não se verifica em Coleridge.

⁵¹ Adam Müller, *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, citado em Ernest Behler, “The Theory of Irony in German Romanticism”, in Garber, 1988: 65-66.

Foi já analisado o facto do sujeito lírico tentar a reconciliação entre o eu e o não-eu através da criação ficcional dos seus desdobramentos adicionada a uma construção que assentava na união paradoxal. Uma das técnicas para o fazer, seria a montagem de um poema que não obedecia rigidamente às regras genéricas clássicas mas antes que, de uma forma irónica, incluía no género lírico representações de outros géneros. A criação fictícia das vozes com enunciação narrativa servem este propósito. M.L.Ferraz, por exemplo, prefere designar o seu narrador/autor irónico por *narrador dramático* até porque este se caracteriza como uma entidade que aponta pormenores salientando os pontos a não esquecer. Atente-se nas suas palavras:

Como, porém, o narrador dramático é considerado por vezes como um narrador objectivo, impessoal, convém esclarecer por que designo de «dramático» este narrador que aparece como centro do acto comunicativo entre autor e leitor e acerca do qual nos poderemos interrogar se não será necessariamente um narrador irónico, embora se tenha de reconhecer que um narrador irónico não tem de ser inevitavelmente um narrador dramático.

Fundamentalmente, considero que este narrador se apresenta com uma «liberdade de movimentos» que contrasta com a fixidez do narrador que apenas conta a história. O narrador dramático visualiza a história que conta; visualizando-a, faz-nos percepcioná-la, naturalmente, através da sua perspectiva: mais do que *contar*, ele *mostra* a história e o leitor não só ouve mas vê(. . .) (1987:72)

No caso do poema em estudo, a voz das glosas apresenta pormenores que o velho marinheiro oculta. Um dos exemplos mais flagrantes poderá ser o do surgimento do albatroz pendurado ao pescoço do velho marinheiro:

The shipmates in their
sore distress would fain
Through the whole guilt
on the ancient mariner:
in sign whereof they
hang the dead sea-bird
round hid neck.

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

(139-142)

A distância maior que separa a voz das glosas dos eventos, permite-lhe ver com maior clareza as razões para determinados aspectos. Este apresenta a razão pela qual o albatroz surge pendurado ao pescoço do velho marinheiro: os companheiros de viagem atribuíram-lhe toda a culpa pela morte do animal. Esse facto contribui para aumentar a solidão do velho marinheiro nesta aventura. É evidente que os dois primeiros versos da estrofe do corpo do poema poderão conduzir a essa conclusão, porém isso exigirá um maior esforço do leitor e poderá levar a leituras ambíguas. A voz das glosas fez isso pelo leitor ajudando-o, embora sempre numa perspectiva irónica, a acreditar mais facilmente na narrativa do velho marinheiro. Assim, e de acordo com o passo acima citado, a voz com enunciação narrativa não se limita a contar a história mas ainda a mostrá-la.

Tanto a voz que apresenta o contar da história pelo velho marinheiro ao convidado do casamento como o próprio velho marinheiro, podem também ser designados por vozes com uma enunciação dramática pelas mesmas razões. Ambos *põem em cena* uma sucessão de eventos cortando e seleccionando os pormenores que mais convêm ao objectivo irónico não deixando, desta forma, de revelar a sua autoridade, cada qual no seu nível. Por associação de ideias com o que foi atrás exposto sobre o conceito de superioridade em cada nível de reflexão, poder-se-á afirmar que à medida que o eu procede à escalada de nível auto-reflexivo, a voz com uma enunciação narrativa dramática aumenta a sua superioridade na selecção e salientação de pormenores apresentando-os com uma maior objectividade.

A voz dramática que encena o encontro entre marinheiro e convidado, é, tal como a voz das glosas, heterodiegética, embora a sua enunciação narrativa seja mais subjectiva e emotiva como se pode observar nos seguintes exemplos referentes ao marinheiro, ao convidado e à festa de casamento:

He holds him with his skinny hand (9)
(...)

He holds him with his glittering eye (13)
(...)

The mariner, whose eye is bright,
Whose beard with age is hoar,
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
He rose the morrow morn.

(618-625)

A ficcionalização responsável pela enunciação narrativa da viagem, ou seja, o próprio marinheiro quando narra a sua história no passado, mais uma vez, uma encenação linguística do eu, é já uma voz com enunciação narrativa autodiegética, não deixando de ser dramática nos moldes já apresentados.

As restantes personagens são igualmente organizadas e encenadas pelo eu, revelando delas apenas os aspectos que interessam ao narrador, o controlador de todos os eventos de um mundo que é criação sua. Ele surge-nos como encenador do drama que coloca em cena e, ao mesmo tempo, como participante desse mesmo drama na medida em que é simultaneamente autor e personagem (M.L.Ferraz, 1987:72-73). Esse privilégio fá-lo controlar os eventos com um conhecimento superior do que aquele que possuiria se ostentasse apenas uma função.

A organização dos eventos prende-se ainda com a organização temporal do discurso e da história. No que concerne à organização dos eventos, foi já visto de que forma a sequência da viagem do marinheiro é, com alguma frequência, interrompida pelas cenas do casamento ou pelos comentários do convidado. Estas interrupções servem

o propósito de quebrar a ilusão ficcional e funcionam como pausas na acção que a voz com enunciação narrativa aproveita para encenar um ouvinte e a sua reacção, ou seja, mais um jogo, mais uma representação do eu. Esta história é também interrompida pela voz das glosas cujo objectivo será não só o de quebrar a ilusão mas também revelar o desdobramento e distanciação dos eus, voltar a uni-los para voltar a separá-los.

O tempo verbal utilizado pela voz de segundo nível é essencialmente o pretérito perfeito—*Past Simple*— em acções como, por exemplo, em *stopped*, *dropped* e *went*. Porém, esta voz usa frequentemente o tempo presente—*Present Simple*— em *He holds him* ou na descrição do marinheiro no final do poema:

The mariner, whose eye is bright,
Whose beard with age is hoar
(...)

(618-619)

O marinheiro utiliza um discurso essencialmente no tempo passado, ao longo de toda a narração, o que permitiria a elaboração de uma lista extensíssima com exemplos. No entanto, o tempo passado utilizado pelos dois níveis de vozes com enunciação narrativa não é coincidente uma vez que não se reporta a acontecimentos contemporâneos. O tempo verbal usado pelo marinheiro para contar a sua história é anterior ao da voz que o introduz no texto o que, por sua vez, é anterior ao tempo verbal utilizado nas glosas marginais. Mas também talvez se possa afirmar que, uma vez que o texto marginal (re)narra a viagem (narrativa de segundo nível), haverá situações em que será contemporâneo duma e posterior à outra e vice-versa. Sempre que a voz das glosas se reporta à viagem, o tempo verbal utilizado será o mesmo que o do marinheiro ao narrar a viagem e, desta forma, anterior ao do tempo verbal utilizado pela voz com enunciação narrativa de segundo nível como, por exemplo, em:

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

(. . .)
With my crossbow
I shot the albatross.

(81-82)

Quando a voz das glosas se refere ao encontro do marinheiro com o convidado, o tempo verbal utilizado é contemporâneo do usado pela voz que introduz o encontro do velho marinheiro com o convidado e posterior à narrativa do velho marinheiro:

The wedding-guest feareth that
a spirit is talking to him;
(. . .)

Todos estes jogos temporais são controlados na perfeição pelos vários “níveis narrativos” que o poema comporta, desdobramentos do mesmo eu, mostrando uma enorme reflexão, organização e superioridade por parte do(s) organizador(es) da história e do discurso, organizador(es) que recorre(m) a analepses e prolepses sempre e quando lhe(s) convém. Este poder advém de um conhecimento eventual (quase) pleno. Atente-se na seguinte citação de M. L. Ferraz:

Afinal, o que seria o verdadeiro tempo da história está assim determinado pelo tempo do narrador/sujeito enunciador, o tempo de um *eu* a que tudo se subordina porque ele é, antes de mais, manifestação de conhecimento. Um conhecimento que só o sujeito enunciador (autor) possui e que só ele, portanto, pode partilhar com o leitor.

O tempo do narrador/autor apresenta-se, pois, como uma visão demiúrgica e desse modo se completa a teatralização. É que, efectivamente, até o espaço narrativo se apresenta subordinado ao tempo. É o olhar do narrador, (. . .), que nos permite o desenrolar da história. O conhecer não é uma função de um «autor» onisciente, é, sobretudo, uma conhecer/ver. (1987:38)

Aquilo que o sujeito faz é colocar em cena, como se se tratasse de um palco, o drama do velho marinheiro para que o leitor partilhe dele como acontece no texto dramático onde a vida é representada em momentos de crise. Talvez seja necessário,

antes de se exemplificar melhor o género dramático presente no poema, revelar a distinção que Muecke faz de *ironia verbal* e *situacional*. A ironia verbal é empregue, principalmente, retoricamente: o ironista afirma algo de falso sabendo que poderá confiar no ouvinte para contradizê-lo mentalmente através de uma contra-afirmação indigna ou divertida sendo o ênfase, nesta contra afirmação, o verdadeiro significado do ironista. Também poderá ser empregue como uma arma da sátira, no interesse da moralidade. Como satírico ou moralista o ironista pode, também, apresentar ironias situacionais de auto-traição ou incongruências. (1970:63) Será provável que não se apresente uma situação irónica sem qualquer tipo de objectivo moral. A ironia situacional, por sua vez, reporta-se a um tipo de atitude ou situação não intencional, isto é, um tipo de ironia onde se encontra uma vítima, serenamente inconsciente de que está numa situação difícil, especialmente quando esta situação é o oposto daquela em que esse alguém assume estar. Esta vítima está constantemente a ser observada quer pelo receptor extratextual quer por alguém dentro da peça ou narrativa. Neste último caso a ironia situacional, também por vezes designada *dramática*, tornar-se-á mais eficiente. A esta situação também se pode chamar *ironia de eventos*, uma vez que a vítima exprime explicitamente confiança no futuro, mas alguns acontecimentos inesperados revertem e frustam o seu plano, esperanças, medos ou desejos. O efeito da ironia dramática é aumentado quando as palavras da vítima são, sem que esta saiba, apropriadas para a situação real que ela desconhece.

No que concerne ao poema “The Rime” e, se se atentar na cadeia sequencial dos eventos ligados à viagem e à morte do albatroz, já analisada como tendo originado a *queda* do marinheiro, observa-se que esta última personagem surge completamente cega e incapacitada para agir contra o destino. Veja-se a seguinte estrofe:

‘God save thee, ancient mariner,
From the fiends that plague thee thus’
Why look’st thou so?’ ‘With my crossbow
I shot the albatross.

(79-82)

A vítima de ironia não necessita de ser, embora frequentemente seja, arrogantemente cega. Ela não necessita de revelar, por palavras ou acções, que nem remotamente suspeita que as coisas não possam ser aquilo que ingenuamente supõe que sejam. O elemento básico é uma inconsciência serena e confiante, colorida com graus variados de arrogância, presunção, complacência, ingenuidade ou inocência. Quanto maior for a cegueira da vítima, melhor é a ironia. O observador irónico deve ter consciência da inconsciência da vítima assim como da situação real.

Através, não apenas destes versos, mas também de todo o poema, o marinheiro surge como uma entidade passiva, inteiramente vulnerável aos caprichos de uma entidade superior que define o seu destino e que parece estar a divertir-se com toda a situação, como é o caso das personagens “Morte” e “Vida-em-Morte”. Estas observam, de um ponto de vista superior, a vítima presa numa situação. A liberdade e a distância em relação à situação confere-lhes poder para, ironicamente, jogar com o destino da personagem. O autor mostra na prática linguística a sua superioridade, assim como o tomar de decisões importantes sobre o destino das pessoas através de jogo de dados, quando coloca as personagens “Morte” e “Vida-em-Morte” precisamente a jogar aos dados para decidir o destino do marinheiro e da sua tripulação:

Death and

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

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.

(196-199)

Na perspectiva da ironia romântica e no seguimento da divisão operada no eu, a consciência que o observador irónico tem da sua condição de observador, confere-lhe um maior poder sobre a situação, sobre a vítima e sobre o seu destino e, por conseguinte sobre si mesmo. Se assim for, não será então possível que as personagens “Morte” e “Vida-em-Morte” sejam um desdobramento autoral? Neste caso elas representam a condição de observador do sujeito em relação à vítima, o velho marinheiro, também ele um desdobramento autoral.

