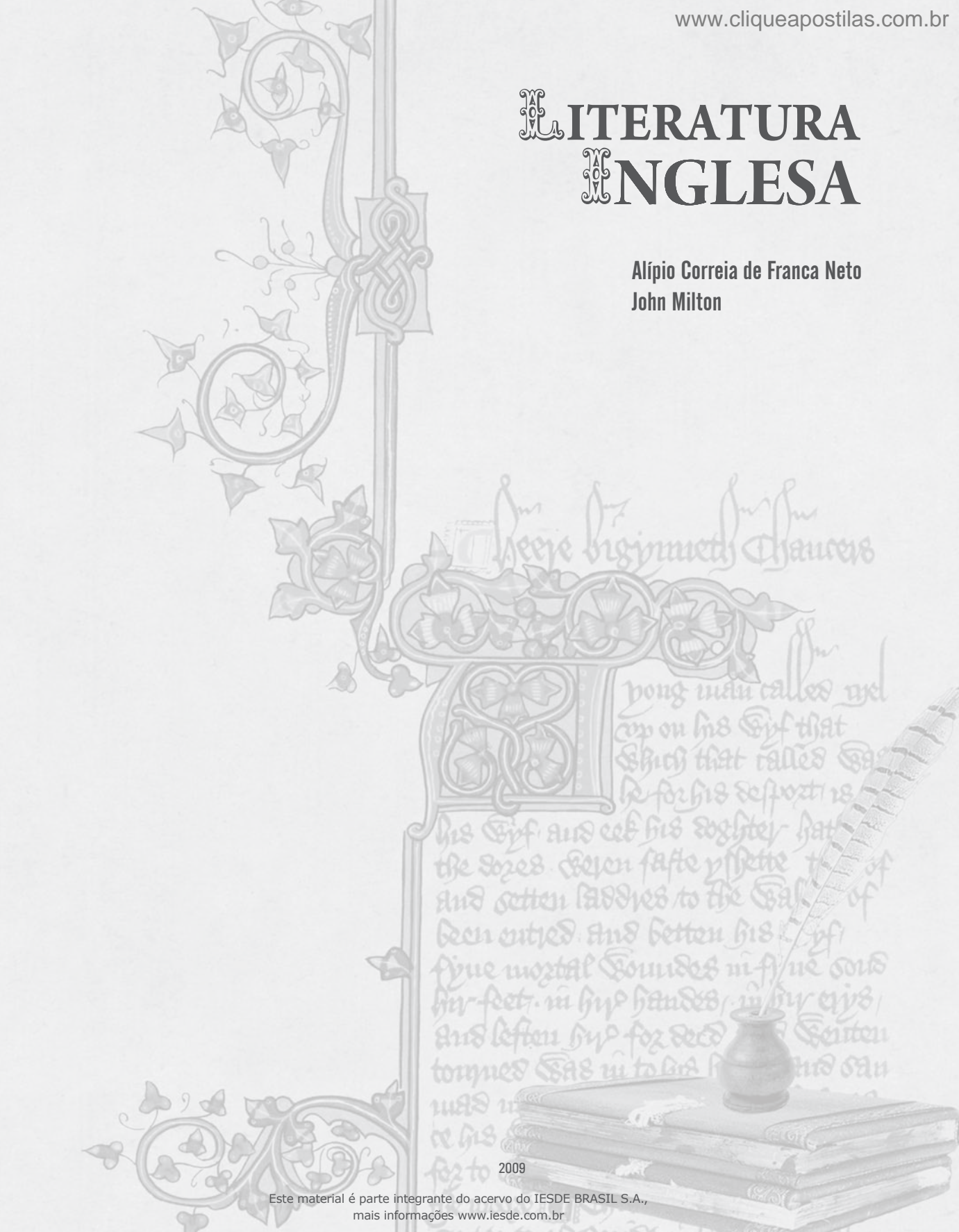


LITERATURA INGLESA

Alípio Correia de Franca Neto
John Milton



In
Here bigynneth Chaucers
A
yong man called mel
cop on his wyf that
Whiche that called was
he for his desport is
his wyf and eek his doghter hat
the dozes. Seuen faste yssette
and gotten laddres to the wal
been entred. And betten his
fyue mortal woundes in fyue oundes
hyr feet. in hyr handes. in hyr eyes
and leffen hyr for dede
torned was in to his
was in
ce his
for to

© 2009 – IESDE Brasil S.A. É proibida a reprodução, mesmo parcial, por qualquer processo, sem autorização por escrito dos autores e do detentor dos direitos autorais.

F814 Franca Neto, Alípio Correia de; Milton, John. / Literatura Inglesa. / Alípio Correia de Franca Neto; John Milton. — Curitiba : IESDE Brasil S.A. , 2009.
276 p.

ISBN: 978-85-387-0795-0

1.Literatura Inglesa. 2.Literatura inglesa – História e Crítica.
I.Título

CDD 820.9

Capa: IESDE Brasil S.A.

Imagem da capa: IESDE Brasil S.A.

Todos os direitos reservados.



Ad. Moreira Saenger!

IESDE Brasil S.A.

Al. Dr. Carlos de Carvalho, 1.482. CEP: 80730-200

Batel – Curitiba – PR

0800 708 88 88 – www.iesde.com.br

Alípio Correia de Franca Neto

Licenciado em Letras pela Universidade de São Paulo, onde é professor doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada.

John Milton

Graduado em Letras – Literatura Inglesa e Espanhol pela Universidade de Wales (Swansea). Mestre em Linguística aplicada pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Doutor em Literatura Inglesa pela Universidade de São Paulo (USP).

Sumário

O período anglo-saxão..... 11

A Bretanha romana e a Inglaterra do período anglo-saxão.....	11
O inglês arcaico.....	14
<i>Beowulf</i>	17
Outros poemas anglo-saxões.....	18
Alfredo, o Grande.....	20

Literatura inglesa do período medieval..... 27

A conquista normanda.....	27
O inglês médio.....	29
O surgimento da cavalaria.....	30
Outros poemas longos do inglês médio.....	32
Poemas líricos seculares e religiosos.....	33
Os "Mistérios".....	35
As baladas.....	36
Geoffrey Chaucer.....	37

O Renascimento na Inglaterra..... 47

Humanismo e Reforma.....	47
O inglês moderno.....	48
A transição do teatro medieval.....	55
Dramaturgos elisabetanos anteriores a Shakespeare.....	58

William Shakespeare..... 65

O universalismo de Shakespeare.....	65
A plateia de Shakespeare.....	67

A vida	68
A poesia	69
Os fólhos	72
Peças históricas, comédias, tragédias e peças "romanescas"	73
Alguns dramaturgos da época	78

Literatura Inglesa no Século XVII 91

Guerra civil e o Puritanismo.....	91
Os poetas "metafísicos".....	93
John Milton e outros poetas	98

Poesia e prosa na época do Racionalismo 109

Racionalismo filosófico e científico.....	109
Poetas do Classicismo.....	110
Precursosores do Romantismo	115
Os primórdios do romance inglês.....	120
Romances góticos.....	126
Edward Gibbon e Samuel Johnson.....	127

O Romantismo inglês..... 135

Conceito de Romantismo.....	135
O Romantismo na Inglaterra	139
Os "poetas do Lago".....	146
Romancistas românticos: Walter Scott e Jane Austen	151
Um romance gótico: o <i>Frankenstein</i> , de Mary Shelley	153
A crítica literária no período romântico	154

A era vitoriana 165

Aspectos do Vitorianismo	165
Vozes proféticas	171

O romance vitoriano	174
Literatura para crianças	193

Poesia e teatro na era vitoriana 199

Robert e Elizabeth Browning	199
Os poetas vitorianos pré-rafaelitas	203
Alfred Tennyson, Algernon Charles Swinburne e Edward Fitzgerald	204
Gerard Manley Hopkins	206
Yeats	208
O Renascimento celta	209
A revivescência do teatro	211
Fim da era vitoriana e imperialismo	213

Romance modernista em língua inglesa221

Panorama cultural do Modernismo	221
Um romancista irlandês: James Joyce	226
Romancistas ingleses	229

Poesia inglesa nas décadas de 1930, 1940 e 1950241

Os poetas dos anos de 1930.....	241
Um poeta da década de 1940: Dylan Thomas	244
Os poetas dos anos de 1950: o “Movimento”	245
Philip Larkin (1922-1985).....	246

Pós-Modernismo no romance inglês253

Aspectos do Pós-Modernismo.....	253
Alguns autores pós-modernos	257

Gabarito265

Referências.....271

Apresentação

Este curso de Literatura Inglesa visa introduzir o aluno na história literária da Inglaterra, cobrindo um arco cronológico que vai dos primórdios da literatura inglesa no período anglo-saxão, até à época do Pós-Modernismo. Nesse sentido, o livro também tem como objetivo servir de guia para um primeiro contato com autores e obras mais expressivos da literatura inglesa, situando-os em seu contexto histórico e rastreando as principais correntes filosóficas e científicas de cada época.

A primeira aula se ocupa do período anglo-saxão; a segunda, da literatura inglesa do período medieval; a terceira, do Renascimento da Inglaterra; a quarta é dedicada ao dramaturgo e poeta William Shakespeare; a quinta, a Literatura Inglesa no século XVII e sua época; a sexta aula se ocupa da poesia e da prosa na época do Racionalismo; a sétima aula, do Romantismo inglês; a oitava trata da era vitoriana; a nona, da poesia e do teatro também na era vitoriana; a décima versa sobre o romance modernista em língua inglesa; a décima primeira se ocupa da poesia inglesa das décadas de 1930, 1940 e 1950 e décima segunda, do Pós-Modernismo no romance inglês.

Ao final de cada aula, o leitor encontrará exercícios e também a seção Textos complementares, com excertos de poesia e prosa em tradução dos autores aludidos.

Evidentemente, em função dos limites inerentes a um curso em doze lições, a envergadura da empreitada exigiu por vezes a omissão de alguns autores, que a rigor deveriam figurar aqui: mas isso é natural quando se está às voltas com a literatura inglesa, considerada uma das mais ricas do mundo.

Alípio Correia de Franca Neto

O período anglo-saxão

Alípio Correia de Franca Neto

Nas colinas ao sul da Inglaterra, é possível ver o grande templo circular de Stonehenge, construído há cerca de 3 500 anos pelos antigos bretões, ou habitantes da Britânia, ou Bretanha, que por sua vez era a província situada a oeste e ao norte do Império Romano. Há remanescentes dessa cultura em muitos lugares, mas a Britânia começaria a abandonar seu passado nebuloso e a aflorar definitivamente à luz a partir do desembarque do imperador Júlio César nas ilhas, cuja terra pisou em dois desembarques sucessivos entre 55-54 a.C., realizando assim sua conquista simbólica.

A Bretanha romana e a Inglaterra do período anglo-saxão

Há vestígios do governo romano em muitos lugares da Inglaterra e, particularmente, traços do latim, a língua dos romanos, pode ser detectada em nomes de importantes cidades inglesas, que outrora fixaram acampamentos de exércitos romanos com propósitos defensivos: Gloucester, Worcester, Chester, Winchester e outros lugares. Todos esses nomes se formaram a partir da palavra *castra*, usada pelos antigos romanos para designar os acampamentos das tropas romanas.

No mapa da Inglaterra ainda se podem encontrar estradas romanas, como a Fosse Way [Rua Fosse] e a Watling Street. A palavra *fosse* deriva do latim *fossa*, significando “fosso”. Durante as primeiras décadas posteriores à invasão romana da Bretanha em 43 d.C., a Fosse Way marcou a fronteira ocidental do governo romano, tendo sido provavelmente um dique¹ de defesa depois convertido numa rua, ou mesmo uma rua ao lado da qual poderia ter havido um dique. Já a Watling Street é o nome dado a uma antiga estrada na Inglaterra e no País de Gales, que foi usada primeiramente pelos celtas e

¹ Dique (2004): Rubrica: construção, barragem feita de materiais diversos (pedra, terra, areia, madeira, alvenaria, concreto etc.), para desviar ou conter a invasão da água do mar ou de rio.

que os romanos haveriam de pavimentar posteriormente. A própria palavra *street* deriva do latim *via strata*, designando “rua pavimentada”.

As estradas principais levavam a Londres. Ali, a fim de aportar seus navios com segurança, os romanos escolheram a margem norte do Tâmesa, onde ergueram os muros de uma cidade que um dia haveria de se tornar o centro comercial do mundo.

A ocupação romana da Bretanha, como já foi citado, só se inicia em 43 d.C., com a conquista empreendida, quando do reinado do Imperador Cláudio, e termina cerca de 400 d.C., por ocasião do reinado de Teodósio, último imperador da Roma unificada. Essa ocupação durou, portanto, pouco mais de 300 anos, ou seja, mais ou menos a metade do tempo que durou na Península Ibérica, e a penetração militar dos romanos se projetou para o norte, que assumia assim a feição de uma “fronteira” do Império. Essa fronteira viu-se materializada na célebre muralha de Adriano, construída por ele cerca de 122 d.C. e ainda se estendendo de Newcastle ao golfo de Solway, e na muralha mais avançada, chamada de Antonino, construída vinte anos depois e se estendendo do Forth ao Clyde.

Naquela época, muitas tribos, sobretudo os celtas, haviam cruzado a Europa à procura de terras onde se estabelecer. O governo dos romanos procurou re-frear os fluxos migratórios da população europeia rumo a oeste, e, obviamente, levou seu idioma, bem como o cristianismo, para as ilhas britânicas.

Os romanos governaram e comercializaram, mas não se estabeleceram nas ilhas, e sua influência não foi suficiente para mudar a língua e os costumes de seus habitantes, sobretudo porque o número de romanos na ilha sempre foi bastante reduzido. A ocupação romana da Britânia não incluiu a Escócia, e apenas incluiu o País de Gales (Wales) que permaneceu céltico de maneira precária, sem ter tentado a conquista da Irlanda. Impossibilitada de se dilatar e conservar seu domínio sobre o território, a romanização ali acabou por se desintegrar.

Quando as legiões romanas se retiraram, no século V, em torno de 449, deixaram atrás de si um povo sem líder e indefeso, à mercê de invasores ferozes, irrompendo em sucessivas hordas.

Dessa forma, as ilhas acabaram sendo invadidas pelos pictos (homens “pintados”), povo de origem celta; pelos saxões, uma confederação de antigas tribos germânicas, oriundos do Baixo Elba; pelos anglos, uma tribo germânica mencionada na Germânia de Tácito e vivendo no sul da moderna Dinamarca, fundadores dos reinos de East Anglia, Mércia e Nortúmbria; pelos jutos, também um povo germânico que se instalara no Kent e se acreditava fosse provindo da Jutlândia, localizada também no sul da Dinamarca; pelos frísios, habitantes da antiga Frísia,

no norte da Germânia; e pelos francos. Na verdade, em séculos anteriores os saxões haviam já atacado continuamente as costas leste e sul da ilha da Bretanha, o que ensejou a construção de uma série de fortes, chamados genericamente de Saxon Shore Forts, ou Fortes da Costa Saxã.

Depois dessas invasões, há relatos lendários acerca de um chefe bretão, Vortigern, que teria chamado auxiliares saxões, Hengist e Horsa, aos quais teria oferecido territórios em troca de sua ajuda na luta contra os pictos. Segundo consta, ambos os combatentes teriam derrotado os pictos, e com tal facilidade, que lhes teria ocorrido ocupar todo o país e, por isso, se voltaram contra o próprio Vortigern, a partir do que os invasores germanos se tornaram cada vez mais numerosos.

Na verdade, não há registros de muitos detalhes históricos acerca dessas invasões e do modo como esses povos se estabeleceram, num processo que deve ter-se completado por volta do século VII. De qualquer forma, sabe-se que os anglos e os saxões ocuparam toda a terra até às montanhas no norte e no oeste, e a dividiram em diversos reinos pequenos. Por exemplo, Essex e Sussex, que ainda são os nomes dos condados ingleses, foram reinos dos saxões do leste e do sul.

Atacados continuamente pelos anglo-saxões, os bretões se retiraram aproximadamente em 500 d.C. para o norte da França, a região que a partir disso receberia o nome de Pequena Bretanha, e para o País de Gales e a Cornualha, que posteriormente seria o reduto de chefes lendários como o rei Arthur. Os saxões acabaram dando aos bretões que se refugiaram no País de Gales o nome de “galeses”; *Wales*, ou seja, “estrangeiros”, palavra derivada do alemão *Welch*.

Vitoriosos, os anglo-saxões formaram sete reinos, chamados de Heptarquia, no entanto, combateram-se mutuamente à procura de hegemonia (líder).

Esses reinos, porém, por se acharem separados uns dos outros, não apresentavam um grau de organização suficiente para opor resistência à onda seguinte de invasores do norte, os vikings. Estes vinham em parte da Noruega e atacavam as costas rochosas da Escócia e do norte da Inglaterra, mas também vinham em maior escala da Dinamarca, e talvez houvessem dominado todo os reinos saxões se o Rei Alfredo de Wessex não tivesse derrotado os dinamarqueses.

O Império Romano na Bretanha havia terminado como um império cristão, e os anglos e saxões veneravam antigos deuses germânicos, como Woden e Thor, a que se ligam os nomes dos dias da semana em inglês e em alemão (lembrem-se de Wednesday e Thursday). É o caso de perguntar: como os saxões acabaram por se tornar cristãos? A resposta foi dada por Beda, o Venerável (673-735), célebre historiador, teólogo e cronista anglo-saxão, em sua *Historia Ecclesiastica Gentis*

Anglorum [História Eclesiástica do Povo Inglês]. Beda era anglo-saxão, mas utilizou o latim por ser esta a língua internacional da igreja. Segundo Beda, o papa S. Gregório Magno (c. 540 – 604), em 600 d.C., ao ver escravos bretões loiros e de olhos azuis em Roma, teria se referido a eles em seu famoso jogo de palavras “Non angli sed angeli” (“Não anglos, mas anjos”), e teria enviado Santo Agostinho, posteriormente Arcebispo de Canterbury, como primeiro missionário cristão para a Britânia. A missão enviada pelo papa estabeleceu-se em Canterbury, e em cem anos toda a Inglaterra se achava unificada sob o comando de uma igreja organizada. Na verdade, o cristianismo já existia na Britânia romanizada e, segundo a lenda, um bretão romanizado, São Patrício (389-493) teria iniciado a evangelização da Irlanda.

O inglês arcaico

Em sua evolução, a língua inglesa passou por fases distintas, a primeira delas, de 500 d.C. a aproximadamente 1100 d.C., sendo esta a que se tornou o que hoje se conhece por inglês *arcaico* ou *anglo-saxão*.

As origens dessa língua remontam ao século V, quando hordas de anglos, saxões e jutos conquistadores levaram seus dialetos às ilhas britânicas. Sendo uma língua de notável complexidade, o inglês arcaico não contava com um padrão específico, e, com o correr do tempo, quatro dialetos disputaram a primazia quanto a esse padrão, conforme a ascensão e a queda dos reinos da heptarquia. O dialeto de Wessex, ou saxão ocidental, tendeu a preponderar no que concerne à criação de obras literárias do período arcaico.

Algumas palavras desses invasores ainda sobrevivem no inglês moderno, como *and*, *his*, *he* e *we*. Muitas outras sofreram transformações, embora sejam facilmente reconhecíveis: *mann* (*man*, “homem”), *wif* (*wife*, “esposa”), *cild* (*child*, “criança”), *faeder* (*father*, “pai”), *hus* (*house*, “casa”), *mete* (*meat*, “comida”), *waeter* (*water*, “água”) e *bok* (*book*, “livro”).

Embora a pronúncia do inglês arcaico tenha mudado, e o inglês moderno tenha se libertado dos substantivos que deviam ser declinados e adjetivos com indicação de gênero, ele apresentava diversas qualidades que o tornavam apto a resistir e a se desenvolver como língua literária. Seu léxico, bastante variado, se formou por meio do empréstimo de palavras célticas, da cultura latina da igreja cristã e do vocabulário escandinavo dos invasores vikings posteriores.

Os manuscritos anglo-saxões

O conhecimento que temos da poesia anglo-saxã depende de quatro grupos de manuscritos. São eles: os manuscritos reunidos por Sir Rober Cotton, um anti-quário e colecionador de documentos e manuscritos anglo-saxões, e atualmente no British Museum; o códice de Exeter, doado para a Exeter Cathedral pelo bispo Leofric, em algum momento depois de 1050; o códice de Vercelli, encontrado em Vercelli, próximo de Milão, em 1822; e por fim os manuscritos na Bodleian Library em Oxford, doados pelo estudioso holandês Francis Dujon ou Junius, bibliotecário do Conde de Arundel.

Características estruturais da poesia anglo-saxã

Há certa conformidade de opinião entre os estudiosos da língua e os críticos quanto a reconhecer potencialidades sonoras e recursos expressivos no inglês arcaico, sobretudo nos textos poéticos, em que os poetas cuidaram em enriquecer o vocabulário da língua com um sem-número de sinônimos imaginativos, capazes de exprimir muito da vida anglo-saxã.

Particularmente no estudo da poesia, atribuímos aos sons das palavras valores de ordem sensorial ou emocional, a depender dos elementos que compõem sua “expressividade”. Por outras palavras, em poesia, o “som” também significa, ou faz parte do sentido, diferentemente do que se pode esperar de uma prosa dita “convencional”.

Comparativamente ao inglês moderno, o inglês arcaico nos parece uma língua “rípida”, “ruidosa”. Tal impressão advém do fato de se tratar de uma língua rica em consoantes, e uma língua que, em sua poesia, procura a todo custo o acúmulo delas – que é onde repousa justamente parte da riqueza de sua expressividade.

Em matéria de poesia, essa “aspereza” que lhe é peculiar, aliás, é bastante adequada à representação de formas da vida de guerras e trabalho que levavam os rudes e belicosos anglo-saxões, em poemas de cunho essencialmente épico, cujos poucos temas eram a espada e a lança, o rei com seus banquetes, a terra e o sol.

Em poesia, a *rima*, ou seja, a recorrência do mesmo som, obviamente é um elemento de expressividade. Rimas foram empregadas na poesia anglo-saxã, mas a rima comum, conforme nós a conhecemos, aparecendo mais comumente no arremate dos versos e se traduzindo em inglês por *end-rhyme*, “rima final”, não era usada na época dos anglos saxões, e só passaria a ser empregada após a

conquista normanda. O tipo de rimas, porém, de que eles se valeram é chamado de *head-rhyme*, ou “rima inicial”. Essa rima ecoa não no final de cada verso, mas no interior deles. O verso mais comum dessa poesia, dividido em metades que apresentam cada qual duas sílabas acentuadas, e um número variável de sílabas átonas, é simétrico e aliterativo, ou seja, se vale da *aliteração*, a repetição da mesma letra – embora estudiosos chamem a atenção para o fato de talvez ser mais correto dizer, no caso da poesia anglo-saxã, “repetição do mesmo som”, já que letras diferentes podem representar sons idênticos.

O poeta americano Ezra Pound, um dos autores mais importantes do movimento modernista no século XX, traduziu para o inglês moderno um dos poemas mais conhecidos da literatura anglo-saxã, “The Seafarer” (“O navegante”). No Brasil, Augusto de Campos, um dos principais mentores do movimento de poesia concreta, traduziu para o português a tradução de Pound, recriando de maneira admirável a técnica da *head-rhyme*, e a citação de uns poucos versos da obra em nossa língua é quanto basta para que se perceba os efeitos sonoros dessa técnica:

Possa eu contar em versos vários,
 No jargão da jornada, como dias duros
 Sofrendo suportei.
 Terríveis sobressaltos me assaltaram
 E em meu batel vivi muitos embates,
 Duras marés, e ali, noites a fio,
 Em vigílias sem fim fiquei, o barco
 Rodopiando entre os recifes. (CAMPOS, 1986)

Em seu livro *A Literatura Inglesa*, Anthony Burgess, um escritor criativo no uso que fez da linguagem, lembra que a necessidade de usar palavras começando com a mesma letra no interior dos versos pode levar o poeta a designar coisas comuns por meio de nomes ou expressões incomuns, traço que, para alguns estudiosos, poderia trair certo caráter “artificial” dessa técnica. Esse modo de designar as coisas se valia essencialmente de *epítetos*, que são palavras ou expressões que se associam a um nome para qualificá-lo. Dessa forma, nesse tipo de poesia, chama-se o mar de “caminho das velas”, ou “caminho da baleia”, ou mesmo “banho dos peixes”; em vez de se dizer simplesmente “névoa”, dizia-se “elmo do mar”, assim como a “escuridão” era designada como o “elmo da noite”. Na poesia do período anglo-saxão, a criação de metáforas desse teor é uma herança direta da Escandinávia, que tinha nas *kennings* – o nome que os escandinavos davam a essas mesmas metáforas descritivas, ou circunlóquios – uma de suas principais fórmulas poéticas.

Beowulf

Na literatura anglo-saxã, nada se pode comparar a *Beowulf*, que apresenta a extensão e a dignidade de um épico clássico, e os estudiosos de um modo geral aventam a hipótese de seu autor, cujo nome se desconhece, ter chegado a ler Virgílio ou alguns dos épicos latinos posteriores.

A história desse poema, com seus mais de três mil versos, que empregam a técnica da *head-rhyme*, foi trazida para a Inglaterra pelos anglos no século VI, e lá o poema foi escrito na primeira metade do século VIII. Três séculos depois, cerca do ano 1000, o manuscrito, que ainda sobrevive na British Library, foi redigido. Nos 700 anos seguintes, pouco se sabe do que teria ocorrido com ele. Em 1706, houve registros de que fizesse parte da biblioteca de Sir Robert Cotton. E 26 anos depois, um incêndio destruiu a biblioteca, e o manuscrito foi parcialmente danificado.

Embora os anglos tenham levado a história de *Beowulf* para a Inglaterra, ela não versa sobre os anglos, mas sobre os escandinavos, e o enredo do poema costuma ser dividido em três partes.

Na primeira delas, um gigante de nome Grendel mata os guerreiros de Hrothgar, rei dos dinamarqueses, em Heorot, seu grande salão. Um jovem guerreiro de nome Beowulf, príncipe dos getas, que era uma tribo sueca, chega com um grupo de companheiros e se coloca a serviço de Hrothgar no que concerne a eliminar o monstro. Este é invulnerável às armas, e Beowulf se bate nu com ele e lhe arranca um braço. O gigante foge e, no fundo de um pântano, morre.

Na segunda parte, a mãe de Grendel, que também é um monstro, se esforça por vingar a morte do filho, realizando novos ataques ao rei. Beowulf sai à procura da gigante e mergulha no pântano, lá se batendo com ela (ver a sequência na seção textos complementares). Vitorioso, Beowulf volta, trazendo a cabeça de Grendel.

Na terceira parte, os anos se passaram, e Beowulf, já um ancião, acabou por se tornar rei da Suécia. Um dragão lhe ameaça as terras. Beowulf o enfrenta, mas morre em virtude de uma mordida envenenada. O poema se encerra com a descrição dos funerais de Beowulf.