No seguimento da ideia de que a vítima é passiva, não será igualmente irónico que a única acção que o marinheiro cometa seja precisamente matar o albatroz? De facto, estes inimigos que o amaldiçoam, e de que falam os versos, parecem não ser senão a tal entidade superior, ou destino, que na ironia romântica surge como controladora da sorte da vítima que escolheu. Ao atentar-se nos seguintes versos será fácil caracterizar a vítima como alguém completamente ignorante do erro que comete mas, e ao mesmo tempo, auto-confiante do seu acto:

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

Nor dim nor red, like God’s own head
the glorious sun uprist:
Then all averred I had killed the bird
That made the breeze to blow.
“’Twas right”, said they, “such birds to slay,

That bring the fog and mist.”

(91-102)

O marinheiro matou o albatroz por considerar que este era o responsável pelo nevoeiro e neblina quando a situação era exactamente oposta, isto é, o animal era portador da brisa que fazia navegar o navio. Quando o velho marinheiro narra a sua história ao convidado do casamento, faz questão de salientar a sua ignorância ao matar o albatroz e de procurar defender-se do acto que cometeu e do julgamento que possam fazer dele, tornando a própria tripulação cúmplice do seu acto e também, desta forma, cega quanto às palavras que acaba de proferir e quanto às consequências que advirão. O prazer do observador advém da superioridade da sua posição. Atente-se no seguinte passo:

The very theatre itself, I suggest to you is a sort of ironic convention whereby a spectator occupying a good seat, as it were, in the real world is enable to look into a world of illusion and so to get ‘view of life from on high’. And no pleasure, say Lucretious and Bacon, is comparable to that (Muecke, 1970:42).

A atitude do observador torna-se irónica igualmente pelo controle que exerce mesmo que não interfira explicitamente:

The peculiar pleasure of the theatre, then, is the spectacle of a life in which, it is true, we do not interfere but over which we exercise the control of knowledge. And this spectacle, when it pleases or holds us, we do not view with the ‘swelling or pride’ of superiority but with a sort of paradoxical sympathy; for, though it is *sympathy*, it is likewise *detached*. . . . *The whole attitude of the interested spectator is ironic*; by the very fact that he is such a spectator, he is an ironist. (Muecke, 1970:42)

Convidado e velho marinheiro, surgem no poema também como estando a ser observados pelas vozes com uma enunciação narrativa. Também estas vozes são encenadas como espectadores desinteressados, espiando serenamente aquilo que o destino traz aos outros. Esta atitude falsamente desinteressada está patente nos discursos

mais objectivos e emocionalmente mais equilibrados das referidas vozes. Veja-se a narração do mesmo acontecimento pelo marinheiro envolvido na história e pela voz das glosas:

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.

(41-44)

O discurso atribuído ao marinheiro que narra a história é mais lírico, como se pode observar pela estrutura formal, ritmo e rima, e pelo conteúdo mais subjectivo.

Pelo contrário, o discurso das glosas marginais é da máxima objectividade como se pode verificar pela elipse do verbo *ser* na construção passiva *The ship drawn by a storm* em vez de *The ship was drawn by a storm* (sublinhado meu). Este discurso sumário é característico de alguém que possui o controle do conhecimento e compreensão da situação podendo referir-se a ela com o *orgulho* conferido pelo sentimento de superioridade.

O marinheiro apanhado e submerso no tempo, cego e limitado desafia as leis do mundo, os valores e por isso terá de pagar, expiando até à morte. Na tragédia clássica, o homem está em conflito com a natureza humana e não-humana, assim como o marinheiro o está neste poema. O marinheiro não consegue lutar contra a ironia do destino, força que manipula os acontecimentos e que é aqui representada pelo albatroz. Ao agir de forma não totalmente culpada nem por inteiro inocente, mas susceptível de se enganar por natureza ou por não ser suficientemente clarividente para evitar as armadilhas do destino, o marinheiro mata o albatroz e vê-se obrigado à expiação eterna. Sempre que

narra a sua história, o marinheiro sobe um degrau na sua escalada da consciência à procura de atingir o absoluto, que sabemos ser impossível de atingir uma vez que a ironia não é temporária mas repetitiva, tratando-se da recorrência de um acto de auto-escalação da consciência que não permite o fim, a totalidade.

Assim, a partir deste ponto de vista, o ironista arquetípico ou puro é Deus -Ele é o ironista por excelência porque é onisciente, onipotente, transcendente, absoluto, infinito e livre. Na ironia, os deuses podem ser concebidos como espectadores de um espectáculo irónico que eles mesmo organizaram. No seu jogo de gato e rato eles têm os seres humanos em seu poder embora finjam na esperança de que as suas vítimas julgem ser livres e tentem comportar-se como tal. No período romântico pensou-se que Deus, o grande autor do universo, era também um dramaturgo ou romancista e, convertidamente, que os escritores eram deuses ao possuírem o poder não apenas de criar um mundo independente mas também de brincar com os seus habitantes. O artista, à semelhança do Deus da criação, oculta-se e distancia-se, com indiferença, da sua criação e as suas criaturas são cegas, desamparadas e indefesas.

A ironia dramática surge devido a uma tendência de substituir o optimismo inicial de liberdade pela tristeza, melancolia e desespero, principalmente com Karl Solger. Este facto desenvolve-se, basicamente, a partir de experiências contraditórias da distância infinita em face da finitude da vida. A tristeza incomensurável permeia toda a forma de vida, uma vez que o infinito pode apenas aparecer nas formas limitadas, finitas, e transitórias. A dor passa a ser o timbre básico da natureza e a transitoriedade a marca da arte, o que, numa atitude mais radical, conduz ao desejo da morte. A ironia torna-se uma forma de, através da linguagem que permite o disfarce, superar essa tristeza. Esta atitude enraiza-se no fingimento dado que o ironista apresenta uma aparência e finge não ter

conhecimento duma realidade enquanto a vítima é enganada por uma aparência e desconhece a realidade. O tipo mais frequente de ironia é aquele em que uma realidade corrige uma aparência, situação que, no poema “The Rime”, começa imediatamente a decorrer logo que surgem as consequências do acto do velho marinheiro:

The fair breeze blew, the white foam flew,
the furrow streamed off free:
We were the first that ever burst
Into that silent sea.

Down dropped the breeze, the sails dropped down,
‘Twas sad as sad could be,
And we did speak only to break
The silence of the sea.

(103-110)

Na Alemanha, o desenvolvimento da ironia melancólica é indissolúvel da emergência da teoria da ironia trágica e do reconhecimento de que, na literatura, a ironia não está restrita ao cómico mas também se estende à tragédia quando o protagonista, julgando erradamente a realidade, faz afirmações *seguras* que afectam a audiência ironicamente.

A filosofia de Schopenhauer⁵² é o primeiro sinal claro e evidente da crise da racionalidade ocidental que Nietzsche coroará. Schopenhauer terá sido, certamente, influenciado por Müller quando, em 1806, a propósito de *arte dramática*, interpretou a sua ironia como a onipresença do poeta. Para o filósofo, a função daquela arte residia na fusão do cómico com o trágico.

⁵² Nas obras de Schopenhauer, é visível um constante apelo para o plano tendencial, instintivo e irracional do homem fruto de recolhas da leitura de filosofia budista e indiana. A tragédia é, em seu entender, a arte em que a vontade consegue a sua maior libertação, porque aí, entrando num conflito profundo consigo mesma, a vontade se torna devoradora de si mesma. O filósofo tem, todavia, a convicção de que mesmo a arte não oferece à vontade, senão momentos provisórios de libertação da sua insatisfação.

A faceta trágica da ironia é também desenvolvida por Northrop Frye a propósito da sua relação com a sátira. (1971: 223-239) Para Frye, sempre que um leitor não tem a certeza de qual é a atitude do autor do texto, ou qual é suposta ser, está-se perante ironia onde a sátira é praticamente inexistente uma vez que esta exige pelo menos uma fantasia marcada, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco, ou pelo menos um padrão de moral implícito no acto de selecção dos assuntos absurdos. A ironia, por sua vez, é essencial numa atitude militante à experiência. A sátira como ironia é estruturalmente próxima do cómico apresentando a luta cómica de duas sociedades, uma normal e a outra absurda. Para esse efeito torna-se necessária a inteligência, o humor fundado na fantasia, um sentido do grotesco ou absurdo e, ainda, um alvo de ataque. Para satirizar algo, escritor e audiência têm de concordar com a sua indesejabilidade, o que significa que o conteúdo da sátira é, frequentemente, fundado em ódios nacionais, vaidade, preconceito, e crítica pessoal. O sátiro assume, normalmente, um padrão moral mais rígido do que o do objecto atacado. Frye apresenta as distinções entre sátira e ironia, num total de seis fases, movendo-se da primeira, apenas sátira, para a sexta, apenas ironia. As três primeiras fases incidem quase exclusivamente sobre a sátira nos moldes anteriormente apresentados. Na quarta fase, a sátira começa a dar lugar ao aspecto irónico da tragédia ao enfatizar a humanidade dos heróis, ao minimizar o sentido de inevitabilidade ritual da tragédia, ao fornecer explicações sociais e psicológicas para a catástrofe, e ao tornar visível o mais possível da miséria humana.

Relacionando esta teoria com “The Rime”, poderá afirmar-se que o poema aproxima-se da ironia trágica na medida em que nele Coleridge representa uma personagem, o marinheiro, cujas características humanas são enfatizadas pela sua passividade perante uma natureza punitiva. Porém, a sua humanidade é igualmente

revelada pelo facto de o marinheiro cometer o crime, matando o albatroz, fruto de um uso negligente dos sentidos. A sua ignorância torna-o vítima do destino contra o qual nada poderá fazer para reverter a situação a seu favor. Aqui, está-se perante a quinta fase da teoria de Frye, correspondente ao fatalismo ou tragédia. Nela a ironia coloca o ênfase principal no ciclo natural da vida, em que a sorte ou o destino revertem uma situação positiva para negativa, pregando uma partida à sua vítima. Esta fase é menos moral e mais generalizada, metafísica no seu interesse, e mais estóica e resignada. Finalmente, a sexta fase apresenta a vida humana em termos pouco dignos de confiança. Nos seus cenários aparecem prisões, manicómios, uma multidão linchando alguém, e lugares de execução, e difere de um inferno puro meramente pelo facto de nas experiências humanas o sofrimento terminar em morte. A ironia apresenta o tema trágico da humilhação de se ser constantemente observado por um olho hostil ou ridículo. As figuras humanas desta fase são figuras de miséria ou loucura, frequentemente paródias de papéis românticos.

No que concerne ao poema “The Rime”, foi já mencionado o facto do marinheiro apresentar características da loucura, quer pela caracterização que o convidado do casamento faz dele, quer através da sua narrativa, uma projecção da mente perturbada, ser apresentada como um evento real. Porém, mais importante do que a tragédia irónica da história apresentada pelo marinheiro, é a tragédia que o desdobramento dos eus implica. Relembre-se que foi já mencionado o processo que desencadeia a divisão operada no interior da consciência humana. Este inicia-se assim que o eu toma consciência do carácter finito da sua existência na infinitude do mundo. Este facto torna-o inferior em relação à natureza. Numa tentativa de superar esta condição, o eu desdobra-se para poder, mais facilmente, reflectir sobre essa constatação trágica da sua

existência. Desta forma, o eu cria, ficcionalmente, uma representação do si próprio e, numa atitude distanciada, coloca-se no papel de vítima do destino. A partir daí, o eu torna-se observador irónico, estatuto adquirido pelo conhecimento que já possui da situação trágica em que colocou a sua personagem fictícia.

Para Frye, o drama trágico surge a partir do auto e a sua figura central é heróica, mas a associação do heroísmo com a queda é devido à presença simultânea da ironia. Quanto mais perto a tragédia está do auto, mais associado o herói está com a divindade; quanto mais perto da ironia, mais humano é o herói, e mais a catástrofe parece ser social em vez de um evento cosmológico. A tragédia move-se em direcção à ironia, o sentido de acontecimento inevitável começa a desvanecer-se e as fontes da catástrofe surgem. A ironia reporta-se à catástrofe arbitrária e sem sentido, ao impacto de um mundo inconsciente sobre um homem consciente, ou ao resultado de forças sociais e psicológicas mais ou menos definidas. O drama irónico é uma visão, do que em teologia se chama, o mundo em queda, da simples humanidade, do homem como homem natural e em conflito tanto com a natureza humana como não-humana.

Em Coleridge, o estatuto de observador irónico não o torna um sátiro mas antes um espectador sério sobre o qual a (sua) situação trágica desempenha a função catártica.

Uma das características da tragédia é o efeito catártico que a representação de uma acção causará. Em Aristóteles este efeito prende-se com a expurgação dos sentimentos de terror e piedade que seria obtida através da imitação de uma acção séria, completa e de uma certa magnitude, em linguagem embelezada com toda a espécie de ornamento artístico, sendo as diversas espécies encontradas em partes separadas da peça, em forma de acção e não de narrativa. Atente-se nas suas palavras a este respeito:

(. . .) a tragédia não só é imitação de uma acção completa, como também a de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam acções paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso e da fortuna (. . .) daqui se seguem serem indubitavelmente os melhores os mitos assim concebidos. (Aristóteles, *Poética*:1452a)

O que Aristóteles pretende afirmar é a função catártica da poesia trágica, ou seja, a purgação de emoções, essencialmente, medo e comiseração através da arte que funde situações paradoxais como quando alguém inocentemente se torna vítima do destino.

A piedade é experienciada quando alguém se torna vítima do destino sem culpa. Experimenta-se o medo quando o infeliz é comparável a nós mesmos. Veja-se agora o caso da situação trágica exposta no poema “The Rime of the Ancient Mariner” através da questão dos desdobramentos. Se o eu cria um desdobramento de si mesmo para, distanciadamente à semelhança de um espectador, observar a situação trágica da qual foi vítima, a sua criação serve o efeito catártico. Esta é uma das razões pela qual se vislumbra uma relação entre a sátira e o poema “The Rime”.

O efeito catártico não ocorre apenas no eu como observador mas também no eu como criador da situação tal como surge desenvolvido por Aristóteles na obra *Política*. Aqui, Aristóteles define a catarse à semelhança do efeito terapêutico que os cânticos sagrados produzem nos indivíduos cuja alma está predisposta a ser pacificada e purificada:

Ao mesmo tratamento (. . .) se devem submeter as pessoas, em que se manifesta a piedade e o terror ou qualquer outra paixão, e os outros, na medida em que cada qual participe deste [temperamento]; assim se produzirá em todos uma espécie de purificação e um alívio acompanhado de prazer; do mesmo modo; as melodias catárticas proporcionam aos homens um prazer inocente. (citado em Aristóteles, *Poética*:218)

A poesia é, desta forma, uma terapia pessoal que está em conexão com a desproporção entre os desejos e ideias do homem e aquilo que poderá obter e que também já foi visto como a causa que conduz ao desdobramento do sujeito. A desproporção é tão imensa que o homem tenta reduzir o seu sofrimento através da fantasia. Esta teoria é muito importante para o período romântico porque faz introduzir o conceito de imaginação que tenta satisfazer o homem ao dar-lhe aquilo que a natureza das coisas não faz. A imaginação poética e a imaginação do sonhador e a criação poética que daí advém, contribuem para a realização daquilo que de outra forma seria irrealizável o que torna a função da poesia numa espécie de terapia onde o poeta exprime os seus sentimentos interiores caóticos, os quais são por ela comandados sendo o motivo o alívio conseguido pela tomada de consciência ou identificação.

Coleridge também encena o efeito catártico da criação poética na narrativa do velho marinheiro, uma vítima inocente do destino que o conduz a matar o albatroz e a ser punido seriamente por esse facto. Esta posição justificará os seguintes versos:

Forthwith this frame of mine was wrenched
With a woeful agony,
Which forced me to begin my tale —
And then it left me free.

Since then, at an uncertain hour,
That agony returns,
And till my ghastly tale is told,
This heart within me burns.

(578-585)

Através da narração contínua da sua desventura, o marinheiro expia a agonia que parece *queimá-lo*, à semelhança do que acontece com o poeta aquando da criação

poética. Ao considerarmos o marinheiro um desdobramento identificável com o autor conjuntamente com todas as criações fictícias responsáveis pelas enunciações narrativas no poema, então todos eles expiam os seus sentimentos através da apresentação da desventura do marinheiro, não apenas na condição de receptor da mensagem mas também de sujeito que a enuncia. É esta a função da poesia presente na célebre definição de poesia que Wordsworth apresenta, um fluir de sentimentos poderosos (*an (...) overflow of powerful feelings*).

Todavia, foi igualmente visto a propósito do género épico, o facto do velho marinheiro ser representativo de toda a humanidade premonizando o seu futuro. Neste caso, e porque nos revemos na situação desta vítima, o poema fará experimentar o medo; medo de que sejamos atingidos por um destino semelhante. Tratam-se, portanto, de sentimentos ou impulsos que se experimentam quando se assiste a determinadas desgraças, sofrimentos ou tristezas de outras pessoas; são os sentimentos que experimenta quem lê uma tragédia ou assiste a um espectáculo trágico. No entanto, esses sentimentos surgem de algo que tenha uma significação mais do que individual, mais do que momentânea. Aqui reside a universalidade da arte e a criação de um mito defendido pelos românticos. Para isso, o herói trágico deverá ser semelhante a nós. A mesma teoria poderá relacionar-se com a questão dos desdobramentos conduzindo à conclusão já anteriormente adiantada de que o poema seria uma recriação do mito da evolução da mente humana.

O efeito catártico recai também sobre o convidado, receptor encenado, que nunca mais será o mesmo, como já foi referido, assim como sobre os leitores já que o herói trágico é representativo de toda a humanidade ao encorporar aspectos da natureza humana. Neste caso trata-se de um homem vítima da sua *hamartia*, ou seja, passo em

falso, que sofre uma mudança na sua vida de positiva para negativa. Sempre que esta mudança ocorre estamos perante a ironia que é vista como uma componente essencial da tragédia. O poema a partir do seu efeito catártico e da amplitude deste eu, simboliza igualmente o percurso da humanidade confrontada com a ironia do destino.

A ironia deste tipo é *metafísica* e geral uma vez que o ironista vê toda a humanidade como vítimas de uma ironia inerente à condição humana em que o observador irónico também está entre as vítimas da ironia juntamente com o resto da humanidade. Existe uma tendência para a ironia ser apresentada do ponto de vista da vítima envolvida (que não consegue evitar sentir que o universo seja injusto ao lidar com os homens) assim como do ponto de vista do observador distanciado. Assim o que é chamado de *Ironia do Mundo, Cósmica* ou *Filosófica* não é mais do que a apresentação do abandono do homem perante um universo indiferente, uma apresentação colorida com sentimentos de resignação e melancolia ou até mesmo de desespero, amargura e indignação. A base para a ironia geral reside naquelas contradições aparentemente fundamentais e sem solução, que confrontam o homem quando este especula sobre tópicos como a origem e propósito do universo, a certeza da morte, a extinção eventual de toda a vida, a impenetrabilidade do futuro, os conflitos entre razão, emoção e instinto, liberdade e determinismo, o objectivo e o subjectivo, a sociedade e o individual, o absoluto e o relativo, o humano e o científico.

Relacionando tudo o que acabou de ser exposto com a união que Northrop Frye constitui entre a sátira e a ironia, poderá concluir-se que a tragicidade do poema é, de alguma forma satírica na atitude distanciado que o poeta autor assume face à sua criação fictícia. Ao não pretender identificar-se com a personagem do velho marinheiro e com a sua história trágica, o poeta revela a sua posição perante o uso negligente dos sentidos

(ignorância) e consequente constatação do carácter inferior da humanidade face à natureza. De resto, sendo ele o criador deste mundo fictício, o poeta torna-se, à imagem de Deus, um ser superior capaz de comandar como bem entender o destino das personagens que criou.

No romantismo em geral, a evolução no sentido do reconhecimento trágico dá-se por volta de 1815, altura em que a geração romântica começa a rejeitar a ironia em termos de um orgulhoso auto-conhecimento e também a rejeitar relacioná-la com o processo de uma perfeição imanente sempre crescente na história do mundo. A mesma tendência é notada na Escola Suábica de Romantismo, especialmente em Justinus Kerner, Schubert e Karl Söger. As suas expressões de tristeza surgem sob a forma de uma predilecção pela doença e decadência e uma preocupação com o lado escuro da natureza. Estes escritores tornaram-se cada vez mais atraídos pela noite, pela extinção da luz, e, até mesmo pela própria morte. Numa tentativa de penetrar nos reinos escuros da alma—inconsciente e subconsciente—eles procuram a forma misteriosa de conduzir até ao ego, em direcção às fundações da consciência, e ao eu interior. Através deste regime introspectivo e meditativo, os românticos reconheciam o subconsciente como a base de toda a actividade consciente e como tal, a fonte de toda a criatividade. Rapidamente a experiência do subconsciente em sonhos, hipnose, sonambulismo, êxtases demoníacos, magnetismo, e mesmerismo tinham sido aceites como uma forma especial de inspiração poética e de imaginação criativa. Na filosofia, a metafísica degenerou em espiritismo, o recente espiritismo descoberto multiplicou em espíritos, e a especulação transcendental tomou frequentemente a forma de espiritismo. Com base na filosofia da identidade, de Schelling, e na sua famosa afirmação sobre a natureza como espírito visível e o espírito como natureza invisível, esta geração romântica estava completamente convencida da

acção recíproca e reacção entre natureza e homem, entre o mundo material e a alma humana. Desta forma o homem não estava isolado da natureza mas antes fazia parte dela. Solger estabeleceu uma relação entre a existência individual e finita e o absoluto, o centro das suas especulações. Nesta base ele desenvolveu uma teoria estética da melancolia irónica cujo conceito chave, neste contexto, é o da presença do infinito no finito, que é também visto como o auto-sacrifício divino neste mundo. É esta manifestação que constitui a aparência do belo, definido por Solger como a presença directa da ideia na sua aparência concreta, uma união do finito e do absoluto como atingido pela imaginação. Mas a tentativa de alcançar esta unidade, que imediatamente falha e decai em negação, conduz ao conceito de ironia de Solger, e mais especificamente à disposição de ironia melancólica. Este é um processo que introduz o divino na futilidade do mundo, mas torna o divino reconhecível até mesmo nos momentos do seu desaparecimento e aniquilamento. A forma como Solger entende a ironia deriva da convicção platónica de que até o mais alto é atingível por nós, apenas numa forma limitada e finita, e desaparecerá necessariamente connosco e com as nossas mentes finitas. Contudo neste perecimento, o divino transfigura-se e manifesta a sua presença imediata até mesmo no seu próprio desaparecimento. E a disposição, na qual apreendemos esta dialética do finito no infinito é a ironia, que nos torna consciente do mais nobre, até mesmo o divino na natureza humana e mostra como é inteiramente absorvido por esta vida de fragmentação, contradição e nada. Desta forma, a ironia genuína, longe de terminar em tragédia, começa realmente com a contemplação do destino do mundo em larga escala.

A ironia dramática reside ainda no facto de os próprios actores não terem consciência do seu estatuto como actores. Crê-se que a encenação do convidado do

casamento do poema em estudo venha corroborar a afirmação agora feita. Nesta *peça* ele é um mero actor, tal como as outras personagens, embora desconheça essa situação, assim como desconhece a consequência que essa inclusão na história virá a ter nele. Veja-se a título de exemplo:

He told him with his skinny hand,
‘there was a ship’, quoth he;
‘Hold off! Unhand me, grey-beard loon!’
Eftsoons his hands dropped he.

He holds him with his glittering eye —
The wedding-guest stood still,
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,
The bright-eyed mariner.

(9-20)

Embora a sua intenção inicial fosse escapar à investida do marinheiro, o convidado apresenta reacções de uma total passividade perante o objectivo que o marinheiro tem de exercer, mais uma vez, o efeito catártico da sua história trágica.

Veja-se o efeito final que a história provoca no convidado:

He went like one that hath been stunned
And is of sense forlorn:
A sadder and wiser man
He rose the morrow morn.

(622-625)

Porém, será necessário relembrar que, ao longo desta dissertação, o poema tem sido lido como o assumir de uma atitude irónica por parte do poeta face a todas as

situações apresentadas. Desta forma, a conclusão do poema terá de ser analisada da mesma forma, ou seja, como uma atitude irónica face à recepção da história e, num amplitude mais generalizante, face à recepção do próprio poema. Essa será a leitura que dominará o terceiro capítulo desta dissertação.

É por todas estas razões que se poderá concluir que o hibridismo genérico concorre para acentuar o lirismo presente neste poema onde o eu de nível mais alto, que já vimos ser a voz que utiliza a terceira pessoa, exprime a sua reflexão, no momento presente, sobre a sua condição de expiação eterna recorrendo à criação onírica—a história decorre num mundo povoado pelo sobrenatural que visa a dimensão imaginária do texto criada pela capacidade inconsciente de introduzir no texto a representação de certos fantasmas de forma metafórica sob a forma de imagens de sonho—como forma de alcançar os seus ideais porque o mundo das coisas não o consegue satisfazer. A afirmação de Hegel ao definir o conteúdo da poesia lírica como sendo o desenvolvimento de uma acção subjectiva alargando-se até aos limites do mundo, em toda a sua riqueza, mas onde o sujeito individual e, por conseguinte, as situações e os objectos particulares, assim como a maneira segundo a qual a alma, com os seus juízos subjectivos, as suas alegrias, as suas admirações, as suas dores e as suas sensações, toma consciência de si própria no seio deste conteúdo, contribuirá largamente para corroborar o que acaba de ser exposto.