Paralelamente à história, dá-se um retrato da sociedade na corte de um guerreiro, dos banquetes, e do poeta presente em meio aos guerreiros, entoando em seus versos os feitos dos lutadores. De um modo geral, a história do poema se associa aos modos de vida pagã das tribos germânicas, mas, como o poema foi

escrito depois da conversão da Inglaterra ao cristianismo, há alguns elementos cristãos, como alusões a Deus como criador, e sugestões em torno de Grendel como um descendente de Caim. Contudo, predominam, de fato, as concepções pagãs daqueles povos primitivos, com sua crença no destino e com seu sentido de resignação, além de sua crença na justiça baseada na vingança.

Outros poemas anglo-saxões

Nada se conhece acerca dos poetas anglo-saxões, dos quais apenas os nomes chegaram a nós. Dentre os poetas religiosos, dois nomes se destacam: o de Caedmon, ou Cédmon (final do século VII) e o de Cynewulf (século VIII).

Caedmon é o nome mais antigo da poesia inglesa, embora dele só se conheça um hino, citado por Beda em sua *Historia Ecclesiastica*, em latim, e que também consta de transcrições para dialetos *west-saxon* e nortumbriano, esta última versão sendo considerada mais próxima do que teria sido o original. Ao que tudo indica, Caedmon supostamente foi um guardador de rebanhos a serviço da abadessa Hild de Whitby (falecida em 680). A nos fiarmos pelo relato de Beda, enquanto Caedmon ceava com seus companheiros na sala do mosteiro, viu uma harpa, que lhe teria despertado a consciência de não ser alguém capaz de cultivar a música e o canto. Mais tarde, enquanto dormia num estábulo, Caedmon recebeu de um anjo, num sonho, o dom do canto. Esse anjo lhe deu uma harpa e ordenou “Canta”. Como fizera tantas vezes em vigília, Caedmon respondeu ao anjo “Não sei cantar”, ao que a aparição replicou: “Canta a origem das coisas criadas”. Depois disso, segundo a história, Caedmon teria escrito o poema (ver o trecho do sonho de Caedmon na seção textos complementares).

Entre os poemas da literatura anglo-saxã acham-se os chamados “Gênesis A” e “Gênesis B”, ambos sendo, provavelmente, refundições posteriores das versificações de narrativas da Bíblia, reescritas atribuídas a Caedmon, não sendo propriamente criações originais dele. Diferentemente do “Gênesis A”, que reúne histórias da Bíblia num verso inglês considerado de pouca qualidade, o “Gênesis B”, que é um poema curto, concerne aos primórdios do mundo e à queda dos anjos, e as qualidades artísticas dessa obra são consideradas notáveis pelos estudiosos, e chegaram a exercer, muitos séculos depois, influência sobre o poeta John Milton, que deveria aproveitar a história em seu *Paradise Lost*, obra em que, a exemplo do “Gênesis B” anglo-saxão, a representação do caráter de satã e da geografia do inferno é levada a um ápice artístico.

Na mesma esteira desses poemas inspirados na Bíblia, vale mencionar o *Êxodo*, que descreve como os israelitas deixaram o Egito; uma história do profeta Daniel, e o poema “Judith”, considerado pelos estudiosos como uma obra apresentando grande qualidade dramática, na representação que faz da lenda apócrifa de Judite e Holofernes.

De Cynewulf se conhece apenas a assinatura, em caracteres rúnicos, constando de quatro poemas que são considerados de sua autoria, os quais figuram nos códices de Exeter e de Vercelli. São eles um poema sobre o martírio de Santa Juliana; “Elene” ou a história da descoberta da cruz por parte de Santa Helena; os atos dos apóstolos, e um poema sobre a ascensão de Cristo.

Há suposições de que as obras que acabamos de citar, tanto de Caedmon quanto de Cynewulf, não foram todas criadas por esses dois autores, mas, ao que tudo indica, por dois grupos de poetas que viriam a formar ciclos, batizados com os nomes de ambos. As obras escritas durante o chamado ciclo de Cynewulf, talvez por ser de época posterior, apresentam um maior grau de elaboração. É o caso do famoso “The dream of the rood” [O sonho da cruz], considerado por muitos, uma das obras mais imaginativas da literatura anglo-saxã, cujo enredo versa sobre o aparecimento da cruz ao poeta, também num sonho, e descreve o papel involuntário que ela desempenhou na crucificação. A autoria do poema há muito é motivo de divergências entre os especialistas, em seus argumentos ora em favor de Caedmon, ora, de Cynewulf.

Outras obras de caráter épico e importantes da época são *Waldere*, girando em torno das proezas militares de Walter da Aquitânia, e a *Batalha de Finnsburg*, além de duas obras do século X: *A Batalha de Maldon*, cujo tema central envolve a derrota de Ethelred diante de dinamarqueses invasores, e *A Batalha de Brunanburh*, que descreve a vitória do rei Athelstan sobre os mesmos inimigos.

Do mesmo códice de Exeter constam ainda poemas importantes como “Widsitheo” e “O lamento de Deor”, o primeiro descrevendo as aventuras de um poeta nas cortes tribais da Germânia, e o segundo sendo um lamento do bardo que se viu separado de seu senhor.

Esse mesmo tema seria tratado num outro poema anglo-saxão, “The Wanderer” [O viandante], que, juntamente com “The seafarer” [O navegante] e “The ruin”, [A ruína], seriam expressões não mais da poesia épica, mas de uma modalidade poética que começa a surgir na Inglaterra do século IX, a *elegia*.

As elegias não se ocupam de batalhas, mas apresentam essencialmente um tom pessoal, já que fazem uso da primeira pessoa do singular, em versos amiúde carregados de melancolia resignada. Dessa maneira, em “O viandante”, é a transitoriedade das glórias terrenas que é abordada; em “O navegante”, talvez o mais célebre dentre esses poemas e com certeza o mais pungente, retratam-se os tormentos da vida no mar, com seus perigos, trabalhos, com a atração das águas e a nostalgia do que se viveu sobre elas (ver o excerto do poema na seção textos complementares). Já o poema “A ruína”, datando do século VIII e também de autor ignorado, versa sobre as ruínas romanas, consideradas as ruínas de Aquae Sulis na moderna cidade de Bath, e sobre o terrível destino que reduziu a elas uma comunidade um dia cheia de vida e de construções imponentes.

Alfredo, o Grande

Em geral, diz-se que a prosa do inglês arcaico é posterior a sua poesia (embora haja documentos que atestem que há textos em prosa tão antigos quanto os poemas), e um dos principais expoentes da prosa no período anglo-saxão é Alfredo, o Grande (c. 848-899), rei de Wessex.

Já se disse que Alfredo foi um soberano legendário, cuja legenda foi verdadeira. Tendo sido soldado, estrategista e marinheiro, também foi administrador, homem de letras e legislador, e salvou a Inglaterra cristã ao vencer os invasores dinamarqueses e ao estender seu domínio por quase todo o território inglês. Mas Alfredo não foi apenas o salvador militar de seu povo. Tinha ele grande apreço pelo conhecimento, e pela partilha dele. Grande parte de sua obra é constituída de traduções, e uma outra parte dela foi dirigida por ele e contou com colaborações. Atualmente, sabe-se que pelo menos cinco dessas obras o próprio Alfredo as verteu para o anglo-saxão. São elas: *Zelo Pastoral*, do Papa Gregório Magno; *Consolação da Filosofia*, de Boécio; um texto baseado nos *Solilóquios*, de Santo Agostinho; *História Eclesiástica do Povo Inglês*, de Beda; e *Histórias em Resposta aos Pagãos* (obra que também se conhece pelo nome de *História do Mundo*), de Orósio, esta, aliás, uma obra totalmente reescrita por Alfredo. Também sob sua orientação, foi escrita a *Angle-Saxon Chronicle*, um registro de acontecimentos históricos no país, cobrindo o período que vai da metade do século IX até 1154, quando Henrique II sobe ao trono. Lembra Anthony Burgess que esta foi a primeira história de um povo germânico, assumindo a feição de “jornal”, e escrita num inglês arcaico que, por suas transformações, já dava mostras de se desenvolver rumo ao inglês médio.

Textos complementares

Beowulf

(Anônimo)

(...)

O Geta-Guerreiro agarrou a mãe de Grendel;
Brioso após tantos embates, transbordante de cólera,
(sem recuar nesse encontro) puxou pelos cabelos
A mortal inimiga, que mole se prostra no chão.
Rápida veio a resposta; deu ela o revide,
E atracou-se com ele com garras horríveis:
Aí foi que, enfraquecido, o mais forte dos guerreiros,
Triunfo da infantaria, tropeçou e caiu.
E ela sentou-se no intruso, sacou sua adaga
Larga e luzente; para o único filho anelava cobrar a vingança.
Cobria o ombro dele
A malha trançada; salvou sua vida,
Impedindo o passar de ponta ou de gume

(...)

(Tradução de Paulo Vizioli. A Literatura Inglesa Medieval. Nova Alexandria, 1992)

O navegante

(Anônimo)

(...)

Possa eu contar em veros versos vários,
No jargão da jornada, como dias duros
Sofrendo suportei.
Terríveis sobressaltos me assaltaram
E em meu batel vivi muitos embates,
Duras marés, e ali, noites a fio,
Em vigílias sem fim fiquei, o barco
Rodopiando entre os recifes. Frio-aflitos

Os pés pela geada congelados.
 Granizo – seus grilhões; suspiros muitos
 Partiram do meu peito e a fome fez
 Feridas no meu brio. Para ver
 Quanto vale viver em terra firme,
 Ouçam como, danado, em mar de gelo,
 Venci o inverno a vogar, pobre proscrito,
 Privado de meus companheiros;
 Gosma de gelo, granizo-grudado,
 Sem ouvir nada além do mar amargo,
 A onda froco-fria e o grasnido do cisne
 No meu ouvido como um guir de ganso,
 Riso de aves marinhas sobre mim,
 Pés d'água, entre penhascos, contra a popa,
 Plumias de gelo. E às vezes a águia guaia
 Com borrifos nas guias.
 Nenhum teto
 Protege o navegante ao mar entregue.
 É o que não sabe o que vai em vida mansa,
 Rico e risonho, os pés na terra estável,
 Enquanto, meio-morto, mourejando,
 Eu moro em móvel mar.
 (...)

(Tradução de Campos Augusto. ABC da Literatura. SP: Cultrix, 1986)

História Eclesiástica do Povo Inglês, de Beda, o Venerável

(...)

Abandonada assim a casa da festa, dirigiu-se ele [Cédmon] uma vez aos estábulos dos jumentos, cuja guarda lhe fora confiada aquela noite, e como tivesse na hora devida entregado os membros ao sono, em sonho apareceu-lhe alguém que, saudando-o e chamando-o pelo nome, lhe diz: "Cédmon, canta algo para mim". Responde ele: "Não sei cantar; e foi por isso que, saído da festa, busquei retiro aqui, visto que não sabia cantar". Aquele que com ele falava volta

a dizer: “No entanto, tens que cantar”. “Que devo cantar?”, indaga ele. Retruca o outro: “Canta a origem das criaturas”. Depois dessa resposta, logo se põe ele a cantar em louvor de Deus criador versos que jamais tinha ouvido, cujo sentido é o seguinte:

“Devemos agora louvar o autor do reino celeste, o poder do Criador e o seu discernimento, as obras do Pai da glória. Como ele, sendo o Deus eterno, deu origem a todas as maravilhas; primeiro fez o céu, como o cimo do teto para os filhos dos homens; depois, onipotente protetor do gênero humano, criou-lhes a terra”.

Este o sentido, ainda que não a sequência exata, das palavras que adormecido cantava; nem podem por certo os poemas, embora compostos com perfeição, ser traduzidos literalmente de uma língua para outra sem prejuízo de sua beleza e dignidade. Porém, ao despertar, reteve na memória tudo o que cantara no sono, logo lhe acrescentando muitas outras palavras no mesmo estilo digno de Deus.

(...)

(Tradução de Paulo Vizioli. A Literatura Inglesa Medieval. Nova Alexandria, 1992)

Dicas de estudo

Você pode visualizar manuscritos anglo-saxões no site: <www.fortunecity.com/victorian/eliot/722/Manauth.htm>. E também digitando no Google: <Beowulf+manuscripts>.

Outra dica é ler a tradução brasileira de *Beowulf*, feita diretamente do anglo-saxão. *Beowulf*, tradução, introdução e notas de Ary Gonzalez Galvão. São Paulo: Hucitec, 1992.

Estudos literários

1. Que tipo de rimas era mais frequente na poesia anglo-saxã? Qual é a sua principal característica?

Literatura inglesa do período medieval

Alípio Correia de Franca Neto

Sob o governo do rei Ethelred, sucessor de Alfredo, novas levas de guerreiros dinamarqueses atacaram o Sul, e a má iniciativa de Ethelred quanto a coletar impostos do povo e a pagar aos invasores para que fossem embora acabou por arruinar os pobres e a prejudicar os ricos. Com sua morte, um líder dinamarquês, Canuto, foi chamado para que se tornasse rei.

A conquista normanda

Canuto prosseguiu com a coleta de impostos a fim de pagar pelas guerras estrangeiras, o que em pouco tempo fez dele rei da Dinamarca e da Noruega. No entanto, empenhou-se em unir os povos dinamarquês e saxão. Tornou-se cristão e se valeu da igreja para unir ainda mais os homens que comandava. Winchester era sua capital, e lá as línguas inglesa e dinamarquesa conviviam como línguas da corte. Na verdade, uma parenta de Canuto se casara com o rei Duncan da Escócia – que seria posteriormente morto por Macbeth. Uma outra se casara com Godwin, o grande senhor de Wessex, e cujo filho Harold haveria de se tornar o último rei saxão. Durante o governo de Canuto, deu-se um avanço no comércio com a Europa, em virtude da grande demanda de algodão e tecido inglês. Canuto também se casou com a viúva de Ethelred, filha do duque da Normandia.

Os duques normandos – que numa hierarquia de poder se achavam logo abaixo do rei – deviam lealdade aos reis da França, embora fossem totalmente independentes. Na hierarquia de classes normanda, os vikings ocupavam o ápice, e eles haviam adotado a língua e a religião francesas. Dessa forma, a Normandia era o estado mais organizado da Europa. Havia diversos senhores poderosos, mas a classe mais importante era constituída de cavaleiros, pequenos proprietários de terra que eram também soldados, e dispunham dessas terras sob condição de lutar por seus senhores quando necessário, os quais, por sua vez, tinham os mesmos deveres para com o duque.

Canuto morreu, e seus dois filhos se mostraram inaptos a sucedê-lo. Decidiu-se chamar Eduardo, segundo filho de Ethelred, da Normandia, a fim de fazê-lo rei, o que acabou trazendo de volta a dinastia saxônica.

Eduardo, o Confessor – pois assim foi chamado por ter-se criado numa abadia¹ – era casado com a filha de Godwin, e falava francês normando, além de ter gostos e amigos normandos. Deu terras de Sussex para abadias normandas, até mesmo apontou um arcebispo normando, Roberto de Jumièges, para Canterbury.

Os *Witans* – nome que deriva do inglês arcaico *itena emōt*, com o sentido de “reunião de homens sábios” – eram o conselho convocado pelos reis anglo-saxões, e, sentindo-se incomodados com essas iniciativas, decidiram agir ao saber que Eduardo prometera deixar o reino para seu primo normando. O conselho obrigou Eduardo a afastar o arcebispo e indicar um saxão, embora não pudessem conter a expansão da influência normanda.

No Natal de 1065, quando da inauguração da nova abadia do rei em Westminster, Eduardo não comparece e morre dias depois. Em seu leito de morte, escolhe Harold de Wessex, irmão de sua mulher, para ser rei em seu lugar.

O duque Guilherme da Normandia, contudo, reivindicando a coroa de Harold, declarou-se seu sucessor, baseado numa alegada promessa secreta que Eduardo lhe fizera quanto a lhe deixar a coroa. Porém, Guilherme, apesar de ser duque da Normandia, era conhecido como Guilherme, o Bastardo, por ser filho ilegítimo do Duque Roberto e de Arletta, filha de um curtidor da cidade de Falaise. O único laço real que o ligava ao rei Eduardo era uma tia-avó.

Os reis da Dinamarca e da Noruega também haveriam de reivindicar a coroa, por causa de seus laços familiares com Canuto. Harold não tinha um total apoio de seus senhores, porque muitos lhe invejavam a posição e alguns apoiavam abertamente seus rivais estrangeiros. Quando o rei da Noruega desembarcou e tomou York, Harold lançou-se para o Norte e destruiu o rei e seu exército. Três dias depois, o duque Guilherme aportou na costa de Sussex, e Harold uma vez mais precipitou-se para o Sul. Bateu-se contra o exército normando próximo de Hastings. Com um exército cansado e de homens inexperientes para dar combate à cavalaria, o rei Harold e seus guerreiros lutaram com bravura, mas, ao cair da noite, tombaram mortos no topo da colina. No dia de Natal de 1066, Guilherme, o normando, foi coroado na abadia de Westminster.

Seu governo da Inglaterra pautou-se por um sistema que fora bem-sucedido na Normandia – o sistema feudal.

O epíteto de conquistador se justificava. Despojou os “traidores” – entendendo-se aqui os que lutaram a favor de Harold – e valeu-se de revoltas para privar de terras

¹ Abadia (2004): local (ger. um conjunto de edifícios, com habitações, igreja, dependências etc.) que abriga uma comunidade religiosa monástica; mosteiro onde monges ou monjas vivem em retiro, cumprindo votos; mosteiro.

os revoltosos, com o único fim de distribuir domínios aos normandos. Assim, a terra dos senhores foi dividida entre cinco mil cavaleiros que haviam lutado em Hastings.

O inglês médio

O inglês médio vigora de 1100 a cerca de 1500 d.C. O latim e o francês normando dos conquistadores passaram a ser as principais línguas do clero e da administração secular.

As classes dirigentes, a corte do rei, os senhores e os juízes falam francês, e o alto clero, francês e latim. O inglês da época, pois, viu-se profundamente modificado pelo fato de o francês continuar a ser a principal língua da nobreza. Durante a Guerra dos Cem Anos com a França, o povo que falava inglês se ressentia disso, e as tentativas de se implantar o uso do francês por meio da legislação se tornaram cada vez menos eficazes. Não obstante isso, embora o inglês fosse a língua da maioria, por muito tempo ela esteve subordinada ao latim como veículo para a discussão séria e ao francês como meio de expressão literária.

Assim, durante 300 anos, a língua inglesa não apresenta um padrão de escrita comum, e perde as características gramaticais mais complexas do inglês arcaico, embora o contato com os normandos lhe aumente enormemente o vocabulário. Enquanto o povo continua a falar saxão, com o contato com seus senhores, ele aprende algumas palavras do francês que se incorporam quase sem mudanças ao inglês. Por exemplo, termos eclesiásticos como *prieur*, *chapelle*, *messe*, *charité*, *grâces*; termos militares como *tower*, que vem do francês *tour*; *standard*, que é *étendard*; *castle*, que vem de *château*; *peace*, que vem de *paix*; *court*, de *cour*, *crown*, de *couronne*, *council*, de *conseil*.

Por meio do contato do francês, o inglês se enriqueceu ao ponto de, por volta de 1350, receber a denominação de inglês médio. O desenvolvimento na economia assegurou que o dialeto do East Midlands – uma área ampla, que se estende do sul do Humber até o Tamisa tendo seu limite a oeste no Peak District – se tornasse a forma predominante. O desenvolvimento da atividade mercantil em Londres foi o principal responsável pela expansão da língua nativa a novas regiões, e em 1356 o prefeito exigiu que trâmites legais nas cortes do *sheriff* ocorressem em inglês, o que é indicativo da decisão por parte de homens fortes quanto a conduzir seus negócios em sua língua.

O prestígio que o inglês então passava a obter deveria aumentar com um desastre natural, a peste negra, que grassou no país entre 1348 e 1350. Na verda-

de, a peste acarretou profundas mudanças sociais e linguísticas, já que antes da peste ensinava-se francês às crianças, mas depois dela as que sobreviviam passaram a aprender inglês, sobretudo por iniciativas de mestres-escola oriundos de Oxford. Por volta do último quarto do século XIV, o inglês médio era já uma língua desenvolvida, pronta para ocupar seu lugar ao lado das grandes línguas vernáculas da Europa.

O surgimento da cavalaria

A criação da cavalaria constituiu um grande desenvolvimento na sociedade europeia e ensinou a exaltação da imagem do aristocrata, moldada em ideias mais antigas, envolvendo a sociedade dos guerreiros, estes imbuídos da alta missão de salvaguardar os pobres e a Igreja, dar combate à deslealdade, assegurar a paz, dar a vida por seus semelhantes e, ao mesmo tempo, apreciar o amor e o comportamento cortesês. Sobretudo na França, um novo gênero, ou então um modelo de convenções literárias, se desenvolvia à época para explorar essas ideias. Esse modelo era o *romance*, cujo sentido, a princípio, equivalia a *compor na própria língua nativa*, já que o francês havia se tornado então a língua franca da elite secular europeia.

Os motivos medievais característicos do romance, na maioria das vezes, envolviam uma busca, uma floresta, um jardim, as provações por que o herói devia passar, o encontro com a amada e, de um modo geral, eram um meio para a representação de homens e mulheres da aristocracia medieval e de sua visão idealizada do mundo.

Paralelamente ao romance vernacular, se desenvolve à época um gênero por assim dizer oposto: o *fabliau*, um poema cômico narrativo originariamente cultivado na França e que apresenta o mundo grotesco e bastante concreto do burguês, do camponês e do estudante, retratando-os num mundo de farsa, em que devem sobreviver à custa de sua argúcia.

Figuras heroicas, mormente de guerreiros, porém, começam a ganhar relevo na época por meio de relatos históricos ou lendas, alcançando o *status* de mitos. Um dos maiores mitos da literatura escrita na época versa sobre o rei Arthur. A figura do rei Artur provavelmente apresenta alguma base histórica. Talvez tenha sido o líder de um clã ou um general no quinto ou sexto século. O *Annales Cambriae*, uma série de anais galeses do século X, se refere à batalha do Monte Badon, em que Arthur teria carregado a cruz de Cristo nos ombros, em 518, e a

batalha de Camlan, em que Artur e Medraut, uma personagem da lenda arturiana, teriam sido mortos em 539.

De qualquer forma, o Arthur do ciclo de lendas aparece pela primeira vez de maneira mais extensa na *Historia Regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth, de acordo com o qual Arthur é filho de Uther Pendragon e de Ygaerne (Ygraine), mulher de Gorlois de Cornwall, a quem Uther conquista por meio da magia de Merlin. Essa versão de Geoffrey seria desenvolvida por Wace, escritor normando do século XII, que a traduziria para o francês. Na verdade, essa tradução seria por sua vez vertida em torno de 1200 para o inglês por Layamon, nascido na segunda metade do século XII, natural de Arley Regis, condado de Worcester, e, como ele mesmo se descreve, um sacerdote.

Trata-se de uma obra em versos com rimas e aliterações – o que mostra uma evolução do verso aliterativo – e chamada de *Brut* [Bruto], em honra ao fundador mítico dos britânicos, a qual acrescenta à lenda aspectos mágicos e marciais. O interesse pelo rei bretão e seus cavaleiros da Távola Redonda, que pertencente à mitologia dos galeses ou bretões, por sua vez expulsos da Inglaterra pelos anglo-saxões e derrotados pelos normandos, pode ser explicado pelo fato de Geoffrey de Manmouth ter-se educado em Gales e de ter tido contato com a lenda. Um desenvolvimento posterior da história se daria na França, particularmente em *Matter of Britain*, de escritores como Marie de France, Chrétien de Troyes, e vários autores do século XIII. Outras personagens, tais como Merlin, Lancelot e Tristão a pouco e pouco se associaram à figura de Artur, que muitas vezes só aparece como figura central em narrativas que descrevem seus primeiros anos, sua batalha final e sua morte, sua corte sendo tão-só um ponto de partida para as aventuras dos diversos cavaleiros.

Célebre também é o chamado “Alliterative morte Arthure” [Morte de Artur aliterativo], um poema de 4 346 versos, se ocupando das partes finais da lenda de Arthur, e obra representativa do breve renascimento do verso aliterativo da poesia anglo-saxã no século XIV.

A versão de maior prestígio da lenda, porém, na tradição inglesa seria publicada no final do século XV – portanto, durante a Guerra das Rosas (1455-1485), envolvendo a disputa entre as famílias rivais dos York e dos Lancaster pelo trono da Inglaterra – e sua autoria é atribuída a *Sir* Thomas Malory, sobre cuja existência muito se discute, admitindo-se de um modo geral que tenha vivido em New Bold Revell em Warwickshire, servido como soldado em Calais sob o governo de Richard Beauchamp, conde de Warwick. Sua obra, escrita

em prosa, faz uso de farto material sobre o tema, colhido em obras francesas e inglesas, e seu tema é todo o universo da vida da cavalaria, encarnada nos cavaleiros da Távola Redonda, com sua busca do Santo Graal, com o amor de Lancelot e Guinever, ou com o de Tristão e Isolda – uma vida que o autor retrata por meio de histórias entrelaçadas e de um plano de fundo do qual afloram problemas históricos, nacionais e morais de ordem mais ampla.

Outros poemas longos do inglês médio

Na época medieval, também são apreciados os “diálogos” na poesia, ou seja, debates em versos envolvendo duas personagens, cada qual em defesa de um ponto de vista contrário. Nesse gênero se enquadra o poema “The Owl and the Nightingale” [A Coruja e o Rouxinol], de cerca de 1225, cujo autor provavelmente foi Nicholas de Guildford.

De um modo geral, o poema se ocupa de um dos problemas fundamentais da época, qual seja, o conflito vindo à baila entre as tradições gregorianas da penitência, representada pela Coruja, e o então recente culto do amor cortês, encarnado pelo Rouxinol. Depois de um debate bastante animado, em que as duas personagens se veem obrigadas a mudar de opinião, o Rouxinol e seus aliados afirmam sua vitória. Apesar disso, a Coruja exige um novo julgamento perante o próprio Nicholas, e o poema se encerra sem que saibamos qual foi o veredicto. Esse poema não demonstrava apenas grande engenhosidade, mas também apresentava características que o diferenciavam de outras obras anteriores. Dentre estas, um dos aspectos relevantes era o de o texto, em sua forma manuscrita, a princípio, ser lido a plateias, o que fazia de seu narrador um elemento central em sua apresentação e lhe conferia a possibilidade de desenvolver algum tipo de relacionamento com o público de aristocratas que o ouvia, fazendo com que a literatura penetrasse em camadas mais altas da sociedade como veículo de expressão.

O poema “Pearl” [Pérola], de Anônimo, data do século XIV, versa sobre uma visão de caráter onírico e místico, em que um pai é consolado da morte da filha por meio da revelação de sua felicidade na Jerusalém celestial. Essa elegia, cujo título foi extraído da parábola bíblica da “Pérola sem preço”, apresenta uma forma intrincada que faz parte de sua significação espiritual: os 12 versos das 101 estrofes perfazem um total de 1 212 versos, doze sendo o número místico da Jerusalém celestial.

A esse mesmo autor, cujo nome se ignora, são atribuídos mais três outros poemas de bastante qualidade, que constam do mesmo manuscrito: “Patient”

[Paciência], que tem como centro o profeta Jonas; “Purity” [Pureza], que constitui por assim dizer um inventário de vícios humanos, e “Sir Gawayne and the Green Knight” [Sir Galvão e o Cavaleiro Verde], considerado pelos estudiosos como sua obra-prima e também um ápice do gênero romance de cavalaria na Inglaterra.