O género lírico distingue-se do dramático e do narrativo uma vez que não representa predominantemente o mundo exterior e objectivo numa interacção do homem e deste mesmo mundo mas antes na revelação e aprofundamento do eu lírico.

Por conseguinte a identificação do eu autoral com o eu textual é maior e mais frequente numa tentativa de auto-conhecimento. Não se pretende com isto afirmar que o mundo exterior seja alheio ao poeta, mas antes que não representa algo de objectivo sendo uma projecção da interioridade do poeta.

Nunca será demais lembrar que, embora este capítulo se tenha prendido com características pertencentes essencialmente ao género narrativo e dramático, fê-lo com a consciência de que o texto “The Rime” pertence ao modo lírico dado que nele o poeta se revela projectando-se nas várias personagens que dominam o poema ou nas que surgem temporariamente.

A este ponto lembre-se ainda que o objectivo deste capítulo era a apresentação de uma outra leitura do poema “The Rime” à luz da ironia romântica e demonstrar de que forma esta análise fará sentido. Assim, e em jeito de conclusão, poder-se-á afirmar que o poema apresenta uma visão irónica conseguida através da imitação dos géneros poéticos: lírico, épico e trágico, da balada tradicional e de outros topoi da literatura anterior ao início do romantismo como sejam o revivalismo de mitos cristãos e a imitação de viagens marítimas de aventuras dos séculos XVI e XVII. A ironia em Coleridge não parece ter uma intenção cómica mas antes o objectivo de alertar as consciências para uma visão diferente da literatura onde o poeta terá o lugar para se revelar liricamente através da linguagem. Esta é, ainda, a razão pela qual o poeta opta por uma incursão através do sobrenatural, cujos elementos são uma projecção mental do estado psicológico do velho marinheiro atingido pelo sentimento de culpa, ou seja, a projecção de uma mente perturbada. A ironia é, então, obtida recorrendo à criação fictícia de personagens como o marinheiro, o convidado do casamento e as várias vozes com enunciação narrativa do poema que servem o seu propósito de distanciação

objectiva e serena, característica de quem possui um conhecimento superior. Foi por esta razão que se procurou demonstrar no poema “The Rime” vários desdobramentos autorais em diferentes fases psicológicas da vida e, também pela mesma razão que se poderá concluir que o poema “The Rime of the Ancient Mariner” é uma representação da personalidade humana e da sua evolução através do tempo. Esta, no caso de Coleridge, é vista como negativa, representando a passagem do tempo uma perda dos poderes poéticos, tema comum aos poemas “Kubla Khan” e “Dejection: An Ode” e ao poema de Wordsworth “Ode: Intimations on Immortality”. É esta percepção que confere o carácter trágico característico dos poemas românticos. Assim sendo, em vez de se considerar o poema como um mito da sequência crime/punição/expiação, poder-se-á considerá-lo um mito irónico sobre a crise problemática da alma humana.

Capítulo III

Questões de recepção em “The Rime of the Ancient Mariner”

Um outro aspecto muito importante na problemática da ironia é, sem dúvida, a relação do autor com a recepção. Embora muito do que foi dito possa já ter conduzido ao problema, será necessária uma maior especificação desta problemática cuja importância remonta à Antiguidade Clássica. Na retórica aristotélica a audiência assume uma importância primordial dado que o objectivo desta arte era conduzi-la a um determinado comportamento. Para que os discursos atingissem o objectivo de conduzir o receptor a um determinado comportamento, Aristóteles teoriza os vários tipos de audiência, analisando-os psicologicamente. Procedendo ao estudo da audiência, o retórico poderia determinar o tipo de apelos emocionais que deveriam ser usados e, desta forma, construir um discurso bem sucedido.

Partindo da constatação de que o receptor da mensagem estará sempre presente na mente do escritor e ainda do facto de que a ironia é um processo comunicativo em que o emissor, mensagem e leitor serão inseparáveis, resta, neste capítulo final, analisar o poema “The Rime” de um ponto de vista externo tendo em conta a recepção crítica contemporânea do poema e a relação fictícia que o poeta constrói entre essa recepção real e a representação simbólica da recepção, por exemplo, no convidado do casamento. Porém, a leitura da figura do leitor, objecto da comunicação literária, terá de ser feita em constante diálogo com o sujeito que, através da linguagem, a cria de forma explícita ou implícita. Este facto é mais evidente num autor romântico que ironiza o mundo, a criação literária e essencialmente a si mesmo.

A dificuldade que o autor teve em ser *ironicamente* compreendido está traduzida nas palavras do próprio Wordsworth numa nota que foi publicada cumulativamente com o poema na segunda edição das *Baladas Líricas* (1800) e que, segundo biógrafos como Rosemary Ashton e Richard Holmes marcou a personalidade e produção poética de Coleridge:

I cannot refuse myself the gratification of informing such Readers as may have been pleased with this Poem, or with any part of it, that they owe their pleasure in some sort to me; as the Author was himself very desirous that it should be suppressed. This wish had arisen from a consciousness of the defects of the Poem, and from a knowledge that many persons had been much displeased with it. The Poem of my Friend has indeed great defects; first, that the principal person has no distinct character, either in his profession of Mariner, or as a human being who having been long under the control of supernatural impressions might be supposed himself to partake of something supernatural: secondly, that he does not act, but is continually acted upon: thirdly, that the events having no necessary connection do not produce each other; and lastly, that the imagery is somewhat too laboriously accumulated. Yet the Poem contains many delicate touches of passion, and indeed the passion is everywhere true to nature; a great number of stanzas present beautiful images, and are expressed with unusual felicity of language; and the versification, though the metre itself unfit for long poems, is harmonious and artfully varied, exhibiting the utmost powers of that metre, and every variety of which it is capable. It therefore appeared to me that these several merits (the first of which, namely that of the passion, is of the highest kind,) gave to the Poem a value which is not often possessed by better Poems. (Nota do poema “The Rime of the Ancient Mariner” na edição das *Baladas Líricas* de 1800)

Pouco tempo após o seu regresso da Alemanha, numa carta a Cottle, datada de 24 de Junho de 1799, William Wordsworth concluía que:

The Ancyent Mariner has upon the whole been an injury to the volume, I mean that the old words and the strangeness of it have deterred readers from going on (. . .)⁵³

O primeiro comentário de outros autores que se conhece data do mês de Outubro do ano da primeira publicação das *Baladas Líricas* (1798) e foi escrita por

⁵³ Citado em Alun R. Jones, William Tydeman. *Coleridge: The Ancient Mariner and Other Poems*.

Robert Southey para a *Critical Review*. A depreciação curta do autor é inteiramente típica das primeiras reacções críticas. A sua crítica foi desdenhosa e extremamente dura principalmente se tivermos em conta que Southey era cunhado de Coleridge e havia sido um dos seus melhores amigos na altura em que planearam, em conjunto, a construção de uma comunidade utópica pantisocrática denominada *Pantisocracia*:

In a very different style of poetry, is the ‘Rime of the Ancyent Marinere’; a ballad (says the advertisement) ‘professedly written in imitation of the style, as well as of the spirit of the elder poets’. We are tolerably conversant with the early English poets; and can discover no resemblance whatever, except in antiquated spelling and a few obsolete words. This piece appears to us perfectly original in style as well as in story. Many of the stanzas are laboriously beautiful; but in connection they are absurd or unintelligible. (. . .) We do not sufficiently understand the story to analyse it. It is a Dutch attempt at German sublimity. Genius has here been employed to producing a poem of little merit.⁵⁴

A única excepção significativa nesta corrente de crítica adversa contemporânea foi a de Charles Lamb, amigo íntimo do círculo de Coleridge. A sua visão revela uma percepção atenta e embora Lamb tivesse algumas objecções a alguns (embora não especificados) *unmeaning miracles* no poema, sabia, intuitivamente, que Coleridge tinha atingido uma nota nova na poesia inglesa:

I am sorry you [Southey] are so sparing of praise to the “Ancient Marinere”;-so far from calling &c.,I call it a right attempt, and a successful one, to dethrone German sublimity. (C.H.,I: 60)

O terceiro comentário, feito por um anónimo na *Analytical Review*, dois meses mais tarde, continua a dar conta da forma pouco agradável com que o poema foi

London: MacMillian, Casebook Series, 1973. As referências futuras a esta obra são feitas através de Casebook.

⁵⁴ J.R. de Jackson (ed). *Samuel Taylor Coleridge*. The Critical Heritage (col.). Vol. 1, 1794-1834. London: Routledge, 1968 (1995): 53. As referências futuras a esta obra serão feitas através das iniciais C.H..

recebido e o descontentamento pelo facto do poema imitar o estilo e o espírito dos poetas antigos:

‘The Rime of the Ancyent Marinere’, a ballad in seven parts, is written professedly in imitation of the style as well as of the spirit of the ancient poets. We are not pleased with it; in our opinion it has more the extravagance of a mad german poet, than the simplicity of our ancient ballad writers. (C.H.,I: 52)

O teor destas críticas poderá dever-se ao facto do poema, o primeiro da *Baladas Líricas*, ser diferente dos outros poemas da colecção e de qualquer outra balada a que os leitores estavam habituados. O que atingiu os leitores contemporâneos foi o seu estilo estranho – o seu uso inovativo e liberal das palavras obsoletas, das soletrações arcaicas e por vezes das inversões sintáticas pouco comuns—que não conseguiu convencer os primeiros críticos. Este facto revela ainda que a crítica não compreendeu a ironia que a imitação do género da balada e a utilização de uma escrita arcaica encerravam.

Contudo, ainda mais confuso e perturbador para os leitores contemporâneos do poema era o conteúdo do poema que parecia incoerente e inteligível. A crítica não possuía ideia do que se tratava dado que nunca tinha encontrado um poema como aquele. Estas reacções são típicas da perplexidade defensiva para a qual o poema atirou os leitores contemporâneos.

Ao contrário da tendência comum, em Março de 1799 surge um comentário favorável por parte de Francis Jeffrey, embora não fosse público, mas sim em carta, onde este afirmava:

In the “Rime of the Ancient Marinere”, with which it begins, there is more true poetical horror and more new images than in all the German ballads and tragedies, that have been holding our hair on end though I am no infallible discoverer of styles’. (C.H.,I: 60)

Em Junho de 1799, na *Monthly Review*, Charles Burney critica o facto de o poema apresentar uma história estranha, ininteligível, selvagem e incoerente. (C.H.,I: 55) Segundo este crítico, a história só fará sentido se o seu objectivo for impedir o convidado do casamento de partilhar da festa.

No mesmo ano aparece na *Naval Chronicle* um outro comentário anónimo incluído numa rubrica sobre literatura naval feita com críticas de escritos sobre o mar, apresentando excertos dos mesmos. (C.H.,II: 241-242) Aqui a narrativa do poema é resumida e a personagem considerada supersticiosa. O crítico elogia o facto do texto tender para o maravilhoso devido à sua predilecção pelo sobrenatural. O ritmo do poema é considerado harmonioso e a linguagem simples. Foi, provavelmente, esta crítica que originou a venda de tantos poemas a marinheiros como nos dá conta o próprio Coleridge em *Table Talk*, em Janeiro de 1821.