Nessa obra, com um toque de humor negro, embora marcada pela preocupação moral, um cavaleiro verde aparece na corte do rei Artur durante as festas de Natal e Ano Novo e desafia os jovens cavaleiros de Camelot a lhe cortarem a cabeça, lhes prometendo revidar o gesto um ano depois. Quando Galvão aceita o desafio e lhe decepa a cabeça, o cavaleiro se ergue e a recolhe pelos cabelos. Depois, o Cavaleiro lembra Galvão de sua promessa de encontrá-lo na Capela Verde e vai embora a cavalo. Quase um ano depois, *sir* Galvão parte a sua procura, chegando ao local estipulado quatro dias antes. Lá se hospeda num belo castelo, cujo dono o deixa aos cuidados da esposa enquanto sai todos os dias para caçar. A mulher do proprietário procura seduzir Galvão, que resiste como um cavaleiro virtuoso. Quando o senhor do castelo revela que ele mesmo é o Cavaleiro Verde, Galvão se desfaz da faixa que a mulher lhe dera e que o tornava invulnerável. Na verdade, o próprio Cavaleiro Verde planejara a situação e acaba por poupar Galvão do golpe fatal pelo fato de ele ter resistido às tentações.

A William Langland atribui-se a autoria de “The vision of Piers plowman” [A visão de Pedro, o camponês]. Durante muito tempo se debateu acerca da real existência do autor, mas, atualmente, há certo consenso sobre Langland ter sido de fato o autor do livro e de ter nascido em torno de 1331, e falecido em 1400.

O poema apresenta três versões: o *Texto A*, contendo um prólogo e três visões; o *Texto B*, girando em torno de condições sociais e morais da época; e o *Texto C*, que também se ocupa das mesmas questões. Trata-se de um poema que ainda se utiliza da técnica da *head-rhyme* e que é uma alegoria – apresentando personagens com o nome de Cobiça, Gula etc. É também uma obra bem típica da Idade Média, com sua preocupação sobre o que os homens deveriam fazer para ser salvos, além de sua atmosfera de críticas a abusos eclesiais. Nesse sentido, o poema é representativo de uma busca espiritual e ao mesmo tempo constitui uma sátira sobre as limitações institucionais, dotada de força moral e preocupação social.

Poemas líricos seculares e religiosos

No período que vai aproximadamente de 1050 a 1300, os livros começaram a desempenhar um papel importante na sociedade. A expansão das instituições

religiosas e do número de professores que advinham delas requeria um empenho para aumentar o acesso a obras, essenciais tanto aos que pertenciam ao clero como ao público leigo. Por causa disso, com o desenvolvimento de uma escrita cursiva, deu-se um aumento do contingente de escribas, e os avanços foram de tal ordem, que, por volta de 1300, livros ingleses já estavam sendo escritos sobre papel.

Justamente pela expansão da Igreja, o *trivium* – primeira parte do ensino nas universidades, composta pela gramática latina, lógica e retórica – se difundira, numa época em que, depois que o contato com o mundo árabe propiciou ao Ocidente um conhecimento maior de Aristóteles, buscava-se promover a todo custo uma reconciliação do pensamento aristotélico com a teologia cristã, do modo como se evidencia na *Summa Theologiae* (Suma Teológica) de São Tomás de Aquino (c.1225-1274), obra que se constituiria numa pedra de toque da ortodoxia cristã, bem como marcaria o começo da filosofia escolástica. Como sabemos, esta por sua vez acabaria por desenvolver um modelo do universo, com a terra imóvel em seu centro e apresentando uma hierarquia divinamente ordenada, passível de ser explicada racionalmente e sendo a um só tempo criação de um deus benevolente.

Paralelamente, porém, ao desenvolvimento da filosofia escolástica, com seus argumentos e análises lógicas, começava a aflorar também uma nova sensibilidade, e a subjetividade assumia novos contornos. Da ênfase dada pela religião a uma vida de meditação, à alma em busca de seu matrimônio místico com Cristo o Noivo – ideais popularizados por São Francisco de Assis (c.1181-1226) dentre outros – dessa ênfase advinha um outro veículo para a expressão dessa nova emoção religiosa: a poesia lírica, ou seja, a poesia destinada ao canto.

Esse lirismo religioso, de um modo geral girando em torno da celebração das festas anuais da igreja, também tem como um dos seus centros de força a representação da “humanidade” de Cristo e o culto da Virgem e de seu sofrimento, o que constitui uma grande força humanizadora na época medieval. Vários poemas líricos da época se acham preservados na British Library, com o nome de “Harley Lyrics”, ou manuscrito Harley 2253, reunindo obras em inglês, francês e latim.

Um poema lírico bastante conhecido e que representa um exemplo incomparável de lirismo religioso medieval se chama “In the valley of the restless mind” [No vale da mente sem sossego], e data do final do século XV. Nessa obra, é possível ver como o Anônimo toma de empréstimo o vocabulário da poesia de amor secular para retratar a união mística e redentora da alma com Cristo, o que

sugere que a fé medieval, em termos de literatura, podia ser expressa com a linguagem do amor humano. A literatura inglesa do período anterior, com sua representação de heróis e guerras, praticamente ignora o amor entre os sexos, e, quando nos debruçamos sobre a lírica medieval, temos a impressão de que, nessa época, a humanidade veio, por assim dizer, a se apaixonar pela primeira vez. Dentre essas muitas composições de cunho religioso, podemos destacar a denominada “I sing of a maiden” (ver textos complementares).

Por outro lado, o desenvolvimento de um amplo vocabulário relacionado à expressão do amor cortês, evidentemente, conferiu novo impulso à poesia lírica secular, com suas albas – composições sobretudo da lírica provençal, tendo por convenção a despedida de amantes na aurora –, suas pastorelas, caracterizadas pelo diálogo amoroso entre o trovador ou cavaleiro e a pastora, e suas *reverdies*, que celebram a chegada da primavera, esta por vezes simbolizada por uma bela mulher. Os poemas constantes da Harley Lyrics refletem de um modo geral a atmosfera aristocrática surgida graças ao aludido desenvolvimento da cavalaria. Ligeiramente semelhantes às canções d’amigo galego-portuguesas, essas composições também primam na maioria das vezes pelo uso de alitera-ções delicadas, pela sugestividade sutil, quando não pormenores realistas notáveis. Dentre obras desse tipo, podemos destacar o célebre “Sumer is icumen in”, conhecido pelo nome de “Canção do cuco”, uma *reverdies* e particularmente dois poemas constantes do manuscrito *Harley Alyson* e *O Western Wind*, este em especial apresentando sua “significativa justaposição da esterilidade da natureza e da mulher nos anseios pela chuva e pelo amado” como disse Paulo Vizioli (ver textos complementares).

Os “Mistérios”

Os assim chamados *Mystery Plays* [Mistérios], e também *Miracle Plays* foram peças populares na Inglaterra do século XII até a segunda metade do século XVI. No caso, o nome “Mistério” advém do francês *mestier* (*métier* ou ofício) designando a ocupação dos atores. Essas obras dramáticas se concentravam na representação de histórias da Bíblia, do Gênesis à Ressurreição, e amiúde além dela, e eram encenadas dentro das igrejas em forma de *tableaux* – palavra francesa que deriva de *tableaux vivants*, “quadros vivos”, com atores vestidos a caráter e acompanhamento coral.

Os mistérios medievais têm suas raízes na literatura de sermão produzida na época, devido à expansão da Igreja, com o intuito de conclamar, por um lado, as

almas a uma vida virtuosa, esta encarnada muitas vezes na imagem do pregador, homem probo e erudito, e, por outro, revelar abusos de ordem social na própria Igreja. Sermões deste último tipo foram escritos sob a influência de John Wycliffe (1320-1384), professor da Universidade de Oxford, teólogo e importante reformador religioso, que trabalhou na primeira tradução da Bíblia para o inglês, e cujas doutrinas seriam desenvolvidas por seus seguidores no “lollardismo”, com sua oposição ao clero e ao Vaticano.

A origem dos mistérios é bastante controversa; um dos mais antigos é o *jeu d'Adan* anglo-normando, nome dado a uma peça anglo-normanda do século XII, escrita em octossílabos. Houve ciclos dessas peças em países tais como a França, a Alemanha, a Itália e a Irlanda. Na Inglaterra, restam apenas quatro ciclos completos, que receberam o nome de York, Chester, Wakefield, este também chamado de Towneley, de acordo com os donos do manuscrito, além do Ludus Coventriae, também conhecido como ciclo Hegge, e de um outro cuja origem se desconhece. Essas peças se ligavam às comemorações do *Corpus Christi*. Sua grande popularidade na Inglaterra desde a época de Chaucer até Shakespeare é atestada repetidas vezes por estes e outros escritores. Essas peças, que constituem formas populares de teatro, começaram a cair no esquecimento sobretudo em decorrência da oposição da Reforma a ídolos e a manifestações ostentosas da religião.

As baladas

As baladas floresceram na época medieval sobretudo na fronteira entre a Inglaterra e a Escócia. Como se trata de uma poesia transmitida oralmente na maioria das vezes, a exemplo da poesia do período anglo-saxão, não é possível atribuí-las a autores determinados. Essas composições se caracterizam por seu conteúdo narrativo, objetividade e dramaticidade, já que são as próprias personagens que falam – como na famosa balada *Lord Randal* ou mesmo *Sir Patrick Spens* – sem nunca haver nenhum “comentário” ou nenhuma reprovação moral por parte de algum autor. Os temas presentes mais tradicionais versam sobre acontecimentos históricos ou lendários, como as chamadas “Border ballads” [Baladas de fronteira], sobre o amor trágico, como a balada *Barbara Allan*, que gira em torno da morte de *sir John Grehme* pelo amor não correspondido de *Barbara Allan*, ou sobre histórias pagãs sobrenaturais, como a balada *Tam Lin*, com a história de *Janet*, que consegue trazer de volta à vida seu namorado elfo, ou a balada *The Wife of Usher's Well*, com a história de uma mulher que manda os filhos embora apenas para descobrir depois que eles morreram e então amal-

diçoar os ventos e o mar. Na grande reunião de exemplares desse gênero constantes do *English and Scottish Popular Ballads* (1882-1898) de F. J. Child, a mais antiga balada é *Judas*, de cerca de 1300, tendo um tema religioso de maneira não-característica.

As baladas mais famosas da literatura inglesa talvez sejam mesmo as que narram as aventuras do legendário fora-da-lei Robin Hood, uma personagem por sinal mencionada em *Piers Plowman*. A primeira história detalhada da lenda é a *Little Geste of Robin Hood*, impresso por volta de 1500, e tão célebre quanto esta é a balada *Robin Hood and Guy of Gisborne*. Segundo estudiosos, a época da história costuma ser em média o ano de 1190 e ela envolve ladrões e foras-da-lei, entre os quais Robin Hood e o Pequeno John, que viviam nos bosques, roubando os ricos e matando apenas em defesa própria, sem permitir que mulheres fossem molestadas e ajudando os pobres.

Um prosador medieval: John Mandeville

Dentre as obras escritas em prosa no período, ressalta-se um famoso livro de viagens, escrito supostamente por um certo John Mandeville, pois acreditava-se que o autor do livro fosse Jean d'Outremeuse, um historiador de Liège, crença desmentida por J. W. Bennett. O livro, que foi traduzido para muitas línguas europeias depois de sua primeira aparição em francês anglo-normando em 1356-1357, e que apresenta um relato das viagens do autor no Oriente, é uma compilação de várias obras do gênero menos conhecidas de várias culturas, e afirma ser um guia, tanto geográfico como ético, para os peregrinos rumo à terra santa, embora seu itinerário conduza à Turquia, à Tartária, à Pérsia, ao Egito e à Índia. Trata-se de uma obra de entretenimento, que combina geografia e história natural com romances e fatos extraordinários, o que a torna protótipo do gênero popular do livro de viagens fabulosas.

Geoffrey Chaucer

Geoffrey Chaucer (c. 1345-1400) é "o pai da poesia inglesa". O epíteto é merecido, e parece haver consenso sobre o fato de Chaucer ter sido o primeiro grande a inovar, por meio da mais aguda e original sensibilidade, gêneros literários de várias tradições, com um domínio que o tornou um poeta de estatura europeia. Na verdade, sua obra é tão importante, que contribuiu para fixar uma gramática para a língua inglesa.

Pouco se sabe ao certo sobre os primeiros anos da vida de Chaucer, mas seu nascimento numa família de comerciantes que falavam inglês – seu pai teria sido John Chaucer, comerciante de vinhos – mantendo ligações na corte dá a razão de sua carreira junto de membros da realeza. É provável que seu pai tenha tido certa influência, pois Chaucer se tornou pajem junto ao príncipe Lionel, que foi o terceiro filho do rei Eduardo III. De 1357 a 1359, ele acompanhou o rei Eduardo III e seu exército invasor à França, e lá tornou-se prisioneiro, vindo a ser libertado quando do pagamento do seu resgate pelo rei. Em 1366, Chaucer desposou uma dama de honra da duquesa de Lancaster, Philippa de Roet, a filha de *sir* Paon Roet de Hainault e a irmã de Katherine Swinford, a terceira mulher de John de Gaunt, duque de Lancaster, quarto filho de Eduardo III e pai de Enrique IV. Há notícias de que teve dois filhos, Thomas, que viria a ocupar cargos públicos, e Lewis, a quem Chaucer dedicaria o seu *Tratado do Astrolábio*. Aventa-se também a hipótese de uma filha. Durante boa parte de sua vida, Chaucer usufruiu o apoio de Gaunt, ocupando sucessivamente diversas funções. Além de suas missões diplomáticas à França, Chaucer fez uma viagem para Gênova e Florença em 1372-1373, no decorrer da qual teria encontrado, supostamente, Giovane Boccaccio e Francesco Petrarca. De 1374 a 1386, Chaucer foi inspetor alfandegário junto aos mercados de Londres, e recebeu a autorização para residir nos aposentos superiores de Aldgate, uma das portas de Londres. Foi nomeado juiz de paz e posteriormente eleito como Cavaleiro representante do Condado no Parlamento, vindo a morar em Kent. Quando o duque de Gloucester conseguiu limitar o poder de Ricardo II, de quem Chaucer era partidário, e quando Chaucer perdeu seu posto de inspetor alfandegário, ele passou a ter problemas econômicos. Philippa morreu em 1387. Foi nesse período conturbado que Chaucer começou a escrever sua obra mais célebre, os *Contos da Cantuária*. Ricardo II recuperou certo equilíbrio em seu governo em 1389, e nomeou o poeta como fiscal de obras do rei. Depois de ter sido assaltado quando tinha a responsabilidade da guarda de dinheiro para obras, Chaucer deixou de exercer outras funções públicas, já que não há indícios seguros de que tenha assumido o cargo de Couteiro Auxiliar da Floresta de Petherton, no condado de Sommerset (1391-1398), como se supôs.

Chaucer foi um burguês que conhecia os homens e hábitos da corte, embora tivesse um olho agudo para a percepção do homem comum. A exemplo de todo erudito de sua época, sabia latim medieval e lera os clássicos latinos, sobretudo Ovídio e Vergílio. Beneficiou-se das viagens à França e à Itália para estudar as formas mais sofisticadas da poesia continental. Particularmente suas viagens à França foram importantes porque lhe revelaram a literatura do país, e lhe despertaram o interesse pelo célebre *Roman de la Rose* [*Romance da Rosa*], obra de

dois escritores, Guillaume de Lorris e de Jean de Meung, que é uma visão onírica alegórica com muitas das convenções da poesia amorosa de então e que Chaucer chegaria a traduzir.

Poemas que são inteiramente reflexos dessas tendências são representados pelo *The Book of the Duchess* [*O Livro da Duquesa*] (1369), uma alegoria sobre a morte de Blanche, mulher de John de Gaunt, e “The house of fame” [A casa da fama], um poema em forma de visão onírica em que o poeta, ao adormecer, vê-se num templo de vidro adornado com imagens de pessoas ilustres e de seus feitos, em decorrência disso ele em companhia de uma águia, medita sobre a fama, avaliando o quanto de verdadeiro há nos relatos sobre ela.

A exemplo de “O Livro da Duquesa”, o poema “The Parlement of Foules” [O Parlamento das Aves] também imita convenções da poesia palaciana francesa. No poema, o protagonista, após a leitura do livro *Somnium Scipionis* [O Sonho de Scípio] de Cícero, vagueia por um jardim alegórico, para além de Cupido e do templo de Vênus, e chega a um parlamento de aves presidido pela deusa Natureza. Segue-se uma discussão refinada mas sem conclusão acerca do amor e do casamento, entre três aves aristocráticas e um treçó² pousado sobre o punho da Natureza, com implicações do caráter excessivo do amor cortês, assim como as andanças anteriores do protagonista sugerem as limitações de uma vida voltada exclusivamente ao estudo ou às extravagâncias no amor. Cansados do debate, as aves menores escolhem seus parceiros e então cantam um *rondeau* [rondó], o ruído de seu acasalamento despertando o protagonista, que volta a seus livros. Considerado um dos mais bem-sucedidos entre os poemas do começo da maturidade de Chaucer, a obra também apresenta um de seus traços característicos: suas referências a sua própria pessoa, por vezes jocosas³, nos poemas que escreve.

Enquanto os poemas oníricos da fase inicial revelam um poeta do amor cortês explorando diversas possibilidades literárias e filosóficas, o poema “Troilus and Criseyde” [Tróilo e Créssida], de cerca de 1385, converte seu autor num mestre do romance. Nesse poema, Chaucer lança mão da história *Il Filostrato*, de Boccaccio, adaptando seus oito livros para cinco e fazendo mudanças nas personagens, alterações de ordem retórica e filosófica, além de colher elementos teológicos em Boethius e em Dante. Nesse poema, Chaucer oferece uma imagem abrangente do homem da corte em seu destino terreno e eterno.

Já em “The legend of the good women” [A lenda das mulheres gentis], de cerca de 1382-1394, aparentemente se autopenitenciando por retratar a infidelidade

² Treçó (2004): em volataria, diz-se de ou o macho das aves de rapina, o qual é inferior em vulto às fêmeas (ditas primas) de sua espécie.

³ Jocosos (2009): chistoso; trocista; que provoca riso; facetos.

feminina em “Tróilo e Créssida”, Chaucer reconta, a modo de relatos de vidas de santos, histórias de mulheres célebres. Trata-se provavelmente da primeira obra a fazer uso em inglês do pentâmetro jâmbico, ou dísticos decassílabos, um tipo de verso que seria usado predominantemente nos *Contos da Cantuária* e iria se tornar o verso mais tradicional da literatura inglesa. Nesse poema, durante um sonho, o deus do amor reprova o poeta por tratar mal as mulheres em alguns de seus escritos, de modo que o poeta promete escrever uma série de histórias sobre mulheres que foram fiéis no amor, ou que foram “as santas de Cupido”. Chaucer talvez tenha planejado em torno de 25 histórias, mas só restam nove, a última sendo inacabada. Nessas nove seções, o poeta reconta histórias de mulheres virtuosas – Cleópatra, Tisbe, Dido, Medéia, Lucrecia, Ariadne entre outras.

The Canterbury Tales [Os Contos da Cantuária] é a obra-prima de Chaucer. Foi projetada cerca de 1387, e tem a extensão de dezessete mil linhas em prosa e em versos de vários metros, mas predominantemente em dísticos rimados. O Prólogo Geral descreve o encontro de 29 peregrinos na taverna do Tabardo, ao sul de Londres, aos quais se une o próprio Chaucer. O taverneiro propõe que os peregrinos se distraiam na viagem contando quatro histórias cada um, duas a caminho de Canterbury, onde pretendem visitar o túmulo de Santo Tomás Becket, e duas no caminho de volta. Além disso, ele os acompanhará e, em sua volta, dará o prêmio de um jantar ao peregrino que contar a melhor história. A obra ficou incompleta, com apenas 23 peregrinos contando suas histórias, e há apenas 24 histórias contadas na íntegra (o próprio Chaucer conta duas). As histórias se ligam por meio de mudanças narrativas entre os peregrinos, e de prólogos e epílogos aos contos, embora não se saiba ao certo a ordem que Chaucer quisera imprimir às histórias, que acabou não podendo revisar.

As figuras retratadas pertencem à baixa aristocracia, como o Cavaleiro e seu filho Escudeiro; ao clero, como no caso dos contos da Prioresa, do Monge, do Frade, da Freira, do Secretário da Freira, do Oficial de Justiça Eclesiástica, do Pároco pobre, do Estudante de Oxford e do Vendedor de Indulgências; à burguesia, como nos contos do Mercador, do Médico, do Advogado, da Fabricante de Tecidos – o célebre conto da Mulher de Bath – e o Proprietário de Terras; às classes inferiores, como o Moleiro, o Feitor, o Provedor, o Carpinteiro, o Tapeceiro, o Marujo, o Cozinheiro, o Camponês e outros. Trata-se, pois, de um vasto panorama da vida medieval, fornecido por um artista capaz de fazer de suas personagens seres de carne e osso, por meio de descrições precisas e pormenores realistas, em narrativas marcadas pelo humor e pela sofisticação técnica.

Textos complementares

O verão agora vem

(Anônimo)

O verão agora vem,
Canta forte o cuco;
Cresce o grão, floresce o chão
E brota o bosque além.
Canta o cuco!
Bale a ovelha para o filho,
Muge a vaca a seu novilho,
Pula o boi e pedia o bode,
Canta alegre o cuco!
Canta, oh cuco!
Como tu cantas bem;
Pois canta sem parar.
Vem cantar, oh cuco, cuco!
Cuco, cuco, vem cantar!

(Tradução de Paulo Vizioli, 1992)

Canto a uma virgem

(Anônimo)

Canto a uma virgem
Que não tem par;
Que o rei dos reis
Veio gerar.
Chegou macio
À mãe que o chama,
Como o rocio
Que cai na grama.
Chegou macio

À mãe do amor,
Como o rocio
Que cai na flor.

(Tradução de Paulo Vizioli, 1992)

O arrependimento de Galvão

(Anônimo)

[...]

“Porém”, completa Galvão, “Deus te pague pela faixa!
Porque é um cinto que eu aceito não pelo ouro que ele ostenta,
Nem pela seda ou samito, nem por seus longos berloques
Para riqueza ou os ritos, e recamados com arte,
Mas como sinal do excesso; e assim eu sempre irei vê-lo,
A que renove o remorso ao cavalgar em renome,
E me fale da fraqueza, da falsidade da carne,
Que nos atrai ternamente e, no entanto, nos macula:
E, se orgulho aguilhoar-me para a glória dos combates,
Ao ver o laço do amor, humilde me sentirei.” (vv.1407-1438)

(Tradução de Paulo Vizioli, 1992)

Os Contos de Cantuária “Excertos do prólogo”

(Chaucer)

Quando o chuvoso abril cortou feliz
A segura de março na raiz,
E banhou cada veia no licor
Que tem o dom de produzir a flor;
Quando Zéfiro com o alento doce
Para as copas e os campos também trouxe
Tenros brotos, e o sol de pouca idade
Do curso de Áries percorreu metade,
E a passarada faz o seu concerto,

E dorme a noite inteira de olho aberto
(Que a natureza acende o coração),
Então se vai em peregrinação,
E até nos mais inóspitos confins
Aos santuários chegam palmeirins;

(Tradução de Paulo Vizioli, 1992)

Os Contos de Cantuária "O cavaleiro"

(Chaucer)

Havia um CALEIRO, um homem digno,
Que sempre, tendo as armas como signo,
Amou a lealdade e a cortesia,
A honra e a franqueza da cavalaria.
Nas guerras de seu amo lutou bem,
E mais distante não andou ninguém,
Entre os pagãos ou pela cristandade;
E sempre honrado por sua dignidade.

(Tradução de Paulo Vizioli, 1992)

Os Contos de Cantuária "A mulher de Bath"

(Chaucer)

Uma MULHER de BATH havia em cena;
Mas era meio surda, o que era pena.
De bons tecidos era fabricante,
Chegando a superar Yprés e Gante.
Tirar-lhe alguém da igreja a precedência
No beijo da relíquia era imprudência,
Porque ela abandonava as boas maneiras
E perdia de vez as estribeiras.

Seus lenços, feitos das melhores fibras,
Por certo pesariam bem dez libras...

(Traduções de Paulo Vizioli. **A Literatura Inglesa Medieval**. Nova Alexandria, 1992)

Dica de estudo

“In the vaile of restles mynd”, disponível no site:

<www.lib.rochester.edu/camelot/teams/vallefrm.htm>.

Estudos literários

1. Cite três motivos característicos dos “romances” medievais.

2. O que era o “fabliau”, e quais as personagens mais comuns nesse tipo de composição?

O Renascimento na Inglaterra

Alípio Correia de Franca Neto

Humanismo e Reforma

O florescimento das artes e das ciências no Renascimento pode nos fazer pensar, à primeira vista, num período de harmonia e desenvolvimento. Nada mais equivocado do que isso, já que o período também envolve profundas crises. Na verdade, quase todas as crenças tradicionais e suposições fundamentais da época medieval são abaladas com as novas descobertas do Renascimento e com as mudanças religiosas, políticas e sociais que se seguem à Reforma.

Em primeiro lugar, as teorias de Copérnico sugeriam que a própria Terra não se achava mais numa posição privilegiada no centro do universo, mas que era um planeta dando voltas no espaço como qualquer outro. Além do mais, as explorações frequentes entre os séculos XV e XVI conferiam à Europa o *status* de um pequeno e populoso rincão do planeta. A Reforma colocara em questão da Igreja de Roma, a maior criação da Idade Média. O famoso livro de Maquiavel, *Il Príncipe* [*O Príncipe*], publicado em 1532, eliminara toda a ingenuidade da moralidade política da época anterior e trazia em si a recomendação de que, em lugar dessa moralidade, se instituisse a prática do governo baseada no terror, na exploração dos fracos, na má-fé e na hipocrisia.

Na época, difundira-se também o interesse pela literatura clássica e pelas civilizações da Grécia e de Roma, a partir do momento em que se buscou ir além dos limites do pensamento medieval e se moldar a cultura europeia segundo o exemplo secular do passado, em oposição ao divino da época medieval. Ou seja, o que nesse período estava em jogo eram as potencialidades do homem, que, por ilimitáveis, fascinavam ao mesmo tempo em que causavam espanto.

Essa revivescência das disciplinas clássicas, como o estudo do grego e do latim, contudo, não visava tão-somente à erudição, mas se tornava um veículo para se buscar um pensamento e uma visão de mundo originais e indepen-

dentes. No caso da Inglaterra, por exemplo, isso é perceptível em pelo menos uma grande obra, a *Utopia*, de Sir Thomas More (1478-1535), com sua busca da melhor forma de governo. Aliás, o impacto indireto do Renascimento sobre os autores ingleses é de fundamental importância, e ele se dá por meio dos humanistas italianos e franceses. Apesar da grande influência da França, da Espanha e da Alemanha, foi sobretudo através da Itália que o Renascimento se tornou uma força na literatura inglesa. A leitura e a imitação de autores italianos acabou por revelar novos princípios prosódicos e melódicos, além de novas fontes de formas literárias. Antigas formas de pensamento não foram, evidentemente, abandonadas de imediato, e conceitos medievais tais como o da “Grande Cadeia do Ser”, com sua crença numa rígida ordem hierárquica do universo, ou a da correspondência entre o homem, o estado e o universo continuaram a vigorar por muito tempo depois do Renascimento.