A crítica seguinte foi já aqui abordada e trata-se da nota com carácter negativo que Wordsworth fez acompanhar o poema na segunda edição das *Baladas Líricas*. A surpresa que terá atingido Coleridge prende-se com o facto de ter sido o próprio Wordsworth a afirmar ter sugerido certas partes como, por exemplo:

(. . .) some crime was to be committed which should bring upon the Old Navigator, as Coleridge afterwards delighted to call him, the spectral persecution, as a consequence of that crime and his own wanderings. I had been reading in Shelvocke’s Voyages, a day or two before, that, while doubling Cape Horn, they frequently saw albatrosses in that latitude, the largest sort of sea-fowl, some extending their wings twelve or thirteen feet. ‘Suppose,’ said I, ‘you represent him as having killed one of those birds entering the South Sea, and that the tutelary spirits of these regions take upon them to avenge the crime.’ This incident was thought fit for the purpose, and adopted accordingly. I also suggested the navigation of the ship by the dead men, but do not recollect that I had anything more to do with the scheme of the poem.(. . .)(Casebook: 24)

A Buchan parece-lhe que, durante a preparação da segunda edição, tornou-se claro que Wordsworth via a contribuição de Coleridge pouco mais do que um chamariz para o gosto popular e uma atracção para encontrar leitores para os seus versos mais valiosos.⁵⁵ Uma vez que a primeira edição tinha esgotado num ano, Wordsworth pôs o seu nome na segunda edição referindo-se à participação de Coleridge como a mera colaboração de um amigo, e a nota do poema “Ancient Mariner” deve-se ao facto de Wordsworth se ter apercebido de que as críticas, apesar de abrangerem os poemas das *Baladas Líricas*, reportavam-se com maior frequência ao poema que as introduzia. Assim, e porque Wordsworth pretendia obter uma crítica favorável da colecção, o poema permaneceu nas *Baladas Líricas*, embora com alterações com o objectivo de se conformar à moda da balada corrente. Richard Holmes considera surpreendente as quatro objecções de Wordsworth juntamente com o fingimento dos seus elogios e o tom depreciativo onde ele presume dirigir-se ao próprio Coleridge quando se considera os termos originais da colaboração entre ambos para que as *Baladas Líricas* fossem possíveis.⁵⁶ Holmes afirma ainda que parece que o autor da nota não compreende quase nada do poder do poema. O mesmo pensou Charles Lamb quando, em Janeiro de 1801, escreve uma carta a Thomas Manning rebatendo as quatro objecções de Wordsworth. Lamb discorda do facto de que o marinheiro devesse ter um carácter e uma profissão afirmando:

This is a Beauty in Gulliver's Travels, where the mind is kept in a placid state of little wonderments; but the 'Ancient Marinere' undergoes such Trials, as overwhelm and bury all

⁵⁵ A.M. Buchan, “The Influence of Wordsworth on Coleridge, 1795-1800” (1963), in Casebook, 1973:154.

⁵⁶ Richard Holmes, *Coleridge: Early Visions*. Penguin Books, 1990 (1989): 285.

individuality and memory of what he was, like the state of a man in a Bad dream, one terrible peculiarity of which is: that all consciousness of personality is gone. (. . .) (Casebook:49-50)

O segundo ponto criticado por Wordsworth foi também rebatido por Lamb uma vez que este considera que o marinheiro, por estar em contacto com eventos sobrenaturais, adquiriu um olhar e aparência sobrenaturais e estranhos. Lamb demonstrou ainda a sua surpresa pelo facto de Wordsworth achar necessário abrir os olhos aos homens mortos que, afinal, não podem ver. O mesmo autor acentua ainda a força do poema conjuntamente com ‘Mad Mother’ e ‘Lines at Tintern Abbey’. Deverá chamar-se atenção para o facto de que o autor da carta não concorda com a alteração de designação do poema de ‘The Ryme of the Ancyent Marinere’ para ‘Ancient Marinere: a Poet’s Reverie’. Os comentários de Lamb sobre o poema são diferentes tanto pelo que dizem como pelo que não dizem. Ele admira o poema, é *atingido* por ele, mas não o tenta interpretar. De facto, a questão do significado nunca o preocupa, ele fala apenas das suas experiências do poema e de como se sentiu totalmente possuído pelo texto durante muitos dias. A resposta de Lamb, após as primeiras críticas negativas, lançou o tom para quase todas as críticas do século XIX sendo mais elaborada e menos ingénua, principalmente, em comparação com as anteriores que se limitavam a tecer comentários gerais aos poemas.

O conhecimento do poema e a sua admiração são pressuposições críticas a partir de 1815 como o corrobora o seguinte excerto de uma crítica anónima de 1817:

Every reader of modern poetry is acquainted of course with ‘The Ancient Mariner’ of this author. It is one of those compositions, indeed, which cannot be perused without a more than ordinary excitation of fancy at the time; and which, when once read, can never afterwards be entirely forgotten. (C.H.,I: 392)

A partir deste momento o poema passa sobretudo a ter críticas que o elogiam como se pode verificar através da seguinte citação de uma carta de William Godwin dirigida a Thomas Manning ou de Thomas Noon Talfourd, dois anos antes, após ter considerado Coleridge um génio no que concerne à sua produção poética:

(. . .) This letter I answered in due form and time, and enumerated several of the passages which had most affected me, adding, unfortunately that no single piece had moved me so forcibly as the ‘Ancient Mariner’, (. . .)(Casebook: 49)

(. . .)How the image of strange loneliness strikes upon the heart, when he with the fatal ship and her ghastly crew burst into the sea ‘where God himself’ scarcely seemed to be present! And with how pure a thrill of delight are we refreshed, in the midst if this terrible witchery, when the poor creature, whom superior power has enchanted, sees the water-snakes sporting in the sun, which at happier seasons would have filled him with disgust, bursts into a blessing of these ‘happy living things,’ and a ‘gush of love’ comes from a spirit haunted with unutterable terrors (. . .) (Casebook: 58)

Contudo, para os leitores do século XIX, o poema continua para além da compreensão racional como se pode observar pelas palavras de Lockhart, em Outubro de 1819, para a *Blackwood’s Edinburgh Magazine*:

To speak of it at all is extremely difficult; above all the poems with which we are acquainted in any language, it is a poem to be felt, cherished, mused upon, not to be talked about, not capable of being described, analysed, or criticised. It is the wildest of all the creations of genius, it is not like a thing of the living, listening, moving world, the very music of its words is like the melancholy mysterious breath of something sung to the sleeping ear, its images have the beauty, the grandeur, the incoherence of some mighty vision. (Casebook: 76-77)

O *significado* do poema é experimental, não é algo destacável do seu contexto dramático mas, antes, ligado à riqueza e ao terror de toda a experiência do marinheiro – uma experiência que o leitor, tal como o convidado fascinado, compreende e partilha.

Por outras palavras, o significado do poema depende não dos eventos ou personagens mas antes do efeito destes eventos e personagens no leitor.

Cerca de vinte anos após a primeira publicação do poema as críticas passam a ser sobretudo positivas e mais pormenorizadas centrando-se mesmo em algumas partes ou versos do poema. Por exemplo, em Julho de 1820, na *London Magazine*, um artigo anónimo, não se limita a apresentar um resumo do poema mas reporta-se já ao pormenor do albatroz, considerando-o o mais inteligente de todo o poema, salientando a simbologia do albatroz pendurado ao pescoço como sendo a substituição de uma corda.(C.H.,II: 291-296) O autor considera o episódio como um alegoria contra a caça. Em Outubro de 1821, Leigh Hunt apresenta na revista *Examiner* mais uma leitura muito pessoal do poema afirmando que não se identifica com o convidado que o marinheiro mandou parar para narrar a sua aventura dado que ele, porque acredita na existência de outros mundos para além do nosso, nunca teria morto o albatroz. (C.H.,I: 476-479) Para Hunt o poema é uma lição para aqueles que não vêem mais nada para além dos seus lugares comuns, os quais não provocam quaisquer sentimentos e que mais tarde são alertados para a sua insuficiência. Para o crítico, não simpatizar com todos é não ter imaginação, é ser destituído e, conseqüentemente, ser *dead-in-life*. Ainda na linha dos elogios rasgados, a vinte e três de Agosto, de 1828, aparece na *Literary Gazette* um artigo anónimo onde se pode ler o seguinte a respeito do poema:

Never in any fiction has nature so finely blended with the supernatural as in the ‘Ancient Mariner’; what a picture of desolation, relieved by a gleam of hope, is in this verse! (...). How vivid is the following!(...). Then how exquisite the way in which the charm begins to break!(...) Then this description of music: (...) Perhaps the supernatural was never so depicted by a single touch as in the ensuing (...). Never did poet compress into single lines more of strength and beauty: (...).⁵⁷(C.H.,I: 521-524)

⁵⁷ Os versos do poema foram substituídos por reticências para não tornarem a citação demasiado longa.

Em Janeiro de 1830, na *Westminster Review*, surge um artigo de John Bowring onde este elogia a sucessão rápida de cenas e o seu poder gráfico, salientando de forma positiva o uso da imaginação e a delineação dos agentes sobrenaturais, de tal forma que a personagem “Morte” de Milton gostaria de ter como companheira a “Morte” de Coleridge. (C.H.,I: 525-556)

A 17 de Maio de 1834, uma crítica anónima surge na *Literary Gazette* considerando o poema como o mais perfeito de Coleridge. (C.H.,I: 609-610) A frequência com que o tipo de frase exclamativa é usada na crítica revela toda a emoção e o prazer que a leitura do poema causou no crítico. Este afirma que a natureza é descrita com carinho, o que acarreta verdades cujas profundezas são esquecidas na sua simplicidade. Aqui, o poema é considerado a melhor instância do sobrenatural em narrativa que existe na língua inglesa.

Em Agosto do mesmo ano, cerca de um mês após a morte de Coleridge, o seu sobrinho e genro, Henry Nelson Coleridge, afirma, na *Quarterly Review*, que ‘The Ancient Mariner’ é, e será sempre, uma das mais perfeitas obras da poesia de imaginação, não apenas da língua inglesa, mas de toda a Europa. (Casebook: 83-85) No entanto, o autor discorda do facto do ermita ter sido testemunha juntamente com o marinheiro da destruição do navio. Para ele a única ligação entre as cenas das maravilhas do outro mundo deveria ser apenas o ser humano que as descreveu. Não deveria existir nenhuma outra testemunha da verdade do conto senão o próprio marinheiro. Mas para além deste aspecto não existe mais nada a objectar como se pode observar pelas seguintes palavras:

(. . .) but take the work altogether, there is nothing else like it; it is a poem by itself; between it and other compositions, in *pari materia*, there is a chasm which you cannot overpass; the sensitive reader feels himself insulated, and a sea of wonder and mystery flows round him as round the spellstricken ship itself. (Casebook: 84)

Henry Nelson Coleridge aproveita ainda para criticar um trabalho plástico de David Scott onde este, provavelmente, viu o marinheiro como um velho decrépito onde se denotava que a maldição dos olhos dos mortos já teria passado. Apesar de considerar que a tarefa não poderia ser desempenhada por qualquer pessoa, para o autor da crítica o marinheiro deveria se retratado como:

(. . .) a growthless, decayless being, impassive to time or season, a silent cloud —the wandering Jew. The curse of the dead men’s eyes should not have passed away. (Casebook: 84)

O próximo ensaio de que há conhecimento data de 1864 e foi escrito por Mathew Arnold. (C.H.,I: 141-144) Aqui, o autor insurge-se contra os seguidores de Hazlitt por criticarem o poema de forma negativa. Para Arnold ‘The Ancient Mariner’ tem espaço, força material e movimento sendo, ao mesmo tempo, suave.

William Watson elabora uma crítica, datada de 1893, considerada oposta ao terceiro ponto da nota de Wordsworth de 1800, onde aquele elogia aquilo que este considerou como brechas no tecido textual. (Casebook: 111-114) Coleridge é cuidadoso em não introduzir nenhum elemento do maravilhoso ou sobrenatural até ter transportado o leitor para além do espaço geográfico definido e conhecido, excepto após ter deixado para trás o conhecido, o familiar, e todas as associações com factos da memória e já experienciados. Para Watson, alcançar o mar silencioso, onde nunca ninguém havia estado, é suficiente para os fins imaginativos. A partir daqui as leis naturais são

suspensas e os padrões de probabilidade deixam de existir. Todas as maravilhas passam a ser aceites, tanto pelo leitor como pelo convidado do casamento. Ao contrário do que Wordsworth considerava, Watson afirma que o poema não é caótico, anárquico, incoerente ou inconsistente uma vez que dentro deste cenário de sonho apenas o que é natural e provável seria inconsistente. Atente-se nas suas palavras a este propósito:

(. . .) the Logic of the Incredible is perfect, and the result, from the point of view of art, magnificent. (Casebook: 113)

Contudo Watson encontra no poema um erro, embora seja o único, como faz questão de frisar, e que consiste no facto de Coleridge continuar com elementos pertencentes ao mundo do desconhecido mesmo após ter regressado ao mundo da experiência comum. Assim, a aparição das formas angélicas sobre os cadáveres da tripulação e a forma preternatural repentina com que o navio se afundou não deveriam ter ocorrido quando se avista o porto e a torre da igreja no rochedo. Porém, talvez a intenção seja a de fazer com que o leitor seja perseguido tal como o velho marinheiro o foi. Watson salienta ainda o facto de o poema ser um dos melhores exemplos da literatura de pura criação fantástica.

Quatro anos antes, já Walter Pater havia afirmado tratar-se de um poema onde a graciosidade do sonho e o fascínio sentidos por homens fechados e isolados em navios longe no mar estão contidos. (Casebook: 96-111) A este propósito atente-se nas suas palavras:

Coleridge's power is in the very fineness with which, as by some really ghostly finger, he brings home to our inmost sense his inventions, daring as they are - the skeleton ship, the polar spirit, the inspiriting of the dead corpses of the ship's crew. (Casebook: 106)

Neste artigo Pater procura demonstrar que apesar de um consumidor de ópio notar necessariamente os pormenores mais ilusórios dos sonhos, a composição do poema deve-se, na sua essência, a uma circunstância puramente intelectual no desenvolvimento dos dotes poéticos de Coleridge. Pater considera que a mente moderna, comparativamente com Shakespeare, por exemplo, tem a capacidade de se auto-escrutinar e continua afirmando que:

The spectral object, so crude, so impossible, has become plausible, (. . .) and is understood to be a condition of one's mind, for which, according to the scepticism, latent at least, in so much of our modern philosophy, the so-called real things themselves are spectra after all. (Casebook: 107)

Pater aborda ainda a questão das glosas marginais afirmando que estas conferem totalidade, opinião que se pode considerar oposta ao terceiro ponto da nota de Wordsworth de 1800, e unidade à mente do leitor do poema, tratando-se de uma das características de um trabalho excelente. Finalmente Pater considera que a unidade é assegurada em parte pela forma como os incidentes da festa do casamento interferem, de tempos a tempos, na história principal e pela forma agradável como o pesadelo termina entre os sons limpos e claros e as luzes da baía onde começou.

A relutância geral, ou incapacidade de encontrar um significado definido no poema começou a desaparecer durante as duas últimas décadas do século XIX. Finalmente o poema começava a fazer sentido, ou pelo menos, poderia retirar-se significado dele. Contudo à medida que os significados proliferaram, a sua pluralidade tornou-se um problema. Se o poema tinha um significado ou propósito ulterior, para alguns tratava-se

de um poema religioso ou ético; para outros era psicológico, até mesmo autobiográfico, estudo de culpa ou terror; e, ainda para outros, estava preocupado com filosofia ou teoria estética ou política.

Assim, foram poucos os que conseguiram retirar da leitura do poema o objectivo que Coleridge aponta na sua *Biographia Literaria*—prazer por oposição à verdade que é o propósito dos trabalhos científicos:

A poem is that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its immediate object pleasure not truth. (. . .) The reader should be carried forward, not merely or chiefly by the mechanical impulse of curiosity, or by a restless desire to arrive at the final solution; but by the pleasurable activity of mind excited by the attractions of the journey itself. (B.L., II: XIV, 13-14)

Este passo poderia conduzir, se analisado ao pormenor, a questões de composição da estrutura interna ou externa de um poema defendidas por Coleridge no capítulo XIV da sua obra. No âmbito do objectivo deste capítulo, importa relevar o facto de Coleridge considerar que o leitor não deverá procurar, no acto de leitura de um poema, verificar se este representa a realidade ou não nem a solução que o poeta encontrou para resolver as situações criadas. Antes, porém, deverá procurar o prazer que o poema procura criar no leitor ao desenvolver a sua capacidade de actividade mental. Se o poema conseguir fazer com que o leitor reflecta sobre ele, porque alargou o seu horizonte de expectativas, participe da trama e se sinta afectado por ele, então o autor criou uma obra digna dessa designação. Pelos críticas acima transcritas poder-se-á afirmar que foram poucos os leitores reais que conseguiram eliminar a ironia de *The Rime*. Em vez disso preferiram procurar aquilo que no poema tinha lógica, por representar uma trama semelhante à realidade, assim como a moral do poema através da

análise da solução final, o que justifica as críticas de que a organização eventual é absurda ou anómala.

A utilização da ironia é muitas vezes difícil de detectar especialmente para os contemporâneos das obras irónicas. Nessa altura a ironia é apenas detectada pelo próprio autor. Para que haja um entendimento irónico é necessária uma comunhão entre o autor e o leitor e Booth enumera, a propósito, três grandes prazeres presentes sempre que um leitor é chamado a inferir da posição do autor através do *écran semitransparente* erguido pelo narrador.⁵⁸ São eles o prazer de decifrar, o prazer de colaboração e a comunhão secreta com os elementos de conspiração e colaboração. O problema de pedir ao leitor que decifre prende-se muitas vezes com termos como dificuldade, obscuridade, complexidade e alusão, mas sempre que um autor transmite ao seu leitor um ponto não discutido, ele cria uma sensação de conspiração contra todos aqueles, quer estejam na história ou fora dela, que não atingem o ponto. A incompreensão que os primeiros críticos demonstraram poderá também ser consequência do objectivo do autor quando, ao auto-ironizar-se, repele a adesão do leitor. A ironia é sempre um aparelho para excluir e incluir, e aqueles que são incluídos, ou seja, aqueles que têm a informação necessária para decifrar a ironia, obtêm parte do seu prazer do facto de saber que outros não conseguem. Existe uma sensação de conspiração com o autor silencioso que, também sabendo dos factos, criou uma armadilha para o seu narrador e para os leitores que não entendem a alusão. Booth considera que estes três prazeres estão presentes sempre que vemos um narrador revelar as suas faltas pelas suas próprias palavras sem o supervisão de uma mente superior. Os narradores que inconscientemente se traem a si mesmo,

⁵⁸ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961 (1973):304-305.

movendo-se para o erro trágico ou cómico, não necessitam da reserva autorial para o seu efeito. Muitas vezes, as técnicas são organizadas numa retórica subtil na qual a verdade não se distingue mais da ilusão e a ironia provém da distância fundamental entre o que é dito, sem qualquer importância, e a filosofia contida nas vozes diferentes do texto. A ambiguidade da ironia é manifesta: o autor propõe histórias sentimentais ao leitor e convida-o a transcender o sentimento, fala da virtude para expor armadilhas, e chama para uma leitura indirecta para encobrir o que tentou mascarar com ingenuidade. Esta mistura de tons e interpretações possíveis podem explicar em parte porque muitas obras irónicas ofereceram resistência.

Com “The Rime of the Ancient Mariner” de Coleridge acontece a mesma coisa pelo que o poema foi alvo de incompreensão. A história trágica e sentimental do velho marinheiro atraiu durante muito tempo a atenção da recepção e fez com que o verdadeiro objectivo do poema, na perspectiva desta dissertação, fosse gorado. Coleridge sabia que o seu poema seria alvo de incompreensão e foi, por esta razão, que ficcionalizou em “The Rime” o receptor, e a sua reacção mais uma vez numa perspectiva irónica em relação a um horizonte de expectativas comum da época em que o poema foi escrito (que já se demonstrou através das sínteses das críticas apresentadas).

Se a cada nível diegético se faz corresponder um nível narratório, narrador intradiegético, narratório intradiegético; narrador extradiegético, narratório extradiegético (Genette, *F.III*:265-266), então no poema “The Rime of the Ancient Mariner”, assiste-se à constituição de vários receptores correspondentes às vozes com enunciação narrativa analisadas no capítulo anterior, também eles desdobramentos do mesmo eu o que provavelmente confunde ainda mais o leitor real que não esteja preparado. Desta forma, o autor ironiza, não apenas a literatura e a si mesmo mas

também a figura do leitor que não esteja à altura de compreender a sua ironia, o que poderá conduzir à afirmação de que o leitor é, não apenas, orientado mas também encenado.

Estas criações fictícias dos receptores estão implícitas no texto fazendo parte, apenas, de uma atitude irónica de auto-reflexão, não existindo como referência linguística. Relembre-se que a divisão operada no interior do eu serve o propósito da observação, análise e reflexão distantes do próprio eu.

Porém, o texto comporta um outro receptor, desta vez explícito, o convidado do casamento sobre o qual o autor exerce a sua ironia quando, nos diferentes níveis narrativos, o posiciona de forma intra e extradiegética.⁵⁹ Este jogo com a figura do receptor é possível dado o poder soberano do escritor, e a auto-reflexão tanto do autor como da obra. A inteligência e a ironia que devem constar no trabalho sugerem uma presença forte, mas complexa do tom manipulativo que pode ser atribuído ao autor responsável o qual, desde o primeiro instante, controla toda a sua obra.

A questão da recepção interior ao poema “The Rime” centrar-se-á, primeiramente, na análise da estrutura dialogal (onde imperam as intervenções do velho marinheiro) entre marinheiro e convidado do casamento, leitor/ouvinte explícito, embora extradiegético, neste nível narrativo. Os objectivos principais da criação da personagem do convidado prendem-se com a caracterização que o poeta pretende que o leitor implícito faça da personagem do marinheiro através da caracterização directa e/ou indirecta e, por conseguinte, de si mesmo, uma vez que foi já observada a identificação autor/vozes com enunciação narrativa/personagem do velho marinheiro, e ainda com a

⁵⁹ Mais uma vez se revela necessário lembrar que a utilização de uma terminologia característica do texto narrativo se prende com uma maior facilidade em expor ideias. No entanto, recorre-se a essa estratégia com plena consciência de que se trata de um texto lírico.

mediação entre o autor e o leitor implícito real. Ao atentar-se nos comentários que o convidado faz do velho marinheiro, sobressaem as características físicas e psicológicas deste:

By thy long beard and glittering eye
Now wherefore stopp'st thou me? (3-4)
(...)
'Hold off! Unhand me, grey beard loon!' (11)
(...)
'I fear thee and thy glittering eye,
And thy skinny hand so brown—
(228-229)

O tipo de caracterização utilizado pelo poeta relembra a estrutura do texto dramático onde o leitor toma conhecimento das características físicas através do diálogo entre as personagens ou ainda pelas didascálias. Esta técnica serve, desta forma, o propósito de dramatizar a recepção à semelhança do que é feito com a voz com enunciação narrativa. O homem que o convidado do casamento descreve distancia-se dos parâmetros da *normalidade*, ele é estranho, misterioso, louco e, acima de tudo, incompreendido pelos outros. E não são essas, precisamente, as características de um homem afectado pela ironia da vida? Relembre-se que foi o próprio Coleridge que afirmou que a capacidade de ironizar não pertencia ao comum dos mortais, mas antes aqueles cuja imaginação filosófica o permitisse. Assim, o que Coleridge pretende com a criação desta personagem será revelar ao leitor implícito real quais as características que um homem afectado ironicamente deverá assumir após a afectação. Porém, esta função está presente ainda na caracterização final do próprio convidado quando este surge afectado pelo discurso que acaba de ouvir, tornando-se num homem mais inteligente mas ao mesmo tempo mais triste marcado pela insatisfação que só a ignorância poderia

eliminar. Desta forma também se poderá afirmar que o leitor é, não apenas, orientado mas também encenado. Coleridge não deixa ao acaso a leitura interpretativa que será feita do seu próprio poema. O autor faz questão de mostrar como o seu texto deverá ser analisado, revelando, desta forma, as ideias que presidiram à sua construção, ou então, apenas aquelas que ele pretende passar, quer elas tenham realmente presidido à construção do poema ou não e a forma que escolheu foi a narração de uma mesma sequência de eventos por várias vozes com enunciação narrativa que, simultaneamente, são objectos do texto. O objectivo irónico de Coleridge será fazer com que, após a leitura do seu poema, e à semelhança do que aconteceu com o convidado do casamento, o leitor implícito real partilhe desta experiência irónica, a compreenda e, se possível a aplique a si mesmo. Este era também o objectivo da ironia socrática—a destruição da sensação que o homem possuía de que era dono do conhecimento para, logo após o reconhecimento da ignorância, partir em busca da sabedoria. Atente-se no passo seguinte:

A representação do autor (narrador) no texto romântico é, afinal, a expressão mais pura da ironia. Relegando para segundo plano o conceito da obra como imitação, o que vale é a obra como acto inventivo. O artista cria o seu mundo, um mundo de que ele é, naturalmente, senhor todo-poderoso; paradoxalmente porém, ironicamente enfim, um todo-poderoso que nada pode; esse mundo é, por natureza, fictício, imaginado. De qualquer modo, é com a ironia— a consciência trágica da conciliação impossível da arte e da vida —que o artista participa no movimento do Universo, uma participação não encerrada, nunca acabada, pois cada obra se torna, pela necessidade mesma de ser obra, uma partícula apenas dessa acção—participação e projecção—do eu no mundo que cria. (M.L.Ferraz, 1987:66)

No período romântico, a literatura faz uma ruptura com a mimese, preferindo representar um mundo criado pelo autor, qualquer que seja o grau de proximidade/semelhança com a realidade. Porque o cria, o autor adquire todo o poder

sobre ele até mesmo o de criar figuras que o interpretem à sua semelhança. Porém, ironicamente, dada a impossibilidade da conciliação da arte com a vida, o autor irá, durante um longo tempo, ser incompreendido pelo leitor real e o objectivo de Coleridge gorado.