O inglês moderno

Em torno da segunda metade do século XV, o inglês de Londres já havia sido aceito como uma língua literária em diversas regiões do país. Tratava-se de uma entre diversas variedades do inglês falado. Uma das causas mais importantes desse fato foi o estabelecimento da introdução da imprensa em 1476, Londres foi o centro das publicações de livros na Inglaterra. William Caxton (c.1422-1491), o primeiro tipógrafo inglês e um mercador proeminente, nas inúmeras traduções que fez se utilizou da fala corrente de Londres, e seu empenho foi tão bem-sucedido, que em muito contribuiu para a rápida adoção do inglês londrino. Uma uniformidade completa, porém, não foi obtida de imediato e, no século XVI, o padrão da língua era a variedade do inglês falado pela corte e pelas classes superiores.

O reinado de Elisabeth

Elisabeth I (1533-1603) era filha de Henrique VIII e de Ana Bolena, e foi rainha da Inglaterra de 1558 a 1603.

Elisabeth tinha muitas das qualidades do pai, inclusive bom humor e firmeza de caráter. Seu reinado foi altamente popular, pois ela entendia seu povo, queria conhecê-lo e ser conhecida por ele. Aprazia-se na caça e na dança, afirmava ter o corpo frágil de uma mulher, mas o coração de um rei, seus soldados e marinheiros lhe admiravam a coragem. O Parlamento lhe reconhecia a sabedoria, e as universidades, sua erudição, pois Elisabeth, além de várias línguas modernas, falava o latim e o grego.

Seu Primeiro Ministro, William Cecil (1520-1598), era um homem honesto e de ampla visão, que por quarenta anos serviu lealmente à rainha. Foi Cecil que a ajudou a resolver o primeiro problema de seu reinado, isto é, a Igreja. Embora um forte sentimento protestante houvesse se acirrado com os atos cruéis de Maria I de Inglaterra (1516-1558), a maioria das pessoas queria o que Henrique VIII – pai de ambas – havia deixado, uma Igreja Católica reformada, que se valesse da língua inglesa, ao abrigo de interferências estrangeiras.

A Igreja Anglicana logrou um meio-termo capaz de satisfazer os homens razoáveis, além de granjear a lealdade tanto de católicos como de protestantes.

O segundo problema era manter ao largo os inimigos do país enquanto ele não tivesse condições de se defender. Elisabeth estava certa de que Roma encorajaria os reis católicos da Europa a atacá-la e, com os olhos postos na rivalidade entre a França e a Espanha, acreditava que nenhum dos dois países haveria de deixar o outro tomar a Inglaterra.

Desde que o rei francês se casara com Maria Stuart (1542-1587), a rainha escocesa, a França era o inimigo imediato e um exército francês detinha o controle da Escócia. Maria era a prima mais próxima de Elisabeth, e reclamaria a coroa da Inglaterra se Elisabeth morresse sem filhos.

Seguindo os conselhos de Cecil, Elisabeth resolveu interferir e, com a ajuda de seus navios e soldados, os protestantes escoceses conseguiram expulsar os franceses. Oito anos depois, quando Maria Stuart se casou com o assassino de seu segundo marido, ela também foi expulsa e James se tornou rei.

Quando Maria fugiu para a Inglaterra, católicos radicais fizeram planos de matar Elisabeth e tornar Maria Stuart rainha. O Parlamento exigia sua morte, mas Elisabeth relutava em mandar matar a própria prima, de modo que Maria ficou incólume durante dezoito anos. Walsingham, o Segundo Ministro de Elisabeth, por várias vezes descobriu os planos dos sequazes de Maria, mas Elisabeth se recusava a tomar alguma providência e também dava total liberdade aos católicos ingleses. Walsingham conseguiu cartas privadas de Maria, que provavam o conhecimento que ela tinha dos planos de assassinar Elisabeth. Na verdade, Felipe da Espanha participara desses planos. Quando Maria foi decapitada, Felipe se preparou de imediato para atacar a Inglaterra.

Um ataque-surpresa por parte de *sir* Francis Drake pegou os espanhóis desprevenidos e lhes destruiu os barcos no porto de Cádiz. Esperançosa ainda de fazer a paz sem usar da violência, Elisabeth cometeu o erro de impedir que Drake

empreendesse novo ataque no ano seguinte, pois em junho de 1588, a grande armada de 130 navios espanhóis chegou ao Canal.

O plano dos espanhóis não era de ataque imediato, pois pretendiam reunir seu exército na Bélgica, então sob governo espanhol, e depois levá-lo até Kent. Pelo menos 50 navios espanhóis naufragaram nas costas escocesas e irlandesas, e só metade da armada conseguiu recuar para o norte e voltar para o seu porto natal. Poucos anos depois, uma força inglesa sob o comando de Howard e Raleigh atacaram Cádiz de novo, destruíram a frota espanhola e se apropriaram de seu tesouro.

A derrota dos espanhóis salvaguardou a Inglaterra e a fé protestante no norte da Europa. A ameaça espanhola havia passado para sempre.

Poesia no Renascimento inglês

A poesia lírica floresce na corte do rei Henrique VIII, e, em particular, o soneto de amor inglês. A propósito dessa modalidade literária, ela foi introduzida na língua por *sir* Thomas Wyatt (1503-1542), e usufruiria de grande popularidade, tanto em sua forma convencional de dois quartetos e dois tercetos, como também em sua forma “irregular”, envolvendo três quartetos separados com um dístico final, este com vistas a um clímax emocional e dramático, constituindo um desenvolvimento do soneto de Petrarca, em que o sexteto é a um só tempo o complemento e a resolução da oitava.

O primeiro poeta significativo do período foi de fato Wyatt, que particularmente demonstrava originalidade em seus sonetos e poemas líricos curtos, em geral acerca de temas convencionais como o caráter inacessível, ou mesmo a crueldade, de uma mulher, a dor da partida, a morte da pessoa amada ou a transitoriedade dos prazeres terrenos, temas típicos do Renascimento. Wyatt introduziu na língua inglesa a *ottava rima*, escreveu rondós e sátiras em *terza rima*. Na verdade, as traduções e adaptações que fez do italiano revelavam um traço que se tornou quase uma convenção em todos os poemas líricos subsequentes.

Henry Howard, o Conde de Surrey (1517-1547), é o poeta que rivaliza com Wyatt à época. De um modo geral, os versos líricos de Surrey se caracterizam por grande naturalidade de expressão, e uma de suas realizações poéticas mais importantes foi ter introduzido o verso branco em sua tradução dos livros *II* e *IV* da *Eneida*.

A difusão da música italiana, com as letras das canções marcadas por esquemas métricos que lhe eram peculiares, serviu de escola à lírica inglesa e lhe con-

feriu nova cor. Poemas ou canções líricas apareceram em livros de canções de John Dowland, o tocador de alaúde, William Byrd, Thomas Morley e sobretudo Thomas Campion, este também um músico, que publicou célebres livros de canções tais como *A Book of Ayres* (1601).

Outra fonte de poemas líricos da época eram as peças escritas no período. Tornara-se costume para os dramaturgos diversificar a ação com uma canção, fornecendo uma pausa e ao mesmo tempo mantendo a atmosfera dramática. Autores como Lyly, Peele, Greene, Shakespeare, é claro, e Dekker escreveram poemas líricos para o palco.

Aproximadamente de 1580 a 1600, o país já era notável por seu amor pela música e por seus poetas, que estavam incumbidos de arranjar as palavras para delicadas árias¹ e madrigais².

Sir Philip Sidney (1554-1586) e *Edmund Spenser* (1552-1599), porém, foram os primeiros grandes poetas do período elisabetano. Sidney, em sua sequência de sonetos *Astrophel and Stella*, publicada em 1591, logrou mais êxito do que seus predecessores no que concerne a uma linguagem marcada pela fluidez, sobretudo quando escreve em alexandrinos. Sidney tinha interesse em experimentar metros clássicos em inglês, aos quais acomodava sua dicção, com vistas à expressão irônica de seu desalento amoroso, quando não fazendo comentários acerca de tendências na poesia de então.

Em 1579, Spenser já havia publicado *The Shepherd's Calendar*, obra dedicada a Sidney, e consistindo em doze élogos (uma em louvor a "Elisa" ou a Rainha Elisabeth). O livro era marcado por uma linguagem arcaica e dialetal, modelada nas élogos de Teócrito e Vergílio, assumindo a forma de diálogos entre pastores e escrito com metros diferentes, cada éloga correspondendo a um mês do ano. Curiosamente, em uma delas, dizem à personagem Cuddie que a Inglaterra deve ter seu próprio épico, ou seja, uma imagem nacional da vida heroica e aristocrática. Na verdade, essas ambições Spenser haveria de concretizar em seu célebre *The Faerie Queene [A Rainha das Fadas]*.

Spenser viveu na Irlanda, distante da corte inglesa, mas, dentre os poetas elisabetanos, sua obra fornece o melhor compêndio da cultura da corte. Mas não só isso. Spenser é o artífice do verso mais fabuloso da época, e o autor do maior poema, em termos de extensão, da língua inglesa. A representação da natureza do cortesão está no centro de sua obra – daí sua função educativa, já

¹ Árias: do Sânscrito. *arya*, nobre.

² Madrigais: composição poética que exprime um pensamento terno, lisonjeiro e galante; galanteio.

que o cortesão, como representante de um pequeno, embora poderoso, grupo social, é considerado, à época, o pináculo da realização humana. Para Spenser, o poema épico deve ser patriótico e didático, e ensinar por meio do deleite literário. De outros épicos, *Orlando Furioso* (1532), de Ariosto, e de *Gerusalemme Liberata* (1581), de Tasso, Spenser tomou de empréstimo não só o ideal do épico patriota, mas também uma narrativa apresentando um enredo entrelaçando histórias. O livro foi escrito na assim chamada “spenserian stanza” [estrofe espen-seriana], que foi inventada por ele e que consiste de oito pentâmetros jâmbicos³, seguidos de um verso jâmbico de seis pés e apresentando um esquema rímico BABBCBCC. Conforme o próprio autor afirma numa carta explanatória a Raleigh que acompanha o poema, ele projetou doze livros, retratando “as doze virtudes morais particulares, como Aristóteles as projetou”. O nome “A Rainha das Fadas” pode ser traduzido, em termos de personificação alegórica, por Glória, e, no nível concreto, Elisabeth I, que também aparece com outros nomes, como Britomart, Gloriana etc. No poema, doze de seus cavaleiros, os “patronos” ou exemplos de doze virtudes – santidade, temperança, castidade, amizade, justiça, cortesia –, empreendem uma aventura, nos doze sucessivos festivais anuais da rainha. Em outras palavras, aventuras heroicas semelhantes às da lenda do rei Artur. Na verdade, o próprio Artur aparece no poema, em busca de Gloriana, e deverá atravessar algumas vicissitudes até adquirir a experiência de todas as virtudes, até lograr o ideal do “homem completo”, a Magnificência – no sentido aristotélico de perfeição de todas as outras virtudes. Dentre os aspectos notáveis do poema, destacam-se a engenhosidade dos episódios entrelaçados e as descrições significativas.

Outro grande poeta da época foi *sir* Walter Raleigh (1554-1618). Soldado, erudito, alquimista, explorador, estrategista naval e militar, bem como eminente homem de letras, Raleigh foi autor de poemas e escritos em prosa. Dentre seus poemas, geralmente em tons passionais e entremeados de meditações sobre o caráter transitório da vida e dos impérios, destaca-se o inacabado *Eleventh and Last Book of the Ocean to Cynthea*, uma longa elegia em versos para celebrar Elisabeth I, chamada de Cynthia.

Prosa no Renascimento inglês

Embora os escritos em prosa formem a maior parte da produção da época, uma pequena parte deles pode ser chamado de “literatura”. De fato, a maioria das obras

³ Pentâmetro jâmbico: é um verso formado por cinco jambos, sendo um jambo um pé, formado por uma sílaba átona seguida por uma acentuada.

eram destinadas à instrução e à edificação, embora paralelamente se desenvolvesse também uma literatura de entretenimento heterogênea e de certa variedade.

O primeiro romance inglês da época se chama *Euphues* (1578), com sua sequência *Euphues and His England* (1580), da autoria do também dramaturgo John Lyly (c. 1554-1606). De um modo geral, essas obras apresentam enredos improváveis, mas primam na representação idealizada da sociedade escolhida e derivam, em parte, dos livros italianos sobre o comportamento cortês, marcados que são pelo tom moral e vazados num estilo levando a efeito os mais elaborados artifícios da retórica, como antíteses e até aliterações, a que se deu o nome de “eufuísmo”.

Outro livro que merece ser destacado é *Arcadia*, de sir Philip Sidney, um romance pastoral com um enredo extravagante, escrito num estilo igualmente adornado e incluindo poemas e élogos numa ampla variedade de versos. Sob o disfarce da ficção, o livro pretende ser, dentre outras coisas, um guia para a conduta.

Thomas Nashe (1567-1601) é o autor de *The Unfortunate Traveller* (1594), uma história de aventura de natureza bem mais realista, marcada por um estilo mais econômico e ligeiro.

Como se disse, a literatura imaginativa escrita em prosa entre os anos de 1580 e 1600 não representou uma produção expressiva no panorama da literatura inglesa, mas não resta dúvida de que a prosa era reconhecidamente um meio para todas as demais formas de escrita. Por exemplo, dela se serviam os autores de relatos de viagens e descobertas, que eram copiosos à época, bem como autores de obras de teoria literária. Nessas áreas, podemos encontrar livros notáveis.

Um típico livro de viagens, por exemplo, está representado na obra *Principal Navigations* (1589), de Richard Hakluyt, reunindo uma ampla variedade de relatos de viajantes escritos por vários autores, inclusive sir Walter Raleigh. Lembrem-se também das *Chronicals of England* (1577), de Raphael Holinshed (c. 1529-1580), com seu bom uso do inglês coloquial, que serviriam de inspiração a Shakespeare em diversas de suas obras.

Por outro lado, a preocupação dos homens com a observação e a análise tanto das pessoas de um modo geral como da sociedade acabou por ensejar o desenvolvimento de gêneros novos, tais como o “ensaio” – o gênero criado pelo filósofo Michel de Montaigne que alcançou um alto desenvolvimento em nossa época – e os textos sobre “caracteres”, estes sendo textos que forneciam descrições generalizadas, embora repletas de pormenores realistas, do comportamento e aspecto de uma classe ou de um tipo.

Os primeiros ensaístas de um modo geral se ocuparam das preocupações éticas e ideais do humanismo renascentista. Os ensaios do filósofo Francis Bacon (1561-1626), por exemplo, fazem parte do projeto geral do filósofo para o desenvolvimento da ciência, e Bacon, nessa obra, assemelha-se a um psicólogo social examinando as motivações e o comportamento humanos.

De ensaios também podem ser chamados os textos que compõem *The Anatomy of Melancholy* (1621, ampliado até 1651), de Robert Burton (1577-1640), que, apesar de se tratar à primeira vista de um livro médico sobre a melancolia, funciona como uma sátira sobre a ineficácia do conhecimento e do comportamento humano, vazada num estilo ligeiro e coloquial.

Dos escritores que se ocuparam de crítica, Philip Sidney talvez seja o mais importante, com sua *Defence of Poesie* (1595) [*A Defesa da Poesia*], a primeira obra em inglês a difundir ideias dos teóricos neoplatônicos do Renascimento, escrita num estilo alteroso embora, claro, exprimindo ideias nobres acerca da natureza e da função da poesia, além de fazer comentários sobre a situação da literatura inglesa, sobretudo o drama, à época.

No que tange à escrita da história, a influência de modelos estrangeiros clássicos levou historiadores ingleses a se afastar dos métodos ingênuos de cronistas mais antigos. O primeiro grande historiador crítico foi William Camden (1551-1623). Sua *Britannia*, traduzida por Philemon Holland (1552-1637), constitui o primeiro guia do país, com informações arqueológicas e históricas. Dentro da mesma linha se enquadra o *History of the World* [*A História do Mundo*], de 1614, escrita por Walter Raleigh e tratando da história grega, egípcia e bíblica até 168 a.C.

Na época também, as personalidades individuais começavam a atrair os biógrafos, ou pelo menos a contar a eles suas vidas, coisa que até então raramente se fizera. Na Inglaterra, nascia, pois, a profissão de *biógrafo*, encarnada sobretudo por Thomas Fuller (1608-1661). Fuller tem características de um ensaísta nato, mais interessado em persuadir do que em provar, e dotado de humor. Seu gosto pela anedota se mostrou na sua obra mais conhecida, *The Holy State and the Profane State* (1642) [*O Estado Sagrado e o Estado Profano*], que descreve a vida santificada tanto na família como na vida pública, além de fornecer modelos de caráter e biografias profanas.

Podendo ser considerado um biógrafo semiprofissional, Izaak Walton, conhecido sobretudo por seu *The Complete Angler* [*O Perfeito Pescador à Linha*] – um tratado sobre pescaria que é, na verdade, uma bela reflexão sobre a vida – deixou biografias de seu amigo John Donne, do secretário do conde de Essex, *sir Henry*

Wotton (1568-1639), do teólogo Richard Hooker (1554-1600), do poeta George Herbert (1593-1633) e de outro teólogo inglês, Robert Sanderson (1587-1663), impressas entre 1640-1678.

A época, também, é auge das traduções. Dentre as mais importantes do Renascimento na Inglaterra, destacam-se as que Philemon Holland fez da *Natural History* (1601) de Plínio, das *Moralia* (1603) de Plutarco, suas traduções de Suetônio (1606), sua mencionada versão da *Britannia* de Camden e da *Cyropaedia* (1632) de Xenofonte. Outras traduções importantes do período são a dos *Essays* (1603) [*Ensaaios*] de Michel de Montaigne feita por John Florio (c. 1553-1626); do *Don Quixote* (1612-1620) [*Dom Quixote*], esta sendo a primeira tradução da obra para um idioma estrangeiro, feita por Thomas Shelton (1598-1629); o *Rabelais* de sir Thomas Urquhart (1611-1660); a tradução de sir Thomas Hoby (1530-1566) de *The Courtier* (1561) [*O Cortesão*], o famoso livro de Castiglione, e o *Plutarch* (1579) [*Plutarco*] de sir Thomas North (1579), essas duas últimas traduções tendo exercido grande influência sobre autores tais como Edmund Spenser e Shakespeare. Lembrem-se também das traduções de *Metamorphosis* (1565-1567) [*As Metamorfoses*] de Ovídio, e a *Galic War* (1565) [*A Guerra entre as Gálias*] de Júlio César, em tradução de Arthur Golding (c. 1536-c. 1605); as traduções em versos de *Homer* [*Homero*], feitas por George Chapman (c. 1559-1634), e da *Gerusalem Delivered* [*Jerusalém Liberta*], a partir da obra homônima do poeta italiano Torquato Tasso (1544-1595), feita por Edward Fairfax (1575-1635) em oitava rima e em estilo spenseriano.

A maior de todas as traduções inglesas, porém, a *Versão Autorizada da Bíblia* do rei Jaime (1566-1625), foi em larga medida o trabalho coletivo de tradutores do século XVI. Essa tradução exerceu enorme influência no mundo de língua inglesa, e a despeito de terem sido feitas outras versões da Bíblia, há consenso sobre nenhuma delas ter conseguido rivalizar com a Bíblia do rei Jaime em termos de força expressiva, sendo até hoje a Bíblia oficial da Igreja Anglicana.

A transição do teatro medieval

No século XVI, o desenvolvimento do teatro foi prolífico, mas se deu de maneira um tanto confusa. A ênfase dos humanistas dada à retórica e os estudos clássicos fez com que o teatro fosse incentivado nas escolas, e mantivesse viva a tradição da encenação de comédias de Plauto e Terêncio. A partir das “peças de moralidade” da época medieval, desenvolveu-se uma modalidade dramática que encenava crenças religiosas e a que se deu o nome de “interlúdio”. Essas peças eram encenadas na Corte, nos salões dos nobres, nas *inns of court* [con-

gregações de juristas] e nas faculdades e, geralmente, mas não necessariamente, com atores profissionais. Essas peças envolviam um debate social ou ético, numa ambientação mais ou menos realista, com personagens representando diferentes tipos ou ofícios. Na maioria das vezes, essas personagens são alegóricas, mas nelas predomina certo elemento cômico ou farsesco. A versificação dessas peças também tende a ser a base de “versos de pé quebrado”, ou seja, de versos amiúde com metros irregulares, e elas são mais curtas do que as peças de moralidade. Os interlúdios exploram uma variedade de temas. *Mankind* (c.1471) [*Humanidade*], por exemplo, apresenta um vívido contraste entre a piedade e a mundanidade satírica, a obscenidade e o desenvolvimento moral da Humanidade, sofrendo as tentações do Vício, este, aliás, a principal personagem cômica dessas peças.

Era inevitável que o interesse por comediógrafos tais como Plauto e Terêncio fosse contrabalançado por igual fascínio pela tragédia, em particular pelas peças atribuídas ao filósofo Sêneca (cerca de 4 a.C. a 65 d.C.). Nos anos de 1560, os tradutores começaram a se interessar mais por suas obras, o que resultou na publicação de *Seneca, his Tenne Tragedies*, em 1581. Sêneca fora amplamente lido na época medieval e apreciado por sua retórica. *Grosso modo*, as peças de Sêneca são melodramas morais envolvendo paixões violentas, e a valorização e imitação de seu teatro exerceu uma influência fundamental sobre os dramaturgos de então, pois estabeleceu o padrão da ação trágica, amiúde motivada pela vingança, entremetida de ideias acerca do destino e escrita em versos brancos, em que ressaltam a magnificência estilística, com sua rica exibição de *sententiae* ou lugares-comuns memoráveis, por vezes se valendo do coro e do tema do “teatro dentro do teatro”.

O florescimento do teatro inglês

Embora houvesse atores ambulantes na Inglaterra por volta do século XV, todos os atores profissionais, segundo a lei que vigorava, eram vagabundos e rufiões. A única exceção era feita aos grupos ligados a lares pertencentes à nobreza, de vez que esses atores eram computados na categoria de servos. O primeiro registro do emprego permanente de atores por parte de um nobre, data de 1482, e, começando com Henrique VII, que reinou de 1485 a 1509, os soberanos da Inglaterra também mantiveram trupes.

Legalmente, o ator foi reconhecido pela primeira vez num estatuto de 1572, que afirmava que todos os atores deviam obter uma licença ou de um nobre ou de dois juizes de paz. Em 1574, porém, uma lei assegurava ao Master of Revels [Mestre de “Diversões”], que era um funcionário da corte, o direito de examinar

todas as peças e de conferir a licença às companhias, o que passava o controle do teatro inglês às mãos de um governo central.

Para receber uma licença, uma trupe tinha de ter o apoio de um nobre, que facultava a ela usar seu nome. Em 1574, o primeiro desses grupos, os Earl of Leicester's Men [Os Homens do Conde de Leicester] receberam uma licença do governo central. Em torno de 1600, havia pelo menos duas companhias de teatro encenando peças em Londres, e às vezes mais. Sem a sanção da Rainha Elisabeth e dos nobres, o desenvolvimento do teatro na Inglaterra poderia muito bem ter sido refreado ou gravemente prejudicado.

Os primeiros teatros de Londres, porém, foram construídos a partir de 1576, e eram investimentos especulativos fora da jurisdição da Cidade de Londres, já que o Conselho da Cidade havia proibido as encenações lá. Na verdade, diferentemente das classes superiores que estimulavam o teatro, a classe média o via com incredulidade, já que muitos acreditavam que o teatro desviasse as pessoas de seu trabalho e estimulasse a imoralidade.

O Blackfriars Theatre, por exemplo, localizava-se no distrito de Blackfriars, e começou como uma casa de espetáculos com jovens atores pertencentes aos coros de capela da rainha, sendo um teatro coberto e alugado, ou "privado", como era chamado. Esses teatros contrastavam com auditórios mais populares como The Theatre [O Teatro], a primeira das casas de espetáculo públicas, dirigido por James Burbage (1531-1597), uma construção de madeira e a céu aberto. O The Theatre constitui um momento decisivo para o teatro inglês. Na verdade, a proteção dos aristocratas no que concerne ao teatro foi fundamental pra que Burbage construísse o seu.

Entrementes, companhias rivais apareciam e desapareciam, porém, em 1594, surgiram duas companhias que deviam manter o monopólio virtual do teatro em Londres nas décadas seguintes. A primeira dessas foi o Admiral's Men [Os homens do Comandante], que contava com o astro Edward Alleyn (1566-1626). Alleyn havia representado várias peças de Christopher Marlowe (1564-1593), era parceiro do empresário e proprietário do Teatro Rose, Philip Henslowe (c. 1550-1616), com quem Alleyn construiu o Fortune Theatre, em Cripplegate. A segunda companhia era a de Shakespeare, chamada num primeiro momento de Lord Chamberlain's Men [Os homens de Lorde Chamberlain], que se apresentavam originariamente no Theatre de Burbage, só passando a atuar em outro teatro, o Curtain [Cortina], quando o Theatre foi demolido em 1597. Em 1599, o filho de Burbage, Richard Burbage (?1567-1619) – o primeiro intérprete de todos os

grandes papéis de Shakespeare – fez com que a companhia se mudasse para a outra margem do rio no Bankside e para o famoso Globe, construído em 1599.

O mais célebre teatro inglês era uma construção em forma de um grande polígono de vinte lados, com teto, e o centro a céu aberto. O teto pegou fogo em 1613, durante uma apresentação de *Henrique VIII* de Shakespeare, e foi inteiramente destruído. Foi reconstruído, porém, em 1614, e demolido em 1644. Shakespeare chegou a ter uma parte na propriedade do teatro e atuou lá.

O International Shakespeare Globe Centre, fundado em 1996 e próximo ao local do Globe original, inclui atualmente uma reconstrução de tamanho idêntico do teatro.

Dramaturgos elisabetanos anteriores a Shakespeare

Embora muitos dramaturgos de importância tenham surgido mais ou menos na época em que Shakespeare começou a escrever em torno de 1590, os mais importantes foram Nicholas Udall (1504-1556), John Lyly (c.1554-1606), Thomas Kyd (1558-1594), George Peele (c.1558-c.1597), Robert Greene (c.1558-1592) e Christopher Marlowe (1564-1593).

Nicholas Udall foi dramaturgo e erudito, mestre-escola em Eton e Westminster. Foi autor de *Ralph Roister Doister*, a primeira comédia inglesa de que se tem conhecimento. Essa peça, com versos rimados, demonstra a influência de Plauto, e sua personagem principal, Ralph, tem como modelo o *miles gloriosus*, ou o soldado fanfarrão, de Plauto.

John Lyly é lembrado sobretudo por suas comédias em prosa, escritas num estilo elegante e até alambicado acerca de temas tirados da mitologia. As peças apresentam cenários pastorais graciosos. Suas peças foram muito admiradas e consideradas avanços importantes, quando se tem em vista as farsas da época anterior. Entre suas peças mais conhecidas se encontram *Endimion* (1591), *Mother Bombie* (1594) e *Campaspe* (1584).