O jogo com a recepção continua com o convidado do casamento quando este assume duas funções, a de receptor extradiegético na narrativa de terceiro nível e a de receptor intradieético na narrativa de segundo nível. Em ambas as funções, o receptor surge como alguém que compreendeu a ironia do poema pelo efeito que dela recebe e, por conseguinte, torna-se no leitor ideal, aquele que simpatiza com o modo de ver o mundo do autor. Ao desdobrar a personalidade do narratário, o autor consegue exercitar a ironia através da relação leitor/ouvinte real e leitor virtual. (M.L.Ferraz, 1987:148) Assim, em vez de cativar a sua audiência, o autor repele-a ainda mais dando origem às críticas negativas.

O convidado do casamento serve ainda outro propósito: o de ironizar a relação realidade/ficção. Lembre-se que a personagem em questão nos surge como uma figura que pertence a uma cerimónia de casamento e que, por essa razão, nada parece ter a ver com a narrativa irónica do velho marinheiro, essa sim, representativa da ficção. Porém, ao tomar contacto com a trama, passa a fazer parte dela, confundindo, ainda mais realidade e ficção ou então distinguindo-as claramente, dissipando, nesse momento as dúvidas que o leitor possa ter.

A estrofe a seguir citada é muito importante no que concerne ao servir do propósito da ironia romântica na medida em que quebram a ilusão ficcional propositadamente:

The mariner, whose eye is bright,
Whose beard with age is hoar
Is gone; and now the wedding-guest
Tunned from the bridegroom's door.

(618-621)

Todos os elementos sobrenaturais que assaltam a viagem do marinheiro salientam o seu carácter ficcional enquanto as referências ao casamento e à festa que constantemente ocorrem ao longo do poema servem precisamente para interromper a ilusão ficcional mostrando, mais uma vez, a reflexão sobre a própria escrita contrário ao fluir espontâneo tão defendido pelos românticos. Veja-se a título de exemplo o início da quarta parte do poema:

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

(224-227)

Assim, a instituição do leitor como complemento do narrador aparece como uma espécie de *espelho*, mas um espelho que, estranhamente, não reflecte uma imagem, antes a refracta, por obra precisamente do desdobramento do enunciador. Se se aceitar os quatro estádios de desenvolvimento do eu e os três níveis de vozes com enunciação narrativa ter-se-á de aceitar também igual número de receptores, isto porque, leitor e enunciador são um só na procura de uma síntese que conduza à uma identidade.

Transforma-se assim esta projecção numa espécie de lâmpada capaz de fazer do texto uma manifestação de luz, uma visão das coisas que justifica o passo seguinte:

Não apenas é, deste modo, o leitor um outro do narrador, é também nele que se projecta a transformação sofrida pela própria literatura. A educação do leitor, que na tradição mimética era uma função directa da literatura, é agora uma função indirecta (a ironia é também, uma forma indirecta de comunicação), já que passa por um leitor interiorizado no texto; passa pela própria reorientação da literatura, não já, ou só, representação, imitação, mas sobretudo invenção, jogo, representação da expressão. Por outro lado, o desdobramento do eu e a sua consequente teatralização é também, e ao mesmo tempo, uma busca de síntese, paradoxalmente uma procura de identidade. O leitor como projecção da imagem do narrador é mais uma vez imagem a construir, não puro reflexo. Daí que o texto seja, sobretudo, uma leitura do enunciador/autor, quase se poderia dizer uma «autoleitura», já que o autor sabe-se o seu primeiro leitor e parece comprazer-se na crítica, autocrítica, aliás, que isso envolve. (M.L.Ferraz, 1987:37).

A este respeito, René Bourgeois afirma que uma obra deverá adquirir um carácter ambíguo, se a sua seriedade é para ser afirmada e negada ao mesmo tempo sendo, para esse efeito, necessário recorrer a uma técnica que avisa o leitor para não completar uma participação no assunto enquanto atrai a sua atenção para o próprio fenómeno literário (p.101). O carácter autónomo da arte e a liberdade criadora do autor aparecerá na própria escrita através de sinais de aviso directos ou indirectos com o propósito de mostrar que é, de facto, uma questão de ficção, mesmo que esteja revestido de valor simbólico uma vez que com a ironia romântica, desde a primeira linha, o leitor será avisado para não acreditar que vai confrontar a realidade. No poema em estudo, a própria apresentação formal do poema—glosas, a divisão em partes e o texto primitivo—poderá ser considerada uma forma de alerta por parte do autor para o carácter ficcional da linguagem a par dos exemplos anteriormente mencionados que ilustram a quebra da ilusão ficcional e da descrição física do velho marinheiro, que, como anteriormente visto, poderá conduzir à sua caracterização como louco. A terceira estrofe da primeira parte servirá, também, como exemplo da referida quebra, uma vez que

apresenta a interrupção do convidado exactamente no momento em que o velho marinheiro inicia a sua ficção:

He holds him with his skinny hand,
‘There was a ship’, quoth he;
‘Hold off! Unhand me, grey-beard loon!’
Eftsoons his hand dropped he.

(9-12)

O leitor será convidado a reflectir desde o início na natureza arbitrária da criação literária sendo a técnica mais imediatamente acessível, que se estende desde o início até ao final do texto, obrigar o leitor a inquirir as intenções e reflexões do autor até mesmo antes de ter acesso à narração ou exposição do assunto. Desta forma, o leitor tem a impressão que vai descobrir, não a realidade, mas um efeito artístico com o qual o artista está mais preocupado, ou seja, o propósito da arte e a ilusão realista. O objectivo poderá ser alcançado se não for dada demasiada importância à acção. A intervenção irónica será, então, um duplo sinal da ilusão do mundo e da arte que conduz o leitor apenas à verdade das palavras. É, por esta razão, que o autor surge como condutor, orientador e mestre da sua própria arte com plenos poderes para fazer dela o que entender mostrando a arte como uma realidade autónoma. E mais uma vez vemos o ênfase da teoria sobre a ironia romântica posto na função da linguagem o que justifica o passo seguinte:

(. . .) a verdade do ironista não é uma verdade acabada, definitiva, mas uma verdade (im)possível, paradoxalmente ambígua, uma verdade em crise ou conflito consigo própria, não surpreendendo que o lugar privilegiado para a expressão verbal da ironia seja a literatura, lugar, por excelência, da expressão/problematização da linguagem, na relação/oposição realidade/ficção ou verdade/ilusão (M.L.Ferraz, 1987:29).

A citação pretender evidenciar o facto de que a literatura é a evocação que o autor faz de um mundo através da linguagem e, como tal, apresenta a sua visão pessoal quer seja através da relação ou da oposição existente entre realidade e ficção. Na perspectiva desta dissertação e relativamente à questão da recepção do poema, poderá afirmar-se que Coleridge se serviu da linguagem para relacionar a realidade com a ficção. Veja-se, por exemplo, o convidado do casamento. Ao ser encenado como o receptor da história do velho marinheiro, ele simboliza os receptores do próprio poema e, por conseguinte a sua atitude simboliza a atitude da recepção contemporânea do poema:

He went like one that hath been stunned,
And is of sense forlorn:
A sadder and a wiser man,
He rose the morrow morn.

(622-625)

Através destes versos poder-se-à afirmar que Coleridge adivinhava qual iria ser a reacção dos críticos de então para os quais a poesia romântica seria algo de muito recente. Esse conhecimento proporciona-lhe a atitude de distanciação irónica com que trata esta questão no poema.

De igual modo, os desdobramentos fictícios que Coleridge cria ao longo do poema, numa perspectiva de espectador desinteressado e distante serve o mesmo propósito irónico. Para Coleridge o receptor ideal seria aquele que, à sua semelhança, assumisse uma atitude de distância em relação ao poema e o compreendesse tal como ele é—uma representação irónica da constatação/evolução trágica da humanidade.

É de notar que apesar do facto da audiência assumir um papel relevante no sucesso da intenção do poema, a ironia presente no discurso que o poeta exerce sobre si mesmo

é a mais importante uma vez que, à luz do romantismo, ele se torna o sujeito e o objecto da sua ironia.

CONCLUSÃO

No momento de concluir torna-se necessário relembrar o fio condutor desta dissertação a qual se prende com uma leitura do poema “The Rime of the Ancient Mariner” de Samuel Taylor Coleridge à luz da ironia romântica. Demonstrá-lo tornou-se uma tarefa tão complexa como o(s) processo(s) de construção do poema, agravado pela constante reformulação que o mesmo foi alvo ao longo de cerca de trinta anos. Complexa é igualmente a definição de *ironia romântica* que preside à análise do poema e, para uma melhor compreensão, tornou-se necessário proceder a um levantamento no âmbito da evolução da ironia como figura retórica desde a Antiguidade Clássica até ao período romântico. De uma forma breve, poderá afirmar-se que, não obstante a complexidade na atitude de espírito de que a ironia se revestiu tal como o primeiro capítulo o procurou descrever, existe um aspecto comum que se mantém—o de pretender comunicar aos receptores o oposto do que foi afirmado. Foi esta afirmação que conduziu toda a dissertação.

A eliminação da ironia por parte do receptor poderá tornar-se uma tarefa difícil se as pistas fornecidas pelo autor forem inexistentes ou servidas de forma muito subtil, como é o caso de Coleridge em “The Rime”. Senão veja-se, a convicção com que o velho marinheiro conta a sua história parece pretender convencer o receptor da sua realidade. À luz de uma visão teológica que o poema encerra, a sequência crime/punição/redenção/expiação faz todo o sentido assim como a solução moral que o poema apresenta. Porém, são vários os indícios que contradizem esta visão. A personagem do velho marinheiro é caracterizado como louco, não apenas pelas suas

características físicas mas também pelos elementos sobrenaturais que a história encerra, o que conduz à conclusão de que o poema pretende representar a personalidade humana sob o fluxo do tempo após a constatação da natureza trágica do destino humano. Contudo, o poema apresenta uma outra voz que introduz o encontro entre o velho marinheiro e o convidado do casamento; uma outra voz, responsável pelo discurso das glosas marginais e, ainda, a voz responsável pela introdução do poema que, por sua vez, poderá dividir-se em duas se considerarmos que a citação escolhida é alvo de tradução o que, conseqüentemente, revela mais uma interpretação. Foi já apresentada a questão do desdobramento como uma consequência da constatação de que o ser humano é inferior à natureza e da sua tentativa de ultrapassar esta condição recorrendo à criação fictícia de si mesmo para poder reflectir com uma maior objectividade e serenidade. Desta forma, o autor funde realidade e ficção. Face ao exposto, concluiu-se ao longo da dissertação que as várias vozes que o poema apresenta são desdobramentos autorais em várias fases da vida sendo o velho marinheiro o mais distante do eu autoral e a voz responsável pela introdução a mais próxima do autor, ou, até mesmo, o próprio autor. Foi ainda afirmado que o desdobramento serve o propósito de uma auto-observação mais distante e mais objectiva. Este facto serve o objectivo irónico ao afastar, cada vez que uma voz evolui, a visão do velho marinheiro da visão do autor. Assim, Coleridge ironiza consigo mesmo, com o mundo que criou ficticiamente e com a visão teológica medieval que o poema encerra, a qual parece encaixar no mito bíblico do pecado original segundo o qual o homem, vítima da sua ignorância, se tornou responsável pelo sofrimento da humanidade. Foi ainda a leitura do poeta que cria ficcionalmente para ironizar que confirmou o lirismo do poema—a visão pessoal irónica de Coleridge transmitida através da sua transmutação em linguagem numa fusão entre vida e arte. Esta dissertação aborda ainda, a propósito

dos desdobramentos, a questão da linguagem irónica como reconciliação final do eu dividido e, embora, o facto do marinheiro ser condenado a contar eternamente a sua história, possa deixar transparecer a ideia de que a linguagem não poderá, a título definitivo, resolver a tensão entre o eu e o mundo, a atitude irónica de distanciamento desta visão, conduz à conclusão de que, em Coleridge, a linguagem serve o propósito de restaurar a relação do eu com o mundo.

Foi este o processo que presidiu à construção da *Biographia Literaria*, objecto de estudo no primeiro capítulo. Na *Biographia*, Coleridge funde a sua vida e a sua obra ao expor num discurso em primeira pessoa a sua visão de teorias como, por exemplo, a de Kant e a de Wordsworth entre muitas outras que não foram exploradas no contexto da dissertação. Coleridge parece viver nas páginas da sua *Biographia* quando, por exemplo, cria possíveis interpretações fictícias para as suas teorias para, logo de seguida, defender, numa atitude irónica, o seu ponto de vista.

Este é também o processo que preside à constituição da personagem do convidado no poema “The Rime”. Coleridge encena o efeito que a história do velho marinheiro tem na personagem com o intuito de ironizar, (aqui, de certa forma, satiricamente), a recepção contemporânea do poema. Ao distanciar-se da história apresentada pelo velho marinheiro, também se afasta da reacção do convidado, o que conduz à conclusão de que também este serve o propósito irónico. Ao longo do terceiro capítulo e através da apresentação das principais críticas contemporâneas do poema numa perspectiva diacrónica, poder-se-á afirmar que Coleridge tinha conhecimento que a crítica da altura não estava preparada para a inovação trazida pela visão literária romântica.

A atitude irónica está ainda presente no facto de Coleridge recorrer à imitação do género tradicional da balada e dos géneros clássicos poéticos. Este hibridismo contribui ainda mais para a complexidade do poema na medida em que funde, de forma aparentemente caótica, opostos que anteriormente surgiam de forma separada. Esta atitude torna-se caracteristicamente romântica após a sua defesa por Schlegel. Mais uma vez, a distância entre poema e autor, criada através dos desdobramentos, indicia a atitude irónica que Coleridge exerce sobre a visão anterior da aplicação destes géneros.

Após a análise de todos estes aspectos no poema, e porque se procurou apresentar uma leitura do poema à luz da ironia romântica, resta concluir afirmando que o poema “The Rime” é uma atitude irónica do símbolo da evolução da mente humana perante a constatação trágica da sua existência no mundo.

Coleridge assume uma atitude irónica assistindo à evolução trágica do homem num mundo por ele criado e no qual ele próprio estaria incluído. Assim, essa atitude irónica seria exercida também sobre as tradições literárias, culturais e filosóficas que imperaram até ao final do século XVIII e das quais muitos autores ainda não se tinham conseguido desligar. Porque foi incompreendido pela crítica do final do século XVIII e início do século XIX, Coleridge possuía uma mente perturbada e é sobre a evolução da mente humana de um período positivo de criação para um menos frutífero que ele deseja reflectir, de forma irónica, na sua poesia.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. James Engell, W.Jackson Bate (eds) in Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Volumes I, II. Princeton, New Jersey: Routledge & Kegan Paul, Bollingen Series LXXV, Princeton University Press, 1983.

----- . *Selected Poetry*. Oxford, O.U.P., 1997.

----- . *Shakespeare Criticism*. Vol. 1&2. London: Rent, 1960.

----- . *The Notebooks*. Kathleen Coburn (ed.). Princeton: Bollingen Series, 1957 (1990).

-----/Doré, Gustave. *The Rime of the Ancient Mariner: With 42 Illustrations by Gustave Doré*. New York: Dover Publications, 1970.

Woodring, Carl(ed). *Table talks*. The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Vol. 1&2. London: Routledge, 1990.

Wordsworth and **Coleridge**. *Lyrical Ballads*. H.Littledale (ed.). London: Oxford University Press, 1911 (1953).

----- . *Lyrical Ballads*. R.L.Brett & A.R. Jones (eds). London: Methuen, 1963 (1978).

----- . *The Lyrical Ballads: 1798-1805*. London: Methuen, 1940 (1959).

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

- Ashton**, Rosemary. *The Life of Samuel Taylor Coleridge*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Cassagnère**, Christian. *Samuel Taylor Coleridge: Poèmes*. Paris: Aubier-Flammarion, 1975.
- Coburn**, Kathleen (ed.). *Coleridge: A Collection of Critical Essays*. New Jersey, Prentice-Hall, 1967.
- Coburn**, Kathleen (ed.). *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. London: Routledge & Kegan Paul, Bollingen Series LXXV, 1983. 1-16.
- Coleridge**, Ernest Hartley (ed.). *Coleridge Poetical Works*. London: Oxford University Press, 1969.
- Cunha**, Gualter. *Rima do Velho Marinheiro em sete partes*. Expo'98, 1998.
- Degrois**, Denise. "S.T. Coleridge et la «fixité»". *Études Anglaises*. N°4 Octobre-Décembre, 1992, 416-423.
- Heath**, William. *Wordsworth and Coleridge: a Study of their literary relations in 1801-1802*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Hill**, John Spencer. *A Coleridge Companion: An Introduction to the Major Poems and the Biographia Literaria*. London: Macmillan, 1983.
- Holmes**, Richard. *Coleridge: Early Visions*. Penguin Books, 1990 (1989).
- Jackson**, J.R.(ed.). *Samuel Taylor Coleridge. The Critical Heritage*. Vol. 1, 1794-1834 & Vol. 2, 1834-1900. London: Routledge, 1968 (1995).

- Jackson, J.R.**(ed). *Shorter Works of Samuel Taylor Coleridge*. The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. vol. 1&2. London: Routledge, 1995.
- Jones, Alun R., Tydeman, William** (eds). *Coleridge: The Ancient Mariner and Other Poems*. London, MacMillan, Casebook Series, 1973.
- Richards, J.A.** *Coleridge on Imagination*. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.
- Wallen, Martin.** *Coleridge's Ancient Mariner: An Experimental Edition of Texts and Revisions 1798-1828*. New York: Station Hill, 1993.
- Watson, George.** *Coleridge the Poet*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.
- Williams, Anne.** 'An I for an Eye: "Spectral Persecution" in *The Rime of the Ancient Mariner*'. PMLA, vol.108, number 5, October 1993, 1114-1127.

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

- Abrams, M. H.**(ed). *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1960 (1971).
- . *The Mirror and the Lamp.: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press, 1960.
- Aristóteles.** *Poética*. Eudoro de Sousa (Tr.). Imprensa Nacional Casa da Moeda, Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1998.
- Ayrault, Roger.** *La genèse du romantisme allemand*. Aubier, 1969.

Barrento, João. *Literatura Alemã: Textos e Contextos (1700-1900). Vol.I: O século XVIII.* Editorial Presença, 1989.

Bizzell, Patricia, Herzberg, Bruce. *The Rhetorical Tradition: Readings from Classical Times to the Present.* Bedford Books, Boston, 1990.

Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination.* London: Oxford University Press, 1963.

Booth, Wayne C.. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago and London: University of Chicago Press, 1961.

Bowra, Sir Maurice. *The Romantic Imagination.* Oxford: Oxford University Press, 1961 (1976).

Brandes, Paul. *A History of Aristotle's Rhetoric.* Metuchen: The Scarecrow Press, 1989.

Brereton, Geoffrey. *Principles of Tragedy.* London: Routledge & Kegan Paul, 1968.

Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structures of Poetry.* London: Dennis Dobson, 1949 (1968).

Carvalho, Alfredo Lima Coelho. *Interpretação da Poética de Aristóteles.* Ed. Rio-Pretense, S.José do Rio Preto, 1998.

Dawson, S. W.. *Drama and the Dramatic.* The Critical Idiom, ed. John D. Jump, Great Britain: Methuen & Co Ltd, 1970.

Dipple, Elizabeth. *Plot.* The Critical Idiom, John D. Jump (ed.), Great Britain: Methuen & Co Ltd, 1970.

Dryden, John. *Of Dramatick Poesie.* New York: Haskell House Publishers Ltd, 1972.

Durling, Robert M.. *The Figure of the Poet in Renaissance Epic.* Massachusetts: Harvard University Press, 1965.

Eaves, Morris, Fisher, Michael (ed.). *Romanticism and Contemporary Criticism.*

Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Eco, Humberto. *Entre a mentira e a ironia.* Lisboa: Difel, 2000.

Enscoe, Gerald. *Eros and the Romantics: Sexual Love as a Theme in Coleridge, Shelley and Keats.* Paris: Mouton, 1967.

Ferraz, M^a de Lourdes. *A Ironia Romântica.* Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1987.

Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism: Four Essays.* New Jersey: Princeton University Press, 1971(1990).

Furley, David J.(ed.). *Aristotle's Rhetoric: Philosophical Essay.* Princeton: Princeton University Press, 1994.

Furst, Lilian R. *Romanticism.* London: Methuen, 1969.

Gallardo, Miguel A Garrido (comp.). *Teoria de los Géneros Literarios.* Serie Lecturas, Arco/Livro, 1988.

Garber, Frederick (ed.). *Romantic Irony.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.

Genette, Gérard (ed.). *Théorie des genres.* Paris: Éditions du Seuil, 1986.

----- *Figures I.* Éditions du Seuil, 1969.

----- *Figures II.* Éditions du Seuil, 1969.

----- *Figures III.* Éditions du Seuil, Paris, 1972.

----- *Figures: Essais.* Éditions du Seuil, 1966.

Graves, Robert. *The English Ballad: A Short Critical Survey.* New York: Haskell House Publishers, 1971.

Gusdorf, George. *L'Homme Romantique.* Paris: Payot, 1984.

Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire: Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.

Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Richard Tuck (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1992 (1991).

Kant, Immanuel. *Crítica da Razão Prática*. Textos Filosóficos. Edições 70, 1997.

-----, *Crítica da Razão Pura*. Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª edição, 1997.

Krook, Dorothea. *Elements of Tragedy*. New Haven and London: Yale University Press, 1969.

Leech, Clifford. *Tragedy. The Critical Idiom*, John D. Jump (ed.), Great Britain: Methuen & Co Ltd, 1970.

Lesky, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1971.

Lockwood, Richard. *The Reader's Figure: Epideictic Rhetoric in Plato, Aristotle, Bousset, Racine and Pascal*. Droz, Genève, 1996.

Man, Paul de. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Mineapolis: University Minesota Press, 1983 (1992).

-----, *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

Mandel, Oscar. *A Definition of Tragedy*. New York: N. Y. University Press, 1961.

Mello, Cristina. *O ensino da literatura e a problemática dos géneros literários*. Coimbra: Livraria Almedina, 1998.

Merchant, Paul. *The Epic*. London: Methuen & Co Ltd., 1971.

Muecke, D. C.. *Irony. The Critical Idiom*, John D. Jump (ed.), Great Britain: Methuen & Co Ltd, 1970.

Nash, Walter. *Rhetoric: The Wit of Persuasion*. Oxford: Blackwell, 1992.

Paiva, Maria Helena Novais. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

Perrin, Laurent. *La ironie mise en trope: du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. Paris: Éditions Kimé, 1996.

Platão. *República*. Fundação Calouste Gulbenkian. 4ª edição, 1983.

Preminger, Alex. *The New Princeton Encyclopedic of Poetry and Poetics*. Princeton: New Jersey, 1993.

Privateur, Paul Michael. *Romantic Voices: Identity and Ideology in British Poetry, 1789-1850*. Athens: The University of Georgia Press, 1991.

Schelling, F.W.J.. *Investigações Filosóficas sobre a Essência da Liberdade Humana*. Textos filosóficos, Edições 70, 1993.

Shelley, Percy Bysshe. “A Defence of Poetry”, English Critical Texts: 16th to 20th cent. D.J. Enright and Ernst De Chickera (ed.s), Oxford: Oxford Clarendon Press, 1985. pp. 225-255.

States, Bert O.. *Irony and Drama: A poetics*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1971.

Tillyard, E.M.W.. *The Elizabethan World Picture*. Penguin Books, London, 1974. Em 1943 foi publicado por Chatto& Windus.

Todorov, Tzvetan. *Os Géneros do Discurso*. Trad., Ana Mafalda Leite, Coleção Signos, Edições 70, 1981.

-----, *Teorias do Símbolo*. Coleção Signos, Edições 70, 1979.

Voller, Jack G. *The Supernatural Sublime: The Metaphysics of Terror in Anglo-American Romanticism*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1994.

Wellek, René. "Genre Theory, The Lyric, and *Erlebnis*", *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1970 (1971), pp. 225-252.

-----, "Romanticism Re-examined", *Concepts of Criticism*. Stephen G. Nichols (ed.), New Haven and London: Yale University Press, 1963 (1975), pp. 199-221.

-----, "The Concept of Romanticism in Literary History", *Concepts of Criticism*. Ed., Stephen G. Nichols, New Haven and London: Yale University Press, 1963 (1975), pp. 128-198.

Wimsatt, Jr., William and Cleanth Brooks. *Crítica Literária: Breve História*. Ivete Centeno e Armando de Moraes (trad.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1957.

ÍNDICE

NOTA PRÉVIA

INTRODUÇÃO.....1

CAPÍTULO I- *Biographia Literaria*—Simetrias irónicas em Coleridge.....11

CAPÍTULO II- Leituras da ironia em “The Rime of the Ancient Mariner”..... 58

CAPÍTULO III- Questões da recepção em “The Rime of the Ancient Mariner”.....145

CONCLUSÃO.....171

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA.....177

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA.....178

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA.....179