Thomas Kyd foi educado na Merchant Taylor's School, onde estudou teatro romano. Sua peça *The Spanish Tragedy* (c.1587) revela a influência de Sêneca em sua atmosfera fortemente emocional, no motivo da vingança e no uso de fantasmas e de um coro. Essa obra alcançou uma popularidade sem precedentes e se tornou bas-

tante influente, já que a peça de “vingança” – cujo exemplo mais notável é Hamlet – se tornaria parte do teatro elisabetano. Kyd mostrou a seus sucessores como construir situações surpreendentes, reviravoltas súbitas e enredos com suspense.

George Peele foi um associado de muitos outros escritores do período, como Robert Greene. As peças que nos restam deles são *The Araygnement of Paris* (1584); *Edward I* (1593); *The Battle of Alcazar* (1594); *The Old Wives Tale* (1595) e *David and Fair Bethsabe* (1599). Particularmente *The Old Wives Tale* constitui uma sátira das histórias românticas e de cavalaria ainda em voga na Inglaterra, apresentando canções, danças e personagens estranhos, além de um tema que haveria de ser utilizado pelo poeta John Milton em seu *Comus*.

Dentre oito peças deixadas por Robert Greene, as mais famosas são *Orlando Furioso* (1594), *Frier Bacon and Friar Bongay* (1594) e *James The Fourth* (1598). A exemplo de George Peel, Robert Greene contribuiu para o desenvolvimento do verso branco dramático, bem como para conferir o tom de romance idílico que haveria de caracterizar posteriormente muitas comédias da época.

É com Christopher Marlowe, contudo, que o teatro elisabetano encontra sua primeira grande voz poética. Em 1589, Marlowe se envolveu numa briga de rua em que o poeta T. Watson matou um homem. Em 1592, foi deportado dos Países Baixos por tentar fazer circular moedas de ouro falsas. Em 30 de maio de 1593, foi morto supostamente após uma briga por causa de uma conta. Marlowe foi autor de duas partes da peça *Tamburlaine* (encenada de 1587 a 1588) – uma peça em que se examina a busca amoral de poder, na esteira da filosofia maquiavélica –, *Dr. Faustus* (c. 1589 ou c. 1593) – sua obra mais comovente, recriando de maneira profundamente poética um dos grandes mitos europeus, em que um homem vende a alma ao diabo em troca de poder e conhecimento –, *The Jew of Malta* (c. 1589) – com sua personagem Barrabás aparentada a Tamburlaine, constituindo uma sátira grotesca sobre as ambições terrenas por vezes definidas pelos elisabetanos como convencionalmente inaceitáveis (turcos, católicos e judeus), a própria personagem sendo um protótipo para os vilões maquiavélicos inescrupulosos de peças posteriores (o prólogo da peça, aliás, é declamado por uma personagem de nome “Machevil”) –, *Edward the Second* (c. 1592) – a tentativa de Marlowe de levar a efeito a crônica inglesa ou a peça histórica –, provavelmente de *Dido, Queen of Carthage* (c. 1586) – uma imitação poética livre de Vergílio em torno do *topos* renascentista do prazer *versus* a busca de poder e virtude – e *The Massacre at Paris* (c. 1593) – obra que se ocupa do massacre dos protestantes em Paris no dia de São Bartolomeu, em 24 de agosto de 1572, sua personagem mais marcante sendo o maquiavélico duque de Guise.

Textos complementares

Astrofel e Estela Soneto XXXI

(Philip Sidney)

Sobes no céu, ó Lua, com que triste andar,
Com que silêncio, com que face tão sem cor!
Também aí em cima pode as flechas atirar
Aquele arqueiro que não pára em seu labor?
Teu caso é de paixão, se podem sentenciar
Olhos há muito acostumados ao amor.
Leio-os nos teus olhares: esse lânguido ar
Proclama-o para mim, que sinto igual fervor.
Já que somos iguais, ó Lua, dize então:
Julgam aí que é desatino o amor constante?
Altivas como aqui as belas aí serão?
Não gostarão de ser amadas? Não obstante,
Não zombam dos amantes que a paixão ilude?
E a ingratidão, aí a chamam de virtude?

(Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos e Paulo Vizioli. **Poetas de Inglaterra.**
São Paulo. Secretaria da Cultura. s/d)

Amoretti Soneto LXXV

(Edmund Spenser)

Um dia eu escrevi na praia o nome dela,
Mas para desmanchá-lo sobreveio a vaga;
Mais uma vez o nome eu escrevi da bela:
Minhas letras, de novo, eis que a maré as apaga.
“Homem vaidoso, em vão procuras – diz-me ela –
Dar imortalidade àquilo que é mortal:
Eu própria decairei; meu nome, isso é fatal,
Se esvairá como os traços que a maré cancela.”

“Não – eu respondo –, as coisas vis podem morrer
Na poeira, mas a fama te fará imortal;
Teus dotes em meu verso não terão final,
E nos céus o teu nome ilustre hei de escrever.
Lá viverá, malgrado a morte, o nosso amor,
Concedendo à outra vida juventude em flor.”

(Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos e Paulo Vizioli.
Poetas de Inglaterra. São Paulo: Secretaria da Cultura. s/d)

A Trágica História do Dr. Fausto Cena I

(Christopher Marlowe)

FAUSTO: Fausto, decide a respeito de teus estudos
E começa a pensar seriamente na carreira que vais seguir.
Já que começaste, dá-te por teólogo,
Porém consciente do fim de todas as artes.
Vive e morre com as obras de Aristóteles.
Doce Analítica, como me cativaste!
Bene disserere est finis logices
[“A finalidade da lógica é bem argumentar”].
Será o objetivo mais importante da lógica a boa argumentação?
Não oferecerá esta arte um milagre maior?
Então não leias mais; já conseguiste esse objetivo.
A inteligência de Fausto pede um assunto mais importante.
Deves dizer adeus a “on kai me on” [“ser e não ser”]
(Aristóteles), representando Filosofia, que venha Galeno, pois
Ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus
[“O médico começa onde termina o filósofo”].
Sê um médico, Fausto, junta ouro,
E torna-te imortal através de alguma cura espantosa:
Summum bonum medicinae sanitas
[“O fim da medicina é a saúde do corpo”].

Ora, Fausto, já não conseguiste tal fim?
 Não consideram tua conversa aforismos?
 Não são tuas receitas expostas como monumentos
 Pelo fato de cidades inteiras terem escapado da peste
 E milhares de doenças mortais terem sido curadas?
 Contudo, tu és ainda apenas Fausto, e um homem.

(Tradução de Kera Stevens e Munira H. Mutran. **O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare**. São Paulo: Global, 1988)

Dicas de estudo

STEVENS, Kera; MUTRAN, Munira H. **O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare**. São Paulo: Global, 1988

GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Estudos literários

1. Explique qual a visão que Edmund Spenser, autor de *A Rainha das Fadas*, tinha da função do poema épico.

2. Em que consistiam os chamados “caracteres”? Aponte razões pelas quais o gênero ensaio e os textos de caracteres surgem na Renascença.

3. Na transição do teatro medieval, houve um ressurgimento de comediógrafos latinos e, particularmente, de um filósofo estoico que viria exercer grande influência sobre o teatro. Quais eram eles? Aponte características do teatro do filósofo estoico aludido.

William Shakespeare

John Milton
Alípio Correia de Franca Neto

William Shakespeare (1564-1616) é considerado unanimemente um autor que ocupa o centro do assim chamado “cânone ocidental”, e a perenidade de sua obra é um fenômeno incontestável, confirmada pela presença constante dela nos palcos do mundo inteiro e no imaginário universal – o que levou o crítico americano Harold Bloom a afirmar que “Shakespeare se tornou o primeiro autor universal, substituindo a Bíblia na consciência popular”.

O universalismo de Shakespeare

De fato, o genial poeta e dramaturgo, autor de obras-primas como *Hamlet* e *O Rei Lear*, foi um representante da Inglaterra elisabetana, mas, depois de beber das convenções estéticas e teatrais de sua época, das fontes do teatro popular e dos enredos tradicionais ultrapassou o âmbito anglófono¹ para se transformar num divisor de águas da sensibilidade ocidental, no criador de nossa visão do sujeito, da ideia do indivíduo como criatura singular, dotada de uma interioridade contraposta ao meio exterior, à vida social – um fenômeno que acabou por ensejar uma ideia comum e amplamente difundida segundo a qual William Shakespeare não teria sido apenas o mais talentoso de todos os escritores, mas também um homem cujos poderes de criação seriam capazes de “rivalizar de certa forma com os da Natureza”, como afirmou o grande crítico George Steiner, repetindo a louvação de muitos críticos e estudiosos que o antecederam. Com efeito, só a amplitude, a densidade e a riqueza imaginativa da obra de Shakespeare podem explicar o fato de que cada geração volta a descobrir e a confirmar essas qualidades, e, ao fazer isso, descobre a si própria. Desse ângulo, pode-se dizer que, sem ter escrito filosofia no sentido estrito, Shakespeare foi um pensador, às voltas com problemas fundamentais e aspectos eternamente partilháveis do ser humano. Em seu conjunto, sua

¹ Anglófono (2004): que ou aquele que fala inglês, como primeira língua ou não, que tem o inglês como língua oficial ou dominante (diz-se de coletividade).

obra é a expressão mais acabada do Renascimento na Inglaterra, incorporando as tensões da época. Por outro lado, como pensador, Shakespeare não nos proporciona em sua obra uma visão de mundo em particular, mas nos apresenta *diversas visões de mundo*, às vezes mutuamente contraditórias e excludentes, variando de uma peça a outra. Nesse sentido, Shakespeare é o supremo artista “impessoal”. A palavra “impessoalidade” designa um valor literário, e diz respeito à faculdade de apresentar uma visão de mundo não mediada por algum comprometimento declarado de ordem moral ou religiosa por parte de um autor. É fato notório que nenhum outro autor até então empreendeu um exame tão aprofundado das relações de poder em sua época, e de sua obra podemos extrair várias tendências políticas, mas, no que concerne ao homem Shakespeare, pouco se sabe sobre quais eram suas próprias tendências.

Sempre será um ato de reducionismo tentar arrolar, em poucas linhas, um número satisfatório de expedientes de sua poética – ou seja, seu repertório de temas e formas – por meio de que Shakespeare logrou no decorrer dos tempos essa unanimidade universal. É possível, porém, atribuir com segurança uma parte desta à variedade imensurável de seus temas: ao nos debruçarmos sobre sua obra, temos a impressão de que o “Bardo” – uma denominação que lhe foi concedida com exclusividade – explorou todas as situações dramáticas possíveis, retratou todas as formas de relacionamento entre as pessoas.

A propósito de pessoas, nenhum artista se compara a Shakespeare em termos de poder de caracterização de personagens. Estas sempre aparecem em cena perfeitamente individualizadas, inconfundíveis, com o registro da fala adequado a sua condição social, seus hábitos linguísticos e humor peculiares, compõem uma vasta galeria. Parecendo “reais”, personagens como Hamlet, o Rei Lear, Otelo, Macbeth e Romeu e Julieta, dentre tantos outros, acabaram por fazer parte do imaginário ocidental.

Não se deve esquecer que, além de dramaturgo, Shakespeare foi ator, e provavelmente aquilo que hoje chamamos de diretor, tendo passado boa parte de sua vida no Globe e em outros teatros. Essa experiência prática dos recursos que o palco da época lhe oferecia, aliada a um instinto infalível da situação dramática, e à mestria na individualização das personagens, fez dele também um autor extremamente consciente de seus processos criativos, sobretudo no que concerne à criação de efeitos calculados sobre a plateia. De fato, tem-se a impressão de que Shakespeare, mais do que qualquer outro autor dramático, tem nas mãos as rédeas que conduzem as emoções do espectador. Como empresário teatral, aliás, seu objetivo principal era agradar a seu público, e, para tanto, os expedientes engenhosos de que ele mesmo, como dramaturgo, se valeu são praticamente inexauríveis.

Por exemplo, para introduzir às vezes vários temas numa peça, Shakespeare lança mão de recorrência vocabular, fazendo com que algumas palavras-chave, sugestivas desses temas, voltem na boca das personagens. A depender da atmosfera geral da peça, Shakespeare pode-lhe controlar a “velocidade”, aumentando-a por meio de cenas rápidas, mais adequadas a situações de tensão (como no caso de *Macbeth*), ou mesmo retardando-a, com o propósito de criar “suspense”.

O uso que faz de verso e prosa em suas peças não é indiscriminado, mas demonstra que nelas há dois níveis de significação – uma, tornada evidente pela ação da peça, e outra, velada, fornecida sobretudo por metáforas e imagens, ou mesmo por discursos ou acontecimentos de caráter por assim dizer “subliminar”. Na mesma linha de pensamento, a utilização da rima em suas peças, variando nas diversas fases de seu teatro, também obedece a critérios específicos, vindo a ser empregada, por exemplo, na boca dos nobres, em cenas mais “líricas” ou “idílicas”, ou mesmo com o propósito de encerrar uma cena e começar uma outra. Diga-se aliás que, a propósito de seus versos dramáticos, a excelência de seu gênio poético conferiu em particular ao pentâmetro jâmbico – composto por cinco pés jâmbicos, cada pé constituído por uma sílaba átona seguida de uma forte – uma flexibilidade e naturalidade de expressão até então nunca alcançadas. Além disso, aqui e acolá em suas peças, Shakespeare recorre à música, acrescentando canções de fundo e recorrendo aos recursos cênicos disponíveis à época, como toques de trombeta, por exemplo, aparecendo nas indicações de cena.

Todas essas coisas vêm acompanhadas, é claro, de uma capacidade verbal que em grande parte serviu para moldar o inglês moderno. Na verdade, estima-se que o léxico de Shakespeare chegue a 21 000 termos, muitos deles criados, e tornou-se lugar-comum dizer que a “vida” de suas peças está no manancial de sua linguagem, com sua poesia, repleta de lirismo e ironia, seus jogos de palavras e ambiguidades sintáticas, seu léxico exato para a criação de determinado tom.

A plateia de Shakespeare

Ao pensarmos nessa densidade verbal das peças de Shakespeare, vemo-nos inclinados a cogitar do perfil de sua plateia, afinal de contas, tanta ironia e vitalidade do pensamento requerem por parte dos espectadores ouvidos aguçados e mente “ágil”.

As peças de Shakespeare foram escritas para um público razoavelmente bem instruído. Apesar da presença dos *groundlings*, ou pessoas que pagavam um *penny* para ficar de pé em frente do palco e que eram certamente analfabetas,

os que financiavam o teatro à época não se ressentiam da riqueza da linguagem das peças. É possível inferir que os mais instruídos haviam sido treinados para serem sensíveis às palavras, depois de estudar gramática, lógica e retórica, esta incluindo as figuras de linguagem. Diferentemente de nós, essa plateia se achava habilitada a ouvir longos discursos, e tinha mais memória e paciência do que nós. Por outras palavras, as primeiras plateias que assistiram às peças de Shakespeare tinham condições de acompanhar suas peças com certa facilidade e satisfação, sem as dificuldades com que nos deparamos, embora o gênio linguístico de Shakespeare certamente causasse embaraço aos mais eruditos na plateia. A propósito disso, diga-se que uma parte de nossa dificuldade em assimilar tamanha exuberância pode advir também de uma eventual falta de conhecimento do contexto cultural com que as peças dialogam, ainda que haja uma verdadeira “arqueologia” shakespeariana pronta para disponibilizar informações. Mas a verdade é que a fruição de suas peças não depende tão-só desse conhecimento, já que Shakespeare aborda temas por assim dizer universais e eternos.

Devemos lembrar que o público de Shakespeare, por outro lado, acreditava que a Terra era o centro do cosmo, e que a natureza estava inteiramente relacionada ao homem. A saúde humana, por exemplo, para as pessoas da época dependia do “temperamento”, ou da “compleição”, constituídos pelos quatro humores do corpo, sangue, fleuma, bílis e bílis negra esta última gerando o sentimento de melancolia e muito provavelmente sendo reconhecida pela plateia como que predominando na personagem Hamlet, por exemplo. No mundo orgânico, os quatro humores por sua vez eram produtos das quatro possíveis combinações dos quatro “princípios”: quente, frio, úmido e seco. No mundo inorgânico, eram essas quatro combinações que produziam os quatro elementos – um pensamento do qual a peça *Sonho de Uma Noite de Verão*, por exemplo, está impregnada, tendo-se em vista que as fadas eram os espíritos dos elementos.

Apesar de diferenças de doutrina entre católicos e protestantes, a perspectiva moral do público era predominantemente cristã. Algumas peças ambientadas no continente retratam vidas católicas romanas, e, ao que tudo indica, os protestantes não se perturbavam com isso, tampouco com ambientações pré-cristãs em peças tais como o *Rei Lear* ou *Júlio César*.

A vida

Durante séculos, a vida de Shakespeare foi alvo de controvérsia entre os historiadores e os biógrafos. Um fato, porém, é de conhecimento universal: Shakespeare

nasceu em Stratford-upon-Avon, em 23 de abril, em 1564. É provável que tenha frequentado o liceu da região, onde teria estudado as matérias humanas-padrão – independentemente do comentário jocoso² de Ben Jonson (1572-1637) sobre o “pouco latim e menos grego” de Shakespeare. Além disso, é muito provável que Shakespeare, como um membro da família do prefeito da região, tivesse frequentado a igreja da Holy Trinity e desde bem cedo ter se familiarizado com a Bíblia.

Sabe-se também que, em 28 de novembro de 1582, o bispo de Worcester emitiu uma licença especial autorizando o casamento de Shakespeare com Anne Hathaway. Ele tinha dezoito, ela, 26, e estava grávida. Em maio do ano seguinte, teria dado à luz uma filha, Susanna. Em 2 fevereiro de 1585, os filhos gêmeos de Shakespeare, Hamnet e Judith, foram batizados. Mais obscuros são os chamados “anos perdidos” entre o nascimento dos gêmeos e as primeiras críticas então contemporâneas, e bastante hostis tendo por alvo o seu teatro. A verdade, porém, é que, em torno de 1592, Shakespeare já havia se estabelecido em Londres como um ator e um dramaturgo que muitos invejavam.

Em 1598, Shakespeare publicou “Venus and Adônis” [Vênus e Adônis] e “The rape of Lucrece” [A violação de Lucrecia], com dedicatórias a Henry Wriothesley, o terceiro Conde de Southampton (para alguns estudiosos, o “adorável rapaz” dos *Sonnets* [Sonetos]). Shakespeare era então um membro da companhia Lord Chamberlain’s Men. Ninguém até então se firmara nessa carreira como ele.

Jaime I ascende em 1603, e Shakespeare, pertencendo ao então recentemente nomeado King’s Men, passou a produzir suas peças por exigência da corte. Em 1609, o King’s Men passou a ocupar o Blackfriar’s Theatre, um teatro “privado”, frequentado por uma plateia abastada. Shakespeare viveu muito em Londres, mas investiu boa parte de seu dinheiro em transações feitas em Stratford. Prosperou ainda mais e, em 1597, teve condições de comprar a segunda maior casa de espetáculos da cidade, o New Place, cuja posse deteve até sua morte, em 23 de abril de 1616. Shakespeare foi enterrado na Holy Trinity.

A poesia

No período elisabetano, os mitos gregos estavam em voga³, e os poetas haviam-se ocupados deles, sob a profunda influência da tradução que Arthur Golding fizera de *As Metamorfoses*, de Ovídio, um autor que nas escolas chegava a ser amplamente traduzido e imitado. Esse fascínio pelo poeta latino se explica

² Jocoso (2004): que provoca o riso; engraçado, divertido, cômico.

³ Voga (2004): entusiasmo momentâneo; moda, mania.

por ter sido ele um dos retóricos mais eruditos e refinados estilisticamente da Antiguidade. O poema narrativo de Shakespeare “Vênus e Adônis” se liga à difusão desse gosto pela mitologia e pela obra de Ovídio.

Shakespeare o publicou em 1593. O poema está escrito em *sestra rima*, ou seja, uma quadra arrematada por um dístico. Ele foi dedicado a Henry Wriothesley, Conde de Southampton.

O humor irônico, a fina análise dos impulsos eróticos, descrições vívidas e tons coloquiais dão a razão do ar espirituoso e ambíguo do poema. Vênus, apaixonada pelo jovem Adônis, impede-o de caçar e o corteja, mas sem êxito. Suplica a ele que a encontre no dia seguinte, mas ele está se preparando para caçar um javali. Vênus tenta dissuadi-lo, também sem sucesso. Quando a manhã chega, ela ouve seus cães de caça. Tomada de horror, ela sai à procura dele e o encontra morto, depois do confronto com o javali. No final do poema, há uma gravidade pungente na maldição que Vênus lança ao amor, segundo a qual todo amor estará fadado a terminar mal, e aqueles que amam, a conhecer a dor e a aflição – o que, para os estudiosos, constitui uma “etiologia”, ou seja, uma determinação das origens de um fenômeno, explicando por que amor e dor no decorrer dos tempos têm em comum coisas inextricáveis.

“The rape of Lucrece” [A violação de Lucrecia], outro poema narrativo de Shakespeare, foi publicado em 1594 e também dedicado ao conde de Southampton. No poema, Shakespeare se vale da história descrita nos *Fasti* [Fastos] de Ovídio, e também na *História de Roma* de Tito Lívio.

Em 509 a.C., Sexto Tarquínio, filho de Tarquino, rei de Roma, violou Lucrecia, mulher de Colatino, um cônsul de Roma. Depois disso, Lucrecia cometeu suicídio, fato que acarretou uma revolta contra os tarquinos, liderada por Lúcio Junius Bruto, e o banimento da família real, com o subsequente estabelecimento da República Romana.

Em seu poema, Shakespeare conserva as características fundamentais da história, mas, diferentemente de Ovídio e Tito Lívio, atribui o despertar de impulsos lascivos em Tarquino aos elogios que o marido de Lucrecia tece a ela, e, por meio de metáforas, enfatiza e universaliza o sentimento da vergonha. Uma ideia semelhante seria utilizada na peça *Cymbeline*, e tanto em *Macbeth* como em *Taming of the Shrew* [A Megera Domada] há alusões a Tarquino e a Lucrecia respectivamente.

Se as obras mencionadas absorvem a olhos vistos influências da época, os *Sonnets* [Sonetos] de Shakespeare, publicados integralmente em 1609, e provavelmente datando dos anos de 1590, falam mais diretamente a todas as épocas.

Alguns poemas de Shakespeare apareceram em 1599, na antologia *The Passionate Pilgrim* [*O Peregrino Apaixonado*] publicada por Jaggard e atribuída a Shakespeare, mas na verdade reunindo poemas de outros autores também.

Na literatura de língua inglesa, não há uma sequência de poemas curtos que possa rivalizar com os sonetos shakespearianos, e também poucas apresentam tantos problemas textuais. Ao que parece, Shakespeare não autorizou a publicação, tampouco se sabe como Thomas Thorpe, o editor da primeira edição completa de 1609, obteve uma cópia dos poemas. Como essa edição – da qual restam apenas onze cópias – padece de muitos problemas de revisão, é possível que os poemas não tenham sido publicados em sua ordem original.

De um modo geral, se os sonetos de Shakespeare desenvolvem as convenções do gênero com um êxito sem precedentes, eles também são expressões de preocupações particulares do poeta, concernentes sobretudo a seu relacionamento, quer real quer imaginário com um nobre jovem e belo, e com uma “Dark Lady” [Dama Morena] famosa, ou mesmo infame. Trata-se, pois, de uma obra em que é possível vislumbrar inquietações pessoais de Shakespeare, e muito se tem discutido sobre quem eram as pessoas representadas pelo jovem e pela Dama Morena. Mas, no caso da literatura elisabetana, parece um tanto ocioso buscar a identidade de pessoas reais, já que os objetivos estéticos de seus autores envolvem o artifício da persuasão intelectual e emocional, não tendo nada que ver com biografia.

Mais de 120 sonetos tratam do relacionamento com o amigo, que encarna as potencialidades da beleza juvenil e que é identificado às forças da natureza e ao prestígio social.

Um dos grandes temas da poesia elisabetana é o do Tempo como destruidor, e esse tema se desenvolve nos dezenove primeiros sonetos de Shakespeare, após o que o poeta, que vê o amigo como a encarnação da verdade e da beleza, teme que essas coisas se acabem com a morte dele, cuja beleza, maior do que a natureza, no célebre soneto (ver textos complementares), é reconhecida como a inspiração da arte imortal.

A certa altura, porém, dá-se a descoberta por parte do poeta de que o amigo, a princípio idealizado, está longe de ser perfeito. Essa imperfeição do amado ideal é o paradoxo em torno do qual giram diversos sonetos, e, na verdade, nos sonetos 40-42, somos informados de que o amigo se perdeu por causa da própria amante do poeta, a Dama Morena.

Os sonetos que analisam a relação do poeta com a Dama Morena contrastam vivamente com os endereçados ao Amigo, já que sua figura é associada ao sexo

promíscuo e ao engano contínuo. A Dama Morena “lies”, um verbo que em inglês conjuga ao mesmo tempo as noções de “deitar-se” e “mentir”. Cinde-se, assim, o mundo do idealismo erótico, tornado alvo de sátira. E, desse ângulo, os *Sonetos* em certa medida desenvolvem o tema predominante das peças de Shakespeare – a separação entre ilusão e realidade.

Dentre os poemas de Shakespeare, também merece destaque “The phoenix and the turtle” [A fênix e a tartaruga] (1601-1611), um poema alegórico acerca da morte do amor ideal, que teve sua origem no *Love’s Martyr* de Robert Chester. Trata-se de uma de suas obras mais obscuras, que ensejou interpretações divergentes e que, por seu tom e complexidade, foi considerado como antecipando traços da poesia “metafísica”.

Os fólhos

Mesmo tendo sido sumo poeta, sua obra dramática é que lhe constitui o monumento duradouro. Suas peças se destinavam à vida efêmera do palco, e Shakespeare nunca teve como objetivo principal a publicação delas.

No entanto, em 1623, John Heminges (1566-1630) e Henry Condell (c. 1576-1627), dois colegas atores pertencentes ao King’s Men, lançaram em volume uma reunião de 36 peças de Shakespeare. Atualmente, esse volume é conhecido pelo nome de *First Folio* [Primeiro Fólho]. Este dividia as peças em comédias, histórias e tragédias – categorias que, embora práticas, sempre se prestaram a controvérsias – e ajudou a estabelecer o cânone da obra de Shakespeare, embora os organizadores houvessem, à época, excluído a peça *Péricles*, que, pelo que se supõe, deve ter sido escrita por Shakespeare em parceria com mais alguém. De qualquer forma, o *Fólho* foi um trabalho importante na época, competindo com a edição da Bíblia de 1616 e outras obras eruditas dos clássicos.

Algumas peças foram publicadas durante a vida de Shakespeare. Estas tinham o formato in-quarto, no qual a folha de impressão é dobrada duas vezes, resultando num caderno de quatro folhas ou oito páginas.

De cerca de 750 cópias do *Primeiro Fólho* publicadas, sobrevivem aproximadamente 230. O *Segundo Fólho* foi publicado em 1632, apresentando um “epitáfio” sobre Shakespeare escrito pelo poeta John Milton – na verdade, seu primeiro poema publicado. Um *Terceiro Fólho* ainda saiu em 1663, do qual a segunda impressão, de 1664, já trazia a peça *Péricles* e seis peças apócrifas. O *Quarto* e último fólho foi publicado em 1685. À exceção do *Fólho* de 1664, nenhum dos outros apresenta os textos na íntegra.

O *Primeiro Fólio*, de qualquer forma, sempre foi uma fonte de grandes problemas textuais, e a crítica se ocupou enormemente em estabelecer as relações entre os quartos “bons” e suas versões no fólio, a fim de determinar em que texto os editores deveriam basear suas edições.

Peças históricas, comédias, tragédias e peças “romanescas”

Provavelmente, Shakespeare começou a escrever para o palco no final dos anos de 1580. A ambiciosa trilogia conhecida como *Henry VI*, Partes I, II e III, e sua sequência *Richard III* se acham entre suas primeiras obras. *Henry VI*, por exemplo, já demonstra seu domínio do verso retórico, e sua percepção de situações dramáticas, mas não apresenta a intensidade de *Richard III*. Essas peças iniciais compõem o primeiro ciclo histórico de Shakespeare. Peças que se sucedem, como *Richard II*, *Henry IV*, em duas partes, e *Henry V*, todas escritas em 1599, constituem um avanço, pois que revelam a capacidade que Shakespeare tem de transcender o tema aparente da peça, a fim de sugerir uma visão de mundo maior. Essas oito peças cobrem o período de quase um século, e Shakespeare se valeu de famosas histórias dos reis plantagenetas – sobrenome de um conjunto de monarcas britânicos – em sua luta pela coroa, a fim de mostrar a transmissão do mal de uma geração à outra, oferecendo, assim, não só uma crônica da dinastia medieval, mas contribuindo com o debate comum na Renascença acerca da melhor forma de governo. Nas peças históricas, a própria recorrência dos mesmos nomes dos soberanos ingleses (Henrique IV, Henrique V, Ricardo II, Ricardo III etc.), que chega a nos confundir, é mencionada pelo próprio Shakespeare em suas peças como que para indicar o caráter cíclico dessa transmissibilidade do mal.

Como disse Jan Kott (2003, p. 31) em seu *Shakespeare, nosso Contemporâneo*, nas peças históricas “a história é uma grande escadaria que um cortejo de reis não cessa de subir. Cada degrau, cada passo até o topo é marcado por assassinato, perfídia e traição”. Essas peças diferem enormemente em termos de técnicas dramáticas e, em seu conjunto, constituem um grande painel da história inglesa, além de dissecarem os mecanismos do poder político como até então nenhum autor fizera. Diga-se, também, que a criação de uma das maiores personagens de Shakespeare, Falstaff, acrescenta às peças históricas uma outra dimensão da criatividade de Shakespeare, demonstrando que ele não estava apenas absorvendo o passado da Inglaterra, por meio do poder de reconstrução do passado que o historiador tem, mas atuando sobre ele com a liberdade da imaginação do poeta.

As primeiras comédias de Shakespeare demonstravam apreço pela moda. *Love's Labour Lost* [Trabalhos de Amor Perdidos] (?1594), por exemplo, empresta sua ternura lírica e suas palavras extravagantes das comédias de Lyly, embora exceda a este no ritmo ágil da peça, e na dicção mais variada. Também escrita no estilo das comédias anteriores da autoria de Robert Greene é a peça *Two Gentlemen of Verona* [Dois Cavalheiros de Verona] (?1594-95), e *The Comedy of Errors* [A Comédia dos Erros] (?1592-93) guarda semelhança com as peças de Nicholas Udall. As inovações vêm com *A Midsummer Nights Dream* [Sonho de Uma Noite de Verão] (1595-96) e elas concernem principalmente no desenvolvimento de dois enredos paralelos na peça, pondo em contraste as personagens, como Shakespeare haveria de fazer também em três comédias da maturidade, *Mucho Ado About Nothing* [Muito Barulho por Nada], *Twelfth Night* [Noite de Reis] e *As You Like It* [Como Gostais] (1598-1600). Um traço característico dessas comédias é que em muitas delas a ação cômica transcorre à sombra de algum acontecimento trágico, ou paira no ar uma espécie de incerteza, sobretudo quando se trata de amor, além de certa sugestão do caráter transitório da felicidade humana. Além disso, a utilização que fazem do verso branco – embora entremeado de sequências em prosa nobre ou vulgar – as distingue de comédias inglesas anteriores e posteriores, em decorrência de sua enorme flexibilidade, e de sua capacidade de organizar constelações de imagens em padrões significativos.

Quanto às últimas comédias de Shakespeare, como *All's Well That Ends Well* [Tudo Bem Quando Termina Bem] (1602-03) e *Measure for Measure* [Medida por Medida] (1604-05), elas parecem querer negar sua natureza de comédias. De um modo geral, apresentam enredos com lances tragicômicos, e repontam aqui e acolá imagens um tanto sombrias, em que predomina uma visão cínica do destino e da natureza humana.

Entre as realizações da literatura mundial, porém, as tragédias de Shakespeare permanecem supremas, revelando a extraordinária fertilidade de seu gênio. Nelas, dá-se uma perfeita exploração entre o som e o sentido das palavras, bem como a criação de padrões metafóricos e a conjugação de temas afins, num processo de depuração da linguagem que torna essas peças verdadeiros poemas dramáticos. A impressão de eventuais “obscuridades” que podemos sentir nessas obras advém da multiplicidade de sentidos que parece estar sendo comprimida em palavras ou frases. Na impossibilidade de aqui fazermos jus a elas com esforços analíticos maiores, procuraremos arrolar de modo muito generalizado alguns traços do que um dos grandes críticos de Shakespeare, A. C. Bradley chamou de a “substância da tragédia shakespeariana”.

Durante muito tempo, as abordagens da obra de Shakespeare colocaram em primeiro plano a personagem. O livro de Bradley intitulado *Shakespearian Tragedy* [A *Tragédia Shakespeariana*], surgido no começo do século passado, apresenta a tese de que as tragédias shakespearianas eram essencialmente tragédias das personagens, em contraste com as peças gregas, que eram tragédias do destino. Ainda que condicionada por circunstâncias da época, o livro de Bradley continua a ser muito admirado e, por meio de suas análises agudas, ele pode nos revelar muitos aspectos da visão que Shakespeare tinha dos fins e da essência da tragédia. As observações que se seguem procuram sintetizar alguns elementos-chave das arguições de Bradley.

A tragédia shakespeariana sempre envolve a história de uma pessoa, do herói e, na maior das hipóteses, de duas, de um “herói” e de uma “heroína”. Nas tragédias, sempre se dá uma sondagem dos mais íntimos recessos da alma desse “herói” ou “heroína” ou de ambos, cujos nomes coincidem com os títulos das peças – *Romeo and Juliet* [Romeu e Julieta], *Hamlet* (1600-01), *Othello* (1604-05), *Macbeth* (1603-07) e *King Lear* (1605-06), *Antony and Cleopatra* (1606-07) e *Coriolano* (1607-08) – a exceção sendo feita a *Júlio César*, já que este não é o herói trágico – Júlio César morre bem antes de ela acabar – mas, sim, Bruto.

A história em cada tragédia inclui necessariamente a *morte do herói*, e nenhuma peça que apresente um herói que continue vivo no final é uma tragédia no sentido shakespeariano (atualmente, não se tende a considerar *Tróilo e Créssida*, ou mesmo *Cimbelino*, como tragédia). Esse tipo de tragédia sempre está envolvido com pessoas que ocupam um lugar elevado na hierarquia social, reis, como Lear, príncipes, como Hamlet, líderes, como Coriolano, Otelo, Bruto e Antônio, ou membros de grandes famílias, como Romeu e Julieta.

Nessas tragédias, há sempre um elemento de “fatalidade”. Vemos homens em determinadas circunstâncias. Vemos suas ações aflorando da cooperação mútua. Depois, vemos essas ações gerarem outras, e mais outras, até que a sucessão de ações assuma por assim dizer um ritmo fatal que leva à catástrofe. Desse ponto de vista, os homens são agentes de seu próprio sofrimento, dignos de piedade e horror, vítimas de suas paixões, num mundo reduzido às forças elementares do ódio e do desejo.

Essas afirmações remetem ao lugar comum na crítica shakespeariana de que o caráter é o destino. Há, porém, outros elementos, exteriores ao “caráter”, que compõem a tragicidade dessas peças.

Na verdade, Shakespeare introduz em suas tragédias elementos sobrenaturais, que contribuem para a ação, ou mesmo são indispensáveis a ela, como no caso de uma das maiores obras de Shakespeare, *Hamlet*, com a aparição do fantasma do rei logo no início da peça, desencadeando por assim dizer a ação, ou mesmo no caso de *Macbeth*, com suas bruxas.

Por fim, além do sobrenatural, Shakespeare permite que em seus enredos se insinue certa dose de “acaso” ou “acidente”. Evidentemente, a intromissão do “acaso” ou do “acidente” nada tem que ver com as ações da personagem. Nesse sentido, podemos chamar de “acidente” ao fato de Romeu não receber a mensagem do frade acerca da poção, e Julieta não acordar de seu sono alguns minutos antes. O gênio de Shakespeare não poderia ignorar que a dimensão do “acaso” e do “acidente” também faz parte da vida dos homens, que podem até dar início a determinado curso de acontecimentos, embora muitas vezes não o possam controlar.

Como dissemos, o *Primeiro Fólho* declara que contém comédias, tragédias e peças históricas de Shakespeare. Atualmente, os estudiosos tendem a considerar quatro de suas últimas peças – *Pérides*, *Cimbelino*, *Conto de Inverno* e *A Tempestade* – como peças “romanescas”. Estas representam uma nova moda na dramaturgia do período, provavelmente lançada por Shakespeare e seguida por John Fletcher (1579-1625) e Francis Beaumont (1584-1616). Em sua peça *The Faithful Shepherdess [A Pastora Fiel]*, Fletcher escreve no prefácio em que denomina a peça que se vai ler de “tragicomédia”. Esse componente, como vimos, faz parte das últimas comédias de Shakespeare, mas, no caso das peças “romanescas”, é possível detectar outras qualidades que as distanciam dessas comédias.

A principal dessas qualidades é o caráter inverossímil dessas histórias, em que se penetra, por assim dizer, num mundo dos contos de fadas, o desfecho dos acontecimentos às vezes servindo para elucidar uma questão moral. Essas peças dão a impressão de apresentar as potencialidades da tragédia, quando não, momentos de emoção trágica, embora o curso fatal dos acontecimentos possa ser interrompido amiúde por forças sobrenaturais. Aventa-se a hipótese de que Shakespeare tenha-se interessado por peças desse tipo depois de explorar largamente as paixões fatais dos homens, buscando explorar temas complementares, que apontassem para algum tipo de reconciliação ou restauração. Essas peças são marcadas também pelo fato de seu enredo transcorrer em diversos lugares e por longos períodos do tempo, sugerindo uma visão mais abrangente do lugar do homem no mundo. *A Tempestade*, considerada a última peça escrita por Shakespeare, apresenta essa visão de um modo mais sofisticado do que todas as obras da fase final. Poesia de altíssima qua-

lidade cria a “magia”, que é um dos componentes do enredo, e a obra compõe um estudo admirável sobre ideias de ilusão e realidade, apresentando, por meio de falas irônicas das personagens, uma espécie de autoconsciência de sua própria construção, a fim de jogar com essas ideias – ou seja, uma obra que, lida em nossos dias, pode dar a impressão de ser extremamente “moderna”.

Damos a seguir uma relação do teatro completo de Shakespeare.

Comédias

- *Sonho de Uma Noite de Verão*
- *O Mercador de Veneza*
- *A Comédia dos Erros*
- *Dois Cavalheiros de Verona*
- *Muito Barulho por Nada*
- *Noite de Reis*
- *Medida por Medida*
- *Conto de Inverno*
- *Cimbelino*
- *A Megera Domada*
- *A Tempestade*
- *Como Gostais*
- *Tudo Bem Quando Termina Bem*
- *As Alegres Comadres de Windsor*
- *Trabalhos de Amor Perdidos*
- *Péricles, Príncipe de Tiro*

Tragédias

- *Tito Andrônico*
- *Romeu e Julieta*
- *Júlio César*
- *Macbeth*

- *Antônio e Cleópatra*
- *Coriolano*
- *Timão de Atenas*
- *Rei Lear*
- *Otelo, o Mouro de Veneza*
- *Hamlet*
- *Tróilo e Créssida*
- *A Tempestade*

Dramas históricos

- *Rei João*
- *Ricardo II*
- *Ricardo III*
- *Henrique IV, Parte I*
- *Henrique IV, Parte II*
- *Henrique V*
- *Henrique VI, Parte I*
- *Henrique VI, Parte II*
- *Henrique VI, Parte III*
- *Henrique VIII*
- *Eduardo III*

Alguns dramaturgos da época

Ao lado de Marlowe (1564-1593), o maior dos contemporâneos de Shakespeare foi Ben Jonson (1574-1637). Embora Ben Jonson houvesse conferido a Shakespeare as honras da posteridade num famoso poema, suas predileções e objetivos como dramaturgo em muito diferiam das do Bardo. Diferentemente deste, que não seguia propriamente regras, mas as criava, Jonson seguia o modelo dos dramaturgos clássicos, e reprovava a comédia elisabetana por seus enredos típicos de contos de fada, sua amoralidade e sua incorporação de

música e dança. Sua prática dramatúrgica foi moldada em autores como Plauto, e sua visão acerca do teatro, plasmada na *Arte Poética* de Aristóteles, e na de Horácio. Ben Jonson também foi adepto da teoria dos humores, e sua peça *Every Man in his Humor* [*Cada Homem com seu Humor*], (encenada pela companhia de Lorde Chaberbain em 1598 com Shakespeare no elenco), e sua continuação, *Every Man out of his Humor* [*Cada Homem sem seu humor*] constituem tentativas de demonstração dessa teoria, apresentando personagens caracterizadas por um humor predominante. Essas peças fizeram bastante sucesso na época, mas Jonson foi além dessa teoria, que reduzia as personagens a meras caricaturas de motivações humanas, e em obras posteriores, adensou mais a psiquia de suas personagens, acrescentando-lhes novos ângulos e lhes permitindo um maior desenvolvimento. Suas peças *Volpone* (1606), *Epicene, or the Silent Woman* [*Epiceno, ou a Mulher Silenciosa*] (1609) e *The Alchemist* [*O Alquimista*] (?1609) são suas obras principais, e elas buscaram servir de um espelho às torpezas de sua época, revelando um mundo de velhas raposas e patifes tirando proveito da credulidade alheia. Suas tragédias romanas, *Sejanus his Fall* [*Sejanus e sua Queda*] (1603) e *Catiline his Conspiracy* (1611) demonstram o mesmo compromisso de denúncia, embora lhes falte a contundência das críticas presentes em suas sátiras. A propósito dessa peça, diga-se que, com a ascensão de Jaime I, a crítica social levada a efeito pelos dramaturgos de então passou a ser escrita levando-se em conta o recrudescimento da censura, e Ben Jonson chegou a ser convocado para comparecer diante do Conselho Privado e explicar os paralelos traçados entre *Sejanus*, a vida e a política do novo rei.

Por outro lado, Ben Jonson é também um artífice do verso, dotado de um lirismo tributário da arte de Marlowe. Talvez seja o maior poeta lírico do início do século XVII, verdadeiro fundador de toda uma escola de poesia, que seria chamada de “tribo de Ben”. De sua autoria é uma das canções mais populares da língua inglesa, “To Celia”. Francis Beaumont (1584-1616) e John Fletcher (1579-1625), a exemplo de Jonson, se ocuparam em retratar a vida de Londres em sua época. Seu trabalho como parceiros durante vários anos escrevendo peças – sua produção conjunta chega a 54 obras – é a causa de um estilo comum que torna difícil identificar suas contribuições individuais. A gama de tons percorrida por suas peças vai do burlesco ao melodramático, e os enredos em geral são extremamente românticos.

Como dissemos anteriormente, as chamadas “tragédias de vingança” foram cultivadas por muitos dramaturgos, e o motivo predominante de todas elas é o desejo de vingança violenta e amiúde engenhosa para atos danosos reais ou imaginários, que a organização social é incapaz de punir. Desse ponto de vista, os crimes sobejam nas peças, e todas elas enfatizam o caráter vicioso ou deses-

perançado do homem. Na sociedade que se retrata, pois, os padrões morais não têm importância, a virtude é uma fraqueza, e as ambições individuais, os únicos motivos para ação.

John Webster (?1580-1638?) provavelmente foi o maior dramaturgo trágico depois de Shakespeare, e seu teatro partilha dessas visões sombrias. Sua obra também pode ser considerada parte do protesto contra a corrupção e a tirania na corte. Webster escreveu comédias em colaboração com Thomas Dekker (?1572-1632), outro retratista do cotidiano londrino, mas suas peças mais famosas são *The White Devil* [*O Demônio Branco*] (c. 1602) e *The Duchess of Malfi* [*A Duquesa de Malfi*] (c.1613), que empregam as intrigas maquiavélicas das cortes italianas corruptas e exploram as oportunidades que elas criavam para a crítica e a análise da moralidade da vingança. Trata-se, pois, de peças repletas de crimes, loucura, torturas e traições, em geral terminando numa nota de desespero.

John Ford (1586-1640?) foi um dos grandes dramaturgos durante o reinado de Carlos I (1600-1649). De um modo geral, suas peças retratam o conflito entre paixões e anseios individuais e a moralidade da sociedade. Sua tragédia mais conhecida é *'Tis Pity She's a Whore* [*É uma Pena que Ela seja uma Puta*] (1633), um drama familiar com um enredo envolvendo incesto, a exemplo de *King and no King* [*Rei e Nenhum Rei*], uma tragicomédia de Beaumont e Fletcher. Nessa peça, a relação incestuosa é tratada como um exemplo patético de amor desventurado.

Cyril Tourneur (1575-1626), juntamente com Thomas Middleton (1580-1627), no dizer dos críticos, concorrem pela autoria de *The Revenger's Tragedy* [*A Tragédia do Vingador*] (1606). Da vida de Tourneur pouco se conhece ao certo, além do fato de ter sido autor de outra tragédia, *The Atheist's Tragedy* [*A Tragédia do Ateu*] (1611). Em ambas as peças, Tourneur se vale de versos ásperos, até mesmo toscos, com um imaginário macabro e muitas vezes chocante, a serviço de uma visão de um mundo que dá a impressão de seguir um curso fatal rumo à danação.

De maneira semelhante, Thomas Middleton, em sua grande peça *The Changeling* [*A Criança Trocada*] (1621-22), explorou com êxito as consequências incalculáveis do crime por vingança, e do subsequente horror que se apodera do criminoso à vista de mais crimes. A heroína e seu amante, este assassino do marido dela, são retratados nesta peça com toda a complexidade de um relacionamento desse tipo, em momentos que primam por uma visão psicológica aguda, quase única na literatura do período.

Thomas Heywood (início dos anos de 1570-1641) afirmava ter escrito mais de duzentas peças, das quais muitas se perderam, mas seu nome se liga à comédia

The Fair Made of the West [A Bela Jovem do Oeste] (1631), o drama romântico *The English Traveler* [O Viajante Inglês] (1633) e sobretudo *A Woman Killed with Kindness* [Uma Mulher Assassinada com Delicadeza], cujo título já demonstra sua intimidade com horrores similares retratados à época, com seu enredo em que um marido tortura a própria mulher lentamente, após saber de sua infidelidade.

George Chapman (c. 1559-1634) atualmente parece mais conhecido por suas traduções da *Ilíada* e da *Odisseia* de Homero, que chegaram a inspirar o jovem poeta John Keats num de seus poemas, mas ele foi dramaturgo e poeta, além de um erudito, cuja obra revela a influência da literatura clássica e da filosofia estoica. Como poeta, foi comparado ao Shakespeare dos Sonetos, além de um autor cuja obra antecipa traços dos poetas metafísicos. Ele começou a escrever tarde, depois de colaborar com dramaturgos da época como o próprio Jonson e John Marston (1576-1634), este poeta dramático e crítico, e, como dramaturgo, suas peças mais lembradas são *Bussy D'Ambois* (1607) e *The Revenge of Bussy D'Ambois* (1613), uma personagem idealista e descontente, cuja missão é purificar o mundo, que por sua vez o apanha em maquinações corruptas.

Philip Massinger (1584-1639) tornou-se colaborador de Fletcher depois do afastamento de Beaumont, e com aquele escreveu dezesseis peças, além de uma, com Dekker. Messinger sofre a influência de Ben Jonson, e sua peça mais conhecida é *A New Way to Pay Old Debts* [Uma Nova Maneira de Pagar Velhas Dívidas] (encenada c. 1625-26), com o que é um dos últimos grandes personagens do drama elisabetano, *sir Giles Overreach*, um vilão mesquinho, cruel e ateu, e sua visão crítica das ambições das classes mercantis ascendentes na cidade.

Textos complementares

A Tempestade O Epílogo de Próspero

(William Shakespeare)

O encanto cede, e já definha
A força que ainda eu tenho – a minha –
Que é a mais escassa. Na verdade
Devo ficar, sem liberdade,
Ou ir a Nápoles. Senhor

Do meu Ducado, e o impostor
 Com o meu perdão, que ora me leve
 Desta ilha árida o encanto, e em breve
 Me livre dessa sujeição
 Com a ajuda das suas mãos.
 Que o seu sopro enfune agora
 A minha vela, ou o projeto gora,
 O de agradar. Já me falta
 A mão de espíritos, a arte alta
 Que encante, e o fim é o desespero –
 A menos que haja um verdadeiro
 Assalto da mercê, a mim
 Me poupe a prece, e exima enfim
 As faltas. Se almejam clemência,
 Que me liberte a sua indulgência.

(Tradução nossa)

Soneto XCIV

(William Shakespeare)

Quem pode nos ferir, e sem fazê-lo
 Tampouco faz o quanto mais ostenta;
 Ou que, movendo os outros, é de gelo,
 E intato, a alma às tentações é lenta –
 Por lei, este herda do alto o seu favor,
 Poupa ao dispêndio fontes naturais,
 É dono do semblante e seu senhor,
 Os outros, guardas de excelências tais.
 A flor do estio, tão cara para o estio,
 Só vive e morre para si. Se a planta,
 Porém, depara-se com a praga vil,
 Erva mais vil a seu valor suplanta:

Por atos, mel em fel se mudará;
O lírio podre é pior do que erva má.

(Tradução nossa)

Vênus e Adônis – Trechos –

(William Shakespeare)

Nem bem recebe o sol, purpúreas faces,
Seu derradeiro adeus da aurora em pranto,
Adônis, rosto em cor, acorre à caça;
Se ama caçar, do amor caçoa, no entanto.
Doente de amar, Vênus se lança atrás,
Corteja-o feito um pretendente audaz.

“Três vezes mais formoso que eu”, diz ela,
“Frescor sem par, flor régia em meio à alfombra,
Mais dócil que homens, nódoa à ninfa bela,
Mais róseo e branco do que rosa ou pomba.
A Natureza, com ela mesma em guerra,
Diz que, se tu morreres, morre a terra”.

[...]

“Com estes lábios lindos, toca os meus,
Que, mesmo não tão lindos, são carmim;
Os beijos serão meus, bem como teus:
Mas o que vês no chão? Olha pra mim:
Nestas pupilas, tu, que és belo, estás:
Lábio com lábio! O olhar no olhar não jaz?”

“Tens pejo? Cerra os olhos, que depois
Eu cerro os meus: o dia há de ser treva.
Amor só se revela onde estão dois;
No jogo, sê audaz – ninguém te observa.

Violetas com veias azuis – o leito –
 Não nos trairão, não vendo o que for feito”.

(Tradução nossa)

Soneto XVIII

(William Shakespeare)

Devo igualar-te a um dia de verão?
 Mais afável e belo é o teu semblante:
 O vento esfolha Maio inda em botão.
 Dura o termo estival um breve instante.
 Muitas vezes a luz do céu calcina,
 Mas o áureo tom também perde a clareza:
 De seu belo a beleza enfim declina,
 Ao léu ou pelas leis da Natureza,
 Só teu verão eterno não se acaba
 Nem a posse de tua formosura;
 De impor-te a sombra a Morte não se gaba
 Pois que esta estrofe eterna ao Tempo dura.
 Enquanto houver viventes nesta lida,
 Há-de viver meu verso e te dar vida.

(Tradução de Ivo Barroso. **William Shakespeare**: 24 sonetos.

Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975)

MacBeth Ato IV, Cena I

(William Shakespeare)

(Trovão. Entram as Três Bruxas)

- 1.^a Bruxa. Três vezes o gato malhado miou.
- 2.^a Bruxa. Três vezes mais uma o ouriço gemeu.
- 3.^a Bruxa. Harpia “Já é tempo! Já é tempo!” gritou.
- 1.^a Bruxa. Toca a lançar na panela
 As substâncias da mistela.

Sapo, que a dormir te inchaste
Da peçonha que engendraste,
Serás a coisa primeira
A ferver nesta caldeira.
TODAS. Borbulhe a papa ao fogacho:
Arda a brasa e espume o tacho!
2.^a Bruxa. Rabo de víbora, dardo
De venenoso moscardo,
Fel de bode, unto de bicha,
Pernas de osga e lagartixa,
Asa de coruja, pelo
De rato, olho de cobreiro
Refervam na olha do tacho
Para o feitiço do diacho.
TODAS. Borbulhe a papa ao fogacho:
Arda a brasa e espume o tacho!
3.^a Bruxa. Escama de drago, dente
De lobo, iscas de serpente
Paulosa, ramos de teixo
Cortados no eclipse, e um queixo
De sanioso tubarão,
Mão de rã, língua de cão,
Raiz de cicuta arrancada
Da noite pela calada,
Múmia de filha do demo,
Bofe de judeu blasfemo,
Beijos de mongol, focinho
De turco, dedo mindinho
De criancinha estrangulada
Ao nascer, logo jogada
Por uma rameira ao fosso
— Tudo isso dê ponto grosso
E força à sopa do diacho!

TODAS. Borbulhe a papa ao fogacho:
Arda a brasa e espume o tacho!
2.^a Bruxa. Esfriai com o sangue de um símio,
E eis pronto o feitiço exímio!

(Tradução de Manuel Bandeira. **Shakespeare**: MacBeth. São Paulo: Brasiliense, 1989)

Hamlet Ato III, Cena I

(William Shakespeare)

Ser ou não ser, eis a questão: será mais nobre
Em nosso espírito sofrer pedras e setas
Com que a Fortuna, enfurecida, nos alveja,
Ou insurgir-nos contra um mar de provações
E em luta pôr-lhes fim? Morrer... dormir: não mais.
Dizer que rematamos com um sono a angústia
E as mil pelejas naturais – herança do homem:
Morrer para dormir... é uma consumação
Que bem merece e desejemos com fervor.
Dormir... talvez sonhar: eis onde surge o obstáculo:
Pois quando livres do tumulto da existência,
No repouso da morte os sonhos que tenhamos
Devem fazer-nos hesitar: eis a suspeita
Que impõe tão longa vida aos nossos infortúnios.
Quem sofreria os relhos e a irrisão do mundo.
O agravo do opressor, a afronta do orgulhoso,
Toda a lancinação do mal-prezado amor,
A insolência oficial, as dilações da lei,
Os doestos que dos nulos têm de suportar
O mérito paciente, quem o sofreria,
Quando alcançasse a mais perfeita quitação
Com a ponta de um punhal?...

(Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. **A Tragédia de Hamlet
Príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1976)

Otelo

Ato V, Cena II

(William Shakespeare)

Otelo. Um momento! Antes de irdes, escutai-me
Uma ou duas palavras. Bons serviços
Prestei eu a Veneza, e isto é sabido.
Quanto a esta parte, é só. Mas quando relatardes
Estes funestos acontecimento,
Descrevei-me qual sou, sem nada atenuar,
Nem tampouco agravar, com maligno intuito.
Assim fazendo, falareis de um homem
Que, sem saber amar, amou profundamente,
E, sem ser ciumento, compelido
Ao ciúme enlouqueceu.
De um homem cuja mão, como a do índio pobre,
Sem lhe saber o preço, atirou fora
A mais preciosa pérola da tribo.
De alguém que, de olhos baixos, nada afeito
Sequer à comoção, lágrimas verte
Prodigamente, como as árvores da Arábia
Vertem sua resina perfumosa...
Escrevei isso... É acrescentai ainda
Que, uma vez, em Alepo, como um turco
Perverso, ao espancar um veneziano,
Do alto do seu turbante
Ousasse dirigir ultrajes a Veneza,
Pela goela agarrei o cão circuncidado
E o castiguei assim!
(Apunhala-se)

(Tradução de Onestaldo de Pennafort. **Otelo, o Mouro de Veneza.**
Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995)

Literatura Inglesa no Século XVII

Alípio Correia de Franca Neto

Em 1603, a última rainha dos Tudors, Elisabeth (1533-1603), morreu sem descendentes diretos. Seu primo, o rei James VI (1567-1625) da Escócia, era seu parente mais próximo e se tornou soberano dos dois países com o nome de Jaime I. Seu reinado marca a conturbada era dos Stuarts, a última dinastia absolutista na Inglaterra.

Guerra civil e o Puritanismo

Jaime I procurou encarnar a doutrina francesa do direito divino dos reis. Suas pretensões à autoridade divina despertaram a oposição do povo inglês, na verdade, Jaime I despertou o antagonismo até mesmo de seus súditos. Aumentou suas próprias rendas com impostos não sancionados pelo Parlamento. Concedeu monopólios e privilégios a companhias protegidas, interferindo na liberdade do comércio. Desde os dias de Hawkins e Drake, os comerciantes queriam acabar com o império colonial da Espanha. De fato, ansiavam por uma renovação da guerra com a Espanha, que havia se iniciado no reinado de Elisabeth. Jaime I não só estabeleceu a paz com a Espanha como também agiu com vistas a casar seu filho com a filha do rei espanhol. Sendo anglicano, sua política religiosa desagradava a muitos súditos também. Jaime I tinha suspeitas de toda religião que não estivesse em harmonia com suas ideias sobre as relações da Igreja e do Estado. Durante a Revolução Protestante, porém, muitos ingleses haviam se convertido ao calvinismo, e aos poucos formaram uma seita conhecida como os puritanos, já que seu grande objetivo era “purificar” a Igreja Anglicana de qualquer resquício católico. Propunham um tipo de moralidade ascética e a abolição de ritos e observâncias “papistas”, além de condenar o sistema episcopal de governo da igreja. Ora, justamente por isso é que Jaime I os considerava traidores, visto que lhe parecia deslealdade por parte desses puritanos não se submeter aos bispos nomeados por ele.

Jaime I morreu em 1625, e foi sucedido por Carlos I (1600-1649). Este nutria as mesmas ideias acerca do poder real, e entrou em oposição com os puritanos e os líderes parlamentares, o conflito era causado também pelas tributações.

Tão logo ascendeu ao trono, Carlos I envolveu-se numa guerra com a França. Com a recusa por parte do Parlamento quanto a conceder dinheiro, Carlos I procurou forçar empréstimos no país, punindo os que se recusassem com prisões ou escolta de soldados. Diante dessa tirania, os líderes parlamentares fizeram com que Carlos I assinasse em 1628 a famosa Petição de Direito, declarando que os impostos não aprovados pelo Parlamento seriam ilegais, além de proibir as punições estabelecidas por Carlos I. Mesmo assim, Carlos I tentou burlar a Petição fazendo vigorar leis feudais ultrapassadas. Fez com que burgueses abastados exigissem seu título de cavaleiro, com o fim de lhes cobrar tributos. Mas sua medida mais impopular foram as chamadas “contribuições navais”, como ocorria em tempos antigos, quando as cidades da costa contribuía com navios para a armada real. Carlos I aplicou novos impostos a essas cidades, bem como às do interior. Isso causou irritação à classe média. Como se não bastasse, Carlos I despertou a ira dos calvinistas ao nomear em clérigo, William Laud (1573-1645), para arcebispo da Cantuária, e Laud era simpatizante da “igreja alta” anglicana. Ademais, para horror dos puritanos, Carlos I autorizou jogos públicos nos domingos. Por fim, tentou impor aos presbiterianos escoceses – que eram calvinistas e, portanto, mais radicais que os puritanos – o sistema episcopal de governo. As consequências de seus atos levaram a uma rebelião armada.

Carlos I convocou o Parlamento em 1640, tentando obter dinheiro para se opor aos escoceses. Então, os líderes da Câmara dos Comuns aboliram as contribuições navais, aprisionaram na Torre de Londres o arcebispo Laud e o conde de Strafford, principais auxiliares do rei. Além disso, decretaram uma lei que proibia Carlos I de dissolver o Parlamento. A reação de Carlos I foi invadir com sua guarda a Câmara dos Comuns e tentar prender cinco líderes principais. Ele não obteve êxito, e esses acontecimentos deram início à guerra civil, que durou de 1642 a 1649, sendo a um só tempo de ordem política, econômica e religiosa. Os nobres e latifundiários, os católicos e os anglicanos fiéis estavam do lado do rei. Os pequenos proprietários de terra e os comerciantes, em sua maioria puritanos ou presbiterianos, estavam do lado dos parlamentares. Enquanto os sequazes do rei eram conhecidos pelo nome aristocrático de “cavaleiros”, seus adversários cortavam o cabelo rente em sinal de desprezo aos cabelos cacheados, e, por isso, receberam a alcunha de *roundheads* [cabeças-redondas]. Em 1646, após muitos confrontos, o rei foi obrigado a se render. O conflito poderia ter se encerrado se não houvesse uma dissensão entre os parlamentares. Os presbiterianos se inclinavam a reinstalar Carlos I no trono, limitando-lhe os poderes, e a instaurar a fé presbiteriana como religião do estado. Mas os chamados “independentes”,

uma minoria radical dos puritanos, tinham suspeitas sobre Carlos I e insistiam na tolerância religiosa para si e para os protestantes. Oliver Cromwell (1599-1658) era o líder desses radicais.

Carlos I, no entanto, recomeçou a guerra em 1648, mas acabou por reconhecer sua derrota. Cromwell e seus partidários expulsaram 143 presbiterianos da Câmara dos Comuns e depois, com o restante do Parlamento, decidiu eliminar a monarquia. Uma alta corte de justiça foi instaurada, e Carlos I foi condenado e decapitado em 30 de janeiro de 1649. Pouco tempo depois, a Câmara dos Pares foi abolida, e a Inglaterra tornou-se uma república oligárquica. Havia terminado a primeira fase da revolução puritana.

O triunfo de Cromwell foi de fato o triunfo do puritanismo. Pessoas austeras, os puritanos eram profundamente religiosos, com a gravidade típica do Velho Testamento, mas condenavam a igreja, o sacerdócio e todas as formas ritualísticas de culto, assim como abominavam os jogos, o canto, a dança e os divertimentos populares. Caracterizavam-se pelos modos soturnos e intolerância, e alguns deles deviam ser de fato tão absurdos quanto suas representações na obra de dramaturgos como Ben Jonson (1572-1637). Apesar disso, o puritanismo produziu escritores de grande envergadura como John Milton (1608-1674) e John Bunyan (1628-1688).

Os poetas “metafísicos”

No início do século XVII, os poetas se puseram a submeter a lírica, a sátira e a elegia a um tipo de reavaliação. Esses poetas foram chamados de “metafísicos”, e ao grande crítico Samuel Johnson (1709-1784) se credita essa denominação discutível, encontrada em sua obra *Lives of the Poets 1778 [Vidas dos Poetas]* (Tradução CAMPOS, 1986), segundo a qual “No início do século XVII, surgiu uma linhagem de poetas que poderiam ser denominados de metafísicos, e dos quais, num estudo crítico das obras de Cowley, não será despropositado dar notícia”.

Johnson prossegue a arrolar o que considera os “defeitos” dos poetas “metafísicos”, afirmando que “os poetas metafísicos eram homens de saber, e que mostrar o seu saber era a sua única preocupação; infelizmente, tendo preferido exibi-lo em rimas, em vez de escrever poesia só fizeram escrever versos, mas de modulação tão imperfeita, que podiam ser considerados versos apenas pela contagem das sílabas”. Uma outra “imperfeição” desses poetas, a seu ver, era o “Wit” (“Engenho”), ou seja, a criação de argumentos complexos.

Para Johnson, o Engenho era

[...] considerado uma espécie de *discordia concors*, uma combinação de imagens divergentes, ou uma descoberta de semelhanças ocultas em coisas aparentemente dessemelhantes [...] As ideias mais heterogêneas são emparelhadas pela força; a natureza e a ciência são objeto de pilhagens a modo de ilustrações, comparações e alusões [...] Suas tentativas foram sempre analíticas; eles quebravam cada imagem em fragmentos e não podiam representar, com seus conceitos cultivados e suas particularidades laboriosas, os espetáculos da natureza ou as cenas da vida mais do que alguém que diseca um raio de sol com um prisma é capaz de mostrar o pleno esplendor de um meio dia estival. (*Verso, Reverso, Controverso*). (Tradução CAMPOS, 1986, p. 124)

O adjetivo “metafísico”, aliás, fora empregado anteriormente por Drummond de Hawthornden (1585-1649) a propósito desses poetas, e também por John Dryden, que se referiria, a propósito de John Donne (1572-1631), nos seguintes termos:

Ele afeta fazer metafísica, não somente em suas sátiras, mas em seus versos amorosos, nos quais só a natureza deveria reinar; e aturde as mentes do belo sexo com sutis especulações filosóficas, quando deveria se dirigir aos corações e deleitá-los com as doçuras do amor (*Discourse Concerning the Original and Progress of Satire 1693*). (tradução CAMPOS, 1986)

Como se vê, “metafísico”, aqui, tem o sentido aproximado de “extravagante”, “pedante”, ou mesmo “fantasioso”. Para homens como Dryden e o doutor Johnson, que trabalhavam segundo outra forma de decoro literário, esses poetas supostamente revelavam “mau gosto”. Mas a posteridade acabou por mostrar que eles estavam enganados. Coube a gerações posteriores de críticos, desde Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) até T. S. Eliot (1888-1965), redescobrirem o valor dessa poesia. Na verdade, Eliot foi o grande responsável pelo resgate dos poetas metafísicos no Modernismo, e não é difícil entender por quê. Como crítico, Eliot acreditava que nossa época necessitava de uma poesia “difícil”, “complexa” e “objetiva” e a releitura que ele mesmo faz desses poetas em seu famoso livro *The Varieties of Metaphysical Poetry*, interpreta, por assim dizer, os “defeitos” arrolados por Johnson como “virtudes” da poesia, justamente por sua concisão, inventividade na criação de metáforas aproximando coisas díspares e por sua concretude, a base de imagens moldadas em pormenores realistas, remetendo à percepção sensorial. Por outras palavras, uma poesia apelando muito mais ao cérebro do que ao coração.

John Donne, cuja mãe tinha laços de parentesco que a ligavam a Thomas More, o grande mártir da igreja de Roma na época de Henrique VIII, nasceu no seio de uma família católica. Foi educado em casa por professores católicos. Aos onze, foi para Hart Hall (atualmente Hertford College). Parece que foi transferido para Cambridge, mas não obteve nenhum título por causa de sua religião. Abandonou o catolicismo em torno de 1590 e ingressou na Igreja Anglicana. Participou de expedições militares contra a Espanha, em Cádiz e nos Açores. Trabalhou como secretário particular de Lorde Egerton, chanceler-mor do Reino da Inglaterra. Acabou, porém, por se

apaixonar por Anne More, sobrinha da mulher de Lorde Egerton, casando-se com ela às ocultas em 1601. Quando se descobriu o fato, perdeu o emprego e foi encarcerado. A partir disso, passou a ter dificuldades financeiras, e a carreira eclesiástica era a única opção. Supostamente, Jaime I determinou que Donne se ordenasse Ministro da Igreja Anglicana. Reconhecido como o maior orador sacro do país, se tornou capelão do rei e, em 1621, Deão da Catedral de São Paulo. Depois disso, perdeu a esposa em 1617, e depois vários filhos, vindo a falecer em 1631.

Donne é considerado por muitos críticos modernos como um dos maiores poetas ingleses, e foi um inconformista em termos de literatura. Enquanto os elisabetanos escreveram sobre a fidelidade no amor, Donne teceu elogios à inconstância; enquanto celebraram a beleza na vida, Donne explorou os recessos sombrios da mente; e enquanto se valeram de ritmos regulares em seus versos, Donne variou versos, metros e acentuação toda vez que julgasse necessário.

Seus primeiros poemas, "Satires and Elegies" pertencem aos anos de 1590. Seu épico satírico inacabado "The Progress of the Soul" data de 1601, e alguns de seus "Sonetos Sagrados" foram escritos em 1610-1611. Já seus "Songs and Sonnets" são de data incerta. Esses poemas de amor (que na verdade não incluem sonetos, de vez que era assim que a poesia amorosa era designada mais livremente) incluem elegias como "*Valediction: forbidden mourning*" [*Em Despedida: proibindo o pranto*]. Na verdade, a fama de Donne repousa sobretudo em suas elegias eróticas, dentre as quais a mais famosa é sua "*Elegy: going to bed*" [*Elegia: indo para o leito*], uma obra excluída da edição de 1633, mas que constitui uma das grandes realizações da poesia erótica do século XVII, uma combinação de paixão e artifício que recria as emoções do despertar sexual (ver textos complementares). Nesse poema, o Engenho está, por exemplo, no fato de um eu dramatizado comparar o corpo da amada a um continente virginal a ser explorado em busca de riquezas ocultas (lembre-se de que se tratava da grande era das descobertas):

Deixa que a minha mão errante adentre
Atrás, na frente, em cima, em baixo, entre.
Minha América! Minha terra à vista,
Reino de paz, se um homem só a conquista,
Minha mina preciosa, meu Império,
Feliz de quem penetre o teu mistério!

(Tradução de CAMPOS, 1986)

A imaginação ardente de Donne, aliada a seu cerebralismo, chega à proeza de escrever sobre temas que, aparentemente, não têm nada de poético, como se vê, por exemplo, em seu poema “The flea” [A pulga], em que a perda da honra por parte da jovem ao se entregar é comparada à perda de sangue em virtude da picada de uma pulga, a qual, visto que picou o poeta também, confunde o sangue de um homem e de uma mulher, assim como o leito dos amantes une seus corpos (ver a seção textos complementares).

Os *Sermões* de Donne seriam publicados depois de sua morte, e, dentro da oratória sacra em inglês, ocupariam nessa tradição um lugar semelhante ao que os *Sermões* do Padre Vieira ocupam na língua portuguesa. Esses sermões são marcados por argumentações sutis, pelo uso ocasional de rimas e aliterações e, por vezes, por um realismo chocante.

É possível dizer que Donne criou uma “escola de poetas”, e talvez fosse possível uma história da poesia no século XVII em termos de lealdade ou antagonismo com respeito a seu modo de escrever. Seus seguidores mais importantes foram poetas religiosos.

Os poemas de George Herbert (1593-1633), comparados com os de Donne, apresentam um sentimento devocional singelo, embora em poemas líricos como “The temple” [O templo], ele empregue com êxito imagens incomuns para dar voz à experiência religiosa.

Henry Vaughan (1621-1695), que foi influenciado por Donne e Herbert, tinha um misticismo que impregna poemas tais como “The retreat” [O refúgio] e “I saw eternity the other night” [Eu vi a eternidade na noite passada], mas nem todos os seus poemas alcançam o nível estilístico desses.

O terceiro desse grupo era Richard Crashaw (1612-1649), o poeta católico romano, cujo poema “Steps to the temple” [Passos até o templo] (1646) demonstra a influência não só de Donne mas também do poeta italiano Giambattista Marino (1569-1625), que também se valia de formas poéticas elaboradas.

Entre os poetas que escreveram versos lamentando a morte de Donne estava Thomas Carew (?1595-1640?), um dos primeiros “Cavalier poets” [Poetas cavaleiros], o nome dado aos partidários de Carlos I na Guerra Civil e, particularmente, aos poetas que haviam sofrido uma profunda influência da poesia de Ben Jonson. Seus versos apresentavam graça e engenho, e seus poemas líricos e madrigais sempre fazem parte das antologias.

A reputação de John Suckling (1609-1642), como poeta, repousa em seus poemas líricos, marcados por uma graça ligeira e algo libertina.

Richard Lovelace (1618-1658) foi um poeta provavelmente sem os dons de Carew ou Suckling. Seu poema mais famoso talvez seja “To Althea, from prison” [Para Althea, da prisão], que estabelece uma memorável justaposição de sexo e política.

Um pouco à margem desses poetas “cavaleiros” está Robert Herrick (1591-1674), um discípulo de Ben Jonson. Seus poemas foram reunidos em 1648 com o nome de *Hesperides* [*Hespérides*], um volume que contém mais de mil composições, tanto seculares como religiosas.

Menos consciente em seus versos do que Ben Jonson, Herrick aprendera com o mestre a arte da expressão breve, a que acrescentou seus dons poéticos, às vezes iluminadores em virtude de palavras inesperadas. Seus poemas de amor são graciosos, mas marcados por uma melancolia ditada pela consciência da efemeridade dos prazeres terrenos. Em seus poemas, encontra-se representada toda a região rural inglesa, bem como seus costumes rústicos e semi-pagãos.

Diferentemente de Herrick, que passou uma parte de sua vida como clérigo em Devonshire, Andrew Marvell (1621-1678) estava próximo da cidade grande nos dias turbulentos do Commonwealth¹ e da Restauração. Seus primeiros poemas são composições caracterizadas por um tom de equilíbrio e reflexão, voltados à representação da vida no campo – como seu conhecido poema “The garden” [O jardim]. Em 1650, escreveu “An horatian ode upon Cromwell’s return from Ireland” [Uma ode horaciana ao retorno de Cromwell da Irlanda], talvez o maior poema político em inglês. A verdade, porém, é que, conhecido em sua época como patriota, escritor satírico e inimigo da tirania, Marvell foi virtualmente desconhecido como poeta. Só depois da Primeira Grande Guerra, com o empenho de críticos tais como T. S. Eliot, que lhe dedicou um ensaio famoso, foi que começou a haver uma justa apreciação da riqueza de sua poesia. Nesse sentido, o tratamento irônico, por vezes enigmático, dispensado a temas poéticos bastante convencionais é uma de suas principais virtudes como poeta. “To his coy mistress” [A sua amada esqui-va], juntamente com o aludido “The garden”, são seus poemas mais conhecidos. O poema gira em torno do tema do *carpe diem* [“colhe o dia”], a advertência da paixão em face da mortalidade inelutável. A premissa comum do poema é o poder do desejo e sua luta contra a extinção. Como T. S. Eliot afirmou em seu influente ensaio, esse poema apresenta uma rígida estrutura silogística de argumento, cujas ligações aparecem nas palavras que iniciam as três estrofes: “Had we...”; “but...”; “now, therefore...” (versos 1, 21, 33).

Merece menção também John Wilmot Rochester (1647-1680), poeta lírico e satírico, com poemas marcados pelo engenho e pela complexidade emocional.

¹ A *Commonwealth of England* foi um governo republicano que exerceu o poder no Reino Unido entre 1649 e 1660.

John Milton e outros poetas

Andrew Marvell prestou um tributo generoso a um homem que, cego e velho, criara a suprema obra do humanismo protestante: John Milton (1608-1674).

Esse poeta, que, segundo a maioria dos críticos, viria a ocupar o segundo lugar na poesia inglesa depois de Shakespeare, foi educado na St. Paul's School e no Christ's College, em Cambridge, onde escreveu poesia em latim, italiano e inglês, sobre temas sagrados e seculares.

Terminados os estudos em 1638, Milton fez uma viagem pela França e pela Itália, onde conheceu o astrônomo italiano Galileu Galilei. Quando volta para a Inglaterra, o poeta na verdade se deparara com o país conturbado pela luta entre os "realistas" e os puritanos, tornando-se teórico desses últimos, bem como o polemista oficial de Cromwell. Suas atenções agora estão voltadas para os acontecimentos históricos, e seus escritos políticos – *Of Education; Aeropagítica* (1644), um panfleto importantíssimo, em que Milton faz um apelo à liberdade da imprensa, *Eikonoklastes* (1649), *Joannis Miltoni Angli pro Populo Anglicano Defensio* [*Defesa do Povo inglês pelo inglês John Milton*] (1649) – são de grande eloquência e modelos da prosa inglesa.

Em junho de 1642, Milton se casou com Mary Powell, que um mês depois, em visita aos pais, não haveria de regressar. Em 1643, Milton publicou uma série de panfletos a que deu o nome de *The Doctrine and Discipline of Divorce*, em que defende a legalidade e a moralidade do divórcio, um panfleto que o notabilizou. Mary, contudo, volta para junto de John Milton em 1645. Um ano depois, a família de Mary, expulsa por Carlos I, muda-se com o casal, que tem quatro filhos. Mary falece em 5 de maio de 1652, após complicações no parto. A perda da mulher é registrada no Soneto 23 de Milton. Em junho, John, o único filho do sexo masculino, morre aos quinze meses. Em 1656, Milton se casa com Katherine Woodcock, que falece dois anos depois, após dar à luz a uma filha, a criança morre pouco mais de um mês após o nascimento. Por fim, em 1663, Milton se casa com Elizabeth Minshull, com quem permanece até seu falecimento, em 8 de novembro de 1674.

A carreira de Milton se divide em três fases: a primeira, que diz respeito aos primeiros poemas em latim e em inglês; a segunda, cobrindo os anos de 1641 a 1660, quase inteiramente dedicados a seus afazeres públicos; e a última fase, em que se dá a publicação de suas três obras principais.

De 1628 datam suas primeiras tentativas sistemáticas de escrever em inglês e poemas como "On the death of a fair infant" e "At a vacation exercise" são desse perí-

odo. O poema “On the morning of christs nativity” foi escrito em 1629, e já apresenta marcas de seu estilo, com seu domínio da estrofe e seu uso barroco de imagens, além do uso de nomes próprios estrangeiros e altissonantes em seus versos.

Milton reuniu sua obra no volume *1 645 Poems*, que incluía também os famosos “L’Allegro” e “Il Penseroso”. Os títulos italianos designam respectivamente “o homem alegre” e “o homem pensativo”. O primeiro é um idílio que invoca a deusa Alegria, a fim de que esta lhe conceda a graça de viver com o poeta em meio aos encantos do ambiente pastoral, depois entre o das cidades, com sua azáfama social. O segundo é uma invocação à deusa Melancolia, suplicando-lhe que lhe dê paz, serenidade, ócio e contemplação, descrevendo os prazeres da vida voltada ao estudo e à meditação.

A “Masque” peça com atores amadores e tema alegórico intitulado *Comus*, data de 1634, contando a história da tentação de uma donzela pelo mago Comos – que em grego significa deus da festividade e representa anarquia e caos –, e do poder que sua virtude lhe conferiu a fim de se opor.

Já *Lycidas* data de 1637, e é uma elegia pastoral sobre a morte de um colega de Milton no Christ’s College. Milton, ao lamentar a morte prematura do colega e a incerteza da vida, sugere profundas angústias sobre suas próprias ambições. Trata-se de uma das mais finas elegias escritas em língua inglesa, além de ser considerado pelos críticos um de seus poemas mais complexos.

A propósito desses dois últimos poemas, diga-se que quase todas as ideias que nortearão a poesia posterior de Milton já estão presentes nele. O poeta via a vida como uma luta, a luta puritana, para a sobrevivência dos bons e dos virtuosos, uma luta semelhante à de Adão e Eva no *Paradise Lost* [*Paraíso Perdido*] (1667), e a de Cristo contra Satã no *Paradise Regained* [*Paraíso Reconquistado*] (1671), bem como a de Sansão contra os falsos conselheiros em *Samson Agonistes* (1671).

A exemplo de outros poetas renascentistas, Milton sonhava com escrever o grande poema épico de sua época. Quando finalmente veio a compor sua obra máxima, o *Paraíso Perdido*, ele não era mais um revolucionário militante, e as três obras que acabamos de mencionar versam sobre tentações, êxitos e fracassos dos homens. De fato, interessam ao poeta as razões pelas quais o pecado veio ao mundo, as origens da morte e, por extensão, o lugar da salvação na história universal do homem decaído. A intenção que está por trás de o *Paraíso Perdido* é conduzir as almas à consciência da Providência misericordiosa de Deus. Trabalha, pois, na tradição do humanismo cristão enciclopédico, a fim de levar a efeito uma investigação da consciência moral e espiritual de seus leitores.

O *Paraíso Reconquistado* e *Samson Agonistes* apresentam ainda mais desenvolvimentos artísticos. O primeiro está escrito num estilo de simplicidade bíblica. Trata-se de um breve épico bíblico, sob a influência do *Livro de Jó*. Sendo mais didática do que o *Paraíso Perdido*, e vazada num estilo mais austero, a obra retrata Cristo como uma figura que deve suplantar as tentações, em contraste com Adão, que sucumbiu a elas. O segundo, cujo nome grego significa “Sansão o Combatente”, ou “Campeão”, é moldado na tragédia grega e escrito predominantemente em versos brancos, apresentando passagens de grande liberdade métrica e originalidade, algumas rimadas. Esse poema dramático trata da última fase da vida do Sansão do *Livro dos Juízes*, quando ele se torna prisioneiro e fica cego – o que nos lembra as circunstâncias da própria vida do poeta, depois da derrocada do Commonwealth e de suas esperanças políticas.

Samuel Butler

Samuel Butler (1612-1680) é um satirista do período da Restauração, e sua obra *Hudibras* (1662, 1663, 1680) ridiculariza os dogmáticos puritanos, cujos excessos da linguagem são representados no poema como um artifício para encobrir interesses pessoais. Os alvos de escárnio do ataque de Butler são um cavaleiro presbiteriano grosseiro, *sir* Hudibras, seu escudeiro Ralpho, a viúva amada de Hudibras, e Sidrophel, o mágico hermético, personagens tornadas extremamente populares junto ao público do período da Restauração. O poema foi escrito em dísticos rimados octossilábicos, que tiram proveito, para fins humorísticos, da insignificância da fala de suas personagens.

John Bunyan

Enquanto Milton dava voz aos ideais puritanos para as classes educadas, John Bunyan (1628-1688) falava às pessoas comuns.

Por Bunyan ter sido um dos primeiros autores a escrever sua autobiografia, conhece-se mais de sua vida interior do que a de escritores que o antecederam. Ele foi um funileiro e, por algum tempo, soldado comum no exército parlamentar. As intensas emoções religiosas predominantes nessa época se apoderaram de Bunyan e foram a causa de graves crises de consciência por parte dele quanto a suas blasfêmias, suas diversões dominicais no campo, e seu fracasso em frequentar a igreja. Visualizou seus conflitos mentais na forma de pejeas entre os anjos e os demônios. Passou a integrar a Igreja Batista de Bedford, onde se tornou diácono, pregando para multidões de trabalhadores para seus serviços ao ar livre. A partir disso, sua influência foi tal, que ele passou a ser temido pelos “realistas”.

Depois da Restauração, foram proibidas reuniões que parecessem hostis à Igreja estabelecida. Bunyan foi levado a julgamento e obrigado a renunciar a seus serviços. Contudo, embora se angustiasse diante da possibilidade de se ver separado de sua filhinha cega e do restante de sua família, Bunyan não abdicou de suas posições. Posteriormente, passou quase 12 anos na prisão de Bedford. Concedeu-se-lhe, contudo, liberdade considerável para ver a família e até pregar na Igreja Batista. Durante esses anos, suas horas de ócio lhe facultaram se tornar um estudioso dos dois únicos livros de que dispunha – a Bíblia e o *Book of Martyrs*, de Fox. A influência desses livros é notória em sua obra-prima, *The Pilgrim's Progress* [*A Viagem do Peregrino*] (1678), que, embora provavelmente escrito na prisão, só foi publicado anos depois de ter sido ele libertado. A popularidade desse livro foi verdadeiramente notável. Atualmente, ao lado da Bíblia, ele tem o maior número de traduções para idiomas estrangeiros.

A grande alegoria de *A Viagem do Peregrino* é contada como se fosse um sonho. Na primeira parte, Christian, o herói, é visto à proporção que deixa a Cidade da Destruição para viajar até a Cidade Celestial. Ele leva às costas um pesado fardo de atos pecaminosos, e as Sagradas Escrituras na mão. Uma de suas primeiras dificuldades envolve atravessar o famoso Vale das Lágrimas, uma façanha que se revela excessiva a seu companheiro, Pliable [Flexível]. Mas Christian, com a ajuda de Helpful [Prestativo], prossegue em seu caminho. Depara mais obstáculos na Colina da Dificuldade [Hill of Difficult], no Vale da Humilhação [Valley of Humiliation], no Valley of the Shadow of the Death [Vale da Sombra da Morte], e a prisão no Doubting Castle [Castelo da Dúvida], realizada pelo Giant Diapir [Gigante Desespero]. Em todas essas aventuras, Christian é seguido por Faithful [Fidelidade], que sofre o martírio na Vanity Fair [Feira das Vaidades]. Depois disso, Prestativo se une a Christian, e os dois finalmente alcançam os portões do Paraíso, onde são saudados pelos anjos. Na segunda parte, vemos como a mulher de Christian, Christiana, tocada por uma visão, parte com os filhos na mesma viagem, acompanhada de seu vizinho Mercy [Misericórdia].

A obra é um desenvolvimento da narrativa de conversão puritana, e é notável pela beleza e simplicidade de sua linguagem, entremeando acentos bíblicos e um estilo coloquial, reproduzindo a fala de sua época.

Samuel Pepys

Samuel Pepys (1633-1703) – pronuncia-se “piips” – nunca se considerou um escritor e, de fato, nunca teve a intenção de se tornar um; escreveu, no entanto, o que para o leitor moderno talvez seja o maior livro de entretenimento do século

XVII, seu famoso *Diary* [Diário] (1660-1669). Durante sua vida, foi um ocupado homem de negócios. O pai era um alfaiate pobre, com dez outros filhos para sustentar, mas Pepys conseguiu chegar a Cambridge com a ajuda de um parente. Aos 22 anos, sem um *penny* para se tornar chefe de família, casou-se com uma jovem de 15 anos. Com ambição e trabalho duro, fez progressos rápidos. Ocupou um cargo importante no Navy Office e, posteriormente, se tornou Secretário do Almirantado. Aos 55, aposentou-se para ter uma vida tranquila e respeitável, publicando um livro sobre o Navy Office, recebendo a honra da presidência da Royal Society, e fazendo aquisições para sua preciosa biblioteca. O que o haveria de distinguir de um típico homem de negócios seria justamente o seu diário.

Entre os anos de 1660 e 1669, Pepys escreveu um diário se valendo de um código secreto, a modo de escrita taquigráfica, a fim de manter seu conteúdo ao largo de bisbilhoteiros. Dessa forma, via-se completamente livre para descrever minúcias de sua vida pessoal, e da vida das pessoas com quem convivia. Mais de um século depois, os seis volumes de seu diário foram descobertos entre os livros que Pepys transmitiu à Cambridge University. Foram necessários vários anos para decifrar e transcrever esses volumes, mas em 1825 publicou-se a primeira edição do *Diário* de Pepys.

No imenso diário, deparamos uma personalidade extraordinária, um grande amante da música, sempre envolvido com mulheres, e um trabalhador incansável. Aqui e acolá, afluam a vaidade, o sentimento de vergonha e os preconceitos de Pepys, às vezes escritos como que num humor involuntário. Não se trata de literatura, mas a obra acaba por suscitar no leitor efeitos de uma obra literária, pondo a nu uma personalidade por inteiro, além dos gostos de toda uma época.

Textos complementares

Elegia: indo para o leito

(John Donne)

Vem, Dama, vem, que eu desafio a paz;
Até que eu lute, em luta o corpo jaz.
Como o inimigo diante do inimigo,

Canso-me de esperar se nunca brigo.
Solta esse cinto sideral que vela,
Céu cintilante, uma área ainda mais bela.
Desata esse corpete constelado,
Feito para deter o olhar ousado.
Entrega-te ao torpor que se derrama
De ti a mim, dizendo: hora de cama.
Tira o espartilho, quero descoberto
O que ele guarda, quieto, tão de perto.
O corpo que de tuas saias sai
É um campo em flor quando a sombra se esvai.

(Tradução de Augusto de Campos. **O Anticrítico**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986)

A Pulga

(John Donne)

Repara nesta pulga e apreende bem
Quão pouco é o que me negas com desdém.
Ela sugou-me a mim e a ti depois,
Mesclando assim o sangue de nós dois.
E é certo que ninguém a isto alude
Como pecado ou perda de virtude.
Mas ela goza sem ter cortejado
E incha de um sangue em dois revigorado:
É mais do que teríamos logrado.

Poupa três vidas nesta que é capaz
De nos fazer casados, quase ou mais.
A pulga somos nós e este é o teu
Leito de núpcias. Ela nos prendeu,
Queiras ou não, e os outros contra nós,
Nos muros vivos deste Breu a nós.

E embora possas dar-me fim, não dês:
 É suicídio e sacrilégio, três
 Pecados em três mortes de uma vez.

Mas tinges de vermelho, indiferente,
 A tua unha em sangue de inocente.
 Que falta cometeu a pulga incauta
 Salvo a mínima gota que te falta?
 E te alegras e dizes que não sentes
 Nem a ti nem a mim menos potentes.
 Então, tua cautela é desmedida.
 Tanta honra hei de tomar, se concedida,
 Quanto a morte da pulga à tua vida.

(Tradução de Augusto de Campos. **O Anticrítico**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986)

Paraíso Perdido

(John Milton)

Do homem primeiro canta, empírea Musa,
 A rebeldia – e o fruto, que, vedado,
 Com seu mortal sabor nos trouxe ao Mundo
 A morte e todo o mal na perda do Éden,
 Até que o Homem maior pôde remir-nos
 E a dita celestial dar-nos de novo.

(Tradução de Antônio José de Lima Leitão. **O Paraíso Perdido**.
 São Paulo: Edigraf, 1956)

Elegia Escrita em um Cemitério Campestre

(Thomas Gray)

Aqui jaz descansado no regaço
 Da fria terra um moço ignoto à fama;
 Vítima da tristeza e fado escasso,

Mas gênio qual o céu deu a quem ama.
De alma sincera, e de bondade extensa,
Deu à miséria quanto tinha – pranto:
Merecia do céu tal recompensa,
Teve um amigo, e só desejou tanto.
Nem mas virtudes nem fraquezas queiras
Arrancar deste sítio tenebroso;
Umas e outras foram passageiras,
E caíram nas mãos de um Deus piedoso.

(Tradução de Marquesa D'Alorna. **Poesia**. Rio de Janeiro: W. M. Jacson Inc. Editores, 1965)

Dicas de estudo

Richard Lovelace. Disponível no site:

<www.cummingsstudyguides.net/Guides3/Althea.html>

O *Diário*, de Samuel Pepys, pode ser consultado, em inglês, no site:

<http://books.google.com/books?as_auth=Samuel+Pepys&source=an&sa=X&oi=book_group&resnum=8&ct=title&cad=author-navigational>

Estudos literários

1. Qual foi o movimento literário poético produzido pelo puritanismo no início do século XVII na Inglaterra? Qual é uma das suas principais características?

Poesia e prosa na época do Racionalismo

Alípio Correia de Franca Neto

Racionalismo filosófico e científico

O Racionalismo foi um movimento que se desenvolveu na Europa durante os séculos XVII e XVIII. Nascido em oposição ao Empirismo – a doutrina que atribui a verdadeira fonte de conhecimento aos sentidos, inscrevendo os dados na *tábula rasa* da mente e recorrendo ao método da indução –, o racionalismo, que considera a *ratio* a fonte do conhecimento e afirma a existência de ideias inatas como ponto de partida para o método da dedução, baseou-se em concepções de Deus, da natureza e do homem relacionadas entre si e apoiadas na convicção de que particularmente o uso correto da razão seria capaz de lograr o verdadeiro conhecimento, sendo pré-requisito para a felicidade do homem ou, como o queria Leibniz (1646-1716), o “melhor dos mundos possíveis”.

Para tanto, a *res cogitans* de Descartes (1596-1650) exerce um papel fundamental. A fim de que a liberdade seja soberana, deve-se considerar a razão como a essência do ser humano, que, por meio dela, toca o cerne de sua humanidade. Além do mais, a filosofia do período defronta-se com duas ciências capazes de proporcionar um conhecimento exato e inquestionável: a Matemática e a Física. Predomina à época a ideia de que o mundo apresenta uma regularidade passível de ser calculada, de que o rigoroso raciocínio matemático oferece os meios para estabelecer a verdade, independentemente da revelação de Deus. Eis por que homens tão diferentes quanto Hobbes e Descartes, Espinoza e Leibniz escreveram no idioma das demonstrações matemáticas. Ainda que a maioria não tivesse condições de entender esse idioma, pelo qual Newton estabeleceu a lei da gravitação universal, havia uma suposição generalizada de que, de alguma forma, lá estava uma explicação do universo material. Pelo fato de todas as coisas se acharem subordinadas dessa forma à razão, não admira que o mundo passasse a ser o mundo do homem, Deus, o “Deus dos filósofos” e a religião só fosse considerada válida se enquadrada “nos limites da pura razão”, como disse Kant. Esse primado da razão transparece inteiramente num poema de M. J. Chénier, que costuma ser citado nesse contexto:

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

Poetas do Classicismo

No começo do século XVII, os escritores ingleses deram a impressão de se unir mais como um grupo. Assim, uma figura como Ben Jonson (1532-1637), na primeira metade do século, ou John Dryden (1631-1700), no final da segunda metade, poderiam se tornar os líderes literários do período.

Atualmente, por vezes ouvimos falar de “a época de Dryden”. Este foi poeta laureado, a exemplo de Jonson e antes dele, escreveu peças poéticas, inclusive uma famosa, sobre Antônio e Cleópatra, *All for Love, or the World Well Lost* [*Tudo por Amor, ou a Perda Total do Mundo*] (1678), escrita em versos e constituindo uma imitação declarada da peça homônima de Shakespeare. Muitos poemas líricos o firmaram como um dos maiores poetas da época. Dryden também escreveu crítica literária e sátiras políticas, consequências das controvérsias entre puritanos e “realistas”. Foi chamado por vezes de “o pai da prosa inglesa”.

Dryden nasceu numa família puritana e se educou em Cambridge. Seus compromissos, políticos e religiosos, variaram no decorrer dos tempos. Na primeira fase da sua poesia, defendeu o Commonwealth¹, porém, depois da Restauração, passou a tecer elogios a Carlos II. Num primeiro momento, escreveu apoiando a Igreja Anglicana, mas, depois, com a chegada de um rei católico ao trono, Dryden se tornou católico e escreveu o poema “The hind and the panther” [A gazela e a pantera] (1687), em que a Igreja Católica é representada como uma “gazela branca como leite” acossada por toda sorte de animais representando seitas protestantes. Na mesma esteira de escritos religiosos se encontra o seu *Religio Laici* [*Religião dos Leigos*] (1682), escrito em defesa do anglicanismo contra os deístas, católicos e dissidentes, leva a efeito uma defesa das atitudes religiosas do leigo.

Quando o católico Jaime II, porém, foi deposto do trono em 1688, Dryden continuou em sua fé, perdendo assim, todas as vantagens políticas. Passou os últimos anos entregue sobretudo a suas traduções dos clássicos. Quando morreu, foi enterrado com honras ao lado de Chaucer na Abadia de Westminster.

¹ A Commonwealth of England foi um governo republicano que exerceu o poder no Reino Unido entre 1649 e 1660.

Tendo sido dramaturgo, crítico e tradutor, Dryden foi antes de tudo um poeta, e, em sua poesia, um artífice. O “homem de letras”, cuja vida em grande parte se pautou por exigências econômicas e pela dependência da Corte, nutriu como sua grande ambição escrever bons versos. Poucos detalhes se conhecem de sua biografia, e seus próprios versos são bastante “impessoais”. De modo geral, Dryden escreveu sobre temas de sua época, os quais moldava em poesia. Em *Annus Mirabilis* [O Ano do Milagre] (1667), ele escreveu sobre a Segunda Guerra Anglo-Holandesa (1665-1667) e o Grande Incêndio de Londres (1666), o “milagre” do título se referindo à contingência de Londres ter sido salva do incêndio – ou seja, fatos históricos, imediatamente contemporâneos do poeta, transpostos para a poesia.

Em *Absalom and Achitophel* (1681), Dryden revelou a política das intrigas de Anthony Ashley-Cooper, Conde de Shaftesbury (1621-1683), e a deslealdade de James Crofts, o Duque de Monmouth (1649-1685), produzindo a melhor de suas sátiras.

Entretanto, talvez Dryden hoje seja mais lembrado como grande tradutor, além de teórico da tradução, cujas célebres definições dos tipos de tradução ainda são usadas atualmente. Estas são: a *metáfrase*, ou o que entendemos por tradução “semântica” ou do sentido; a *paráfrase*, ou a tradução que procura conservar o sentido de uma leitura, mas valendo-se de eventuais acréscimos e alterações de estruturas gramaticais, expedientes em geral usados em traduções artísticas, que buscam reconstituir a “forma” do original; e a *imitação*, que é uma composição em que o autor já não deve levar o nome de tradutor, embora seu trabalho conserve traços estilísticos, quando não temáticos, de um texto original que lhe serviu para matriz de sua experiência poética. Dentre as traduções que Dryden fez – e que, segundo sua própria classificação, merecem o título de “imitações”, já que o dístico rimado em sua tradução de clássicos é sua marca principal – destacam-se suas versões de Ovídio, Vergílio, Juvenal e de Chaucer.

Por ser católico romano, Alexander Pope (1688-1744) não pôde frequentar escolas e universidades. Começou a publicar seus poemas em 1709. Só quando obteve êxito financeiro com suas traduções de Homero foi que adquiriu uma residência em Twickenham, onde viveu o resto de seus dias. Pope abandonou o catolicismo pelo deísmo. Sua vida foi marcada por uma série de tensões, relativas a uma doença crônica, uma tuberculose que lhe afetava a espinha, lhe impedia o crescimento e acarretava deformações físicas, o que provavelmente contribuiu para uma visão extremamente sombria da vida, e para que se tornasse um dos críticos mais impiedosos da sociedade de então. Pope morreu em 1744.

A era de Pope equivale ao ápice do *Neoclassicismo*, que se seguiu à época da Restauração, a que pertence John Dryden e que antecede a época de Samuel Johnson.

Mas Pope em muito sentidos é sucessor de Dryden. Em literatura, o Neoclassicismo designa o princípio estético de imitar os grandes autores da Antiguidade, condicionando a imitação a regras rígidas – por exemplo, a observância das chamadas unidades de tempo, espaço e ação, frequente sobretudo em dramaturgos franceses do século XVII. Daí certo “enrijecimento” da linguagem, certa repetição do mesmo dístico heroico, dos mesmos símiles e ritmos. Desse ângulo, Pope e seus coevos, afeiçoados aos princípios do racionalismo e aos cânones do Classicismo, foram considerados, muitas vezes, representantes do apogeu da literatura inglesa, recebendo o nome de *augustan poets* [poetas augustanos], já que a época em que viviam era comparada à idade de ouro da literatura latina – a era de Augusto.

Trata-se, pois, de uma literatura urbana, de função social e marcada pelo moralismo, este quase sempre didático ou satírico, com vistas a criticar problemas sociais. Menos criativa e audaciosa do que a arte renascentista, essa poesia pecava pelo anseio de perfeição formal. A esmagadora maioria de poemas da época foi escrita nesses *closed couplets*, ou *heroic couplets*, ou dísticos fechados, sempre em pentâmetros jâmbicos com rimas paralelas.

Pope apresenta quatro facetas como poeta. A primeira diz respeito à sua poesia didática. Nesse gênero, um de seus poemas mais conhecidos é “*Essay on criticism*” [Ensaio sobre a crítica], publicado anonimamente em 1711.

A obra começa com a exposição das normas do gosto e com a autoridade a ser atribuída aos antigos escritores. Discutem-se a seguir as leis pelas quais um crítico deve se pautar, e dão-se exemplos de críticos que se afastaram delas. Trata-se de uma obra notável, sobretudo quando se pensa que Pope a escreveu com apenas 21 anos. Na passagem a seguir, bastante famosa, ele fala sobre uma adequação ideal entre som e sentido:

O escrever fácil só com arte é que se alcança,
Como melhor se move o que aprendeu a dança.
Não basta que o poema seja comedido:
Deve o som parecer um eco do sentido.
Maviosa é a música se branda expira a brisa,
E em métrica mais doce o doce rio desliza;
Mas se a vaga vergasta o litoral plangente,
O verso rude e rouco ruge qual torrente.

(Pope, tradução de VIZIOLI, 1992)

Ainda na esteira do poema didático, temos “*Essay on man*” [Ensaio sobre o homem] (1733), que consiste em quatro epístolas endereçadas a *sir Henry St. John Bolingbroke*, uma figura de proa do Partido Conservador. *Grosso modo*, seu objetivo é justificar os caminhos que Deus traça aos homens, ou demonstrar que o plano do universo é o melhor dos planos possíveis, a despeito da presença do mal, e de nosso fracasso em perceber a perfeição das coisas.

Há também o Pope satírico, e sua melhor sátira – que é também uma das melhores em língua inglesa – *The rape of the lock* [A violação da madeixa] – a gênese do poema envolveu um atrito entre duas famílias católicas aristocráticas de Londres. Lorde Petrie, apaixonado por Arabella Fermor, corta-lhe traiçoeiramente uma madeixa dos cabelos como lembrança. Depois disso, a sociedade se divide entre os que tomam partido de Arabella, em sua revolta contra o insulto que lhe foi cometido, e outros apoiam o Lorde, cuja conduta lhes parece motivada pelo amor. Essa história trivialíssima é narrada num estilo absurdamente elevado a comicidade resultando da disparidade entre essa trivialidade do assunto e a linguagem floreada.

O talento satírico de Pope também se revela em “*The dunciad*” [“A asniada”] publicado anonimamente em 1728. A “*New dunciad*” [Nova “asniada”] foi publicado em 1742. A sátira é dirigida contra a “*Dulnes*” [Asneira] e, no decorrer do poema, todos os autores que receberam a condenação de Pope são ridicularizados.

O Pope “romântico” encontramos em obras como “*Eloisa to Abelard*” [Heloísa a Abelardo] (1717), um monólogo na voz da freira Heloísa, que relembra sua união infeliz com Pedro Abelardo, e “*Elegy to the memory of na unfortunate lady*” [Elegia à memória de uma dama desafortunada] (1717).

A última faceta de sua personalidade criativa envolve seu trabalho como tradutor de Homero. Apesar de se saber das deficiências que Pope apresentava quanto a seu conhecimento da língua grega, Pope traduziu os épicos de Homero segundo os cânones tradutórios de John Dryden. O resultado de seu empreendimento são textos belos e elaborados, bem ao gosto da época, embora seus dísticos melodiosos não consigam reproduzir a força expressiva do original.

Enquanto Pope conservava a atenção do leitor voltada para a sociedade, desenvolvia-se no século XVIII certo interesse pela natureza pelo bem de si mesma. Aliás, a natureza sempre fora um tema na poesia inglesa, desde o período anglo-saxão, passando por Shakespeare até Milton. Esse interesse aparece na obra “*The seasons*” [As estações] (1726) de James Thomson (1700-1748). A obra se tornou imediatamente popular em todas as camadas sociais, e foi muito influente, oferecendo tanto em estilo como em tema uma alternativa para o urbanismo

da poesia de Pope, sendo reconhecido posteriormente por um poeta da “natureza” do porte de Wordsworth como o primeiro poeta desde Milton a oferecer novas imagens da “natureza exterior”.

Thomas Gray (1716-1771), o autor do famosíssimo “Elegy written in a country church-yard” [Elegia escrita num cemitério campestre] (1751), quando jovem conheceu a vida despreocupada e elegante da Europa em companhia de Horace Walpole (1717-1797), autor do célebre romance gótico *The Castle of Otranto* [O Castelo de Otranto] (1764). Passou muito tempo em Cambridge, dedicando-se rigorosamente aos estudos, que acabaram por fazer dele um dos homens mais versados de seu tempo. Sua obra poética é diminuta, e seus poemas se abriram a novos interesses. O gosto medieval, por exemplo, está presente em “The bard” [O bardo] (1757), uma ode pindárica², baseado numa tradição segundo a qual Eduardo I teria ordenado a violenta supressão dos bardos galeses e escandinavos. Gray considerava “O bardo” e “The progress of poesy” [O progresso da poesia] (1757) – em que se descrevem vários tipos de poesia, seus vários efeitos e origens primitivas – como suas obras mais perfeitas. Na verdade, a ode pindárica era uma forma que conferia bastante liberdade aos poetas do século XVIII, embora sugerisse também o elemento clássico, e essa liberdade advinha do fato de a forma em questão admitir qualquer esquema rímico, variação no comprimento dos versos e dos ritmos. Quanto à “Elegia escrita num cemitério campestre”, sucessivas gerações de ingleses comuns e críticos deram seu juízo favorável a ela. O poema está escrito em quadras, e é muito apreciado por seu tom reflexivo, calmo e estoico. O cemitério em questão talvez seja o de Stoke Poges, onde Gray visitava os membros de sua família. Esse poema contém alguns dos versos mais famosos da literatura inglesa, e reflete sobre os destinos obscuros dos aldeões que foram enterrados lá, concentrando-se ao fim e ao cabo num autor desconhecido. Os críticos relacionaram as estrofes finais aos medos do próprio Gray sobre seu destino obscuro como poeta, e à morte precoce de seu amigo Richard West em 1742.

É sabido que Gray sofria de depressões, mas estas eram controladas se comparadas às de William Collins (1721-1759), cuja vida breve foi marcada pela penúria e por acessos de insanidade. Collins começou sua carreira com o exotismo amaneirado de suas *Persian Eclogues* [Éclogas Persas] (1742) enquanto estudava em Oxford. Suas *Odes on Several Descriptive and Allegoric Subjects* [Odes sobre alguns Temas Descritivos e Alegóricos] (1746), que deviam exercer influência considerável, incluem seu famoso poema “Ode to the evening” [Ode à noite] e “How sleep the braves” [Como dormem os bravos], além de odes à Piedade, ao Medo,

² Ode pindárica: composição poética de assunto elevado e destinada ao canto; composição poética dividida em estrofes, semelhantes pelo número e medida dos versos.

à Simplicidade e a outras abstrações, revelando seu gosto pela alegoria moral. Essas odes revelam um afastamento da poesia augustana da geração de Pope, em certa medida antecipando traços da poesia romântica que estava por vir. Desafortunadamente, a má recepção de seus poemas precipitou Collins em períodos de melancolia, que posteriormente recrudesceram em insanidade, até que o poeta faleceu em virtude de um colapso físico e emocional.

A loucura também rondou a vida de William Cowper (1731-1800), que foi educado numa escola particular em Westminster. Durante muito tempo, Cowper foi acometido de períodos de depressão, chegando a tentar suicídio por três vezes. E sua melancolia assumiu forma religiosa, quando sentiu-se alijado da misericórdia de Deus. Cowper é mais conhecido por seu “The diverting history of John Gilpin” [A divertida história de John Gilpin] (1782), um poema narrativo, marcado por seu tom de pilhéria³, mas a pilhéria de uma mente febril e atormentada, se debatendo em silêncio à procura de sanidade. Na verdade, a lenda de John Gilpin e sua festa de aniversário, marcada pelo infortúnio do começo ao fim, lhe foi contada por Lady Austen, numa tentativa de demovê-lo de um acesso de depressão.

Um de seus poemas mais bem-sucedidos, porém, é “The task” [A tarefa] (1785), longa obra escrita em versos brancos, retratando a natureza como amiga e redentora, e sugerindo a perversão da cidade. Por trás dos diversos estados de espírito de Cowper, espreita o medo de que um dia a razão possa ir-se, e a expressão mais pungente desse sentimento se acha em “The castaway” [O naufrago] (1803), em que Cowper descreve com poderes trágicos o sofrimento de um marinheiro caído no mar, à espera da morte por afogamento.

Precursores do Romantismo

Robert Burns (1759-1796) nasceu em Ayrshire, Escócia. Cresceu no campo e trabalhou como lavrador. A despeito de suas inúmeras leituras, jamais recebeu educação universitária. Em 1784, apaixonou-se por Jean Armour, com quem teve vários filhos. Publicou em 1786 seu primeiro volume de poesia, *Poems Chiefly in the Scottish Dialect* [Poemas Principalmente em Dialeto Escocês], conhecido como volume de Kilmarnock. Esse livro foi festejado pela sociedade literária e aristocrática de Edimburgo. O volume continha poemas como “The twa dogs” e “The cotter’s saturday night”, que são descrições exatas da vida dos camponeses escoceses com que Burns tinha familiaridade, além de poemas como “To a mouse” [A um rato] (ver seção textos complementares), seu poema mais famoso e uma

³ Pilhéria (2004): chiste, graça, piada.

ode, de tom sério, dedicada a um rato, de cujos versos John Steinbeck extrairia o título de um de seus livros, *Of Mice and Men* [*De Ratos e Homens*].

Seu temperamento gregário e boa aparência o levaram a uma vida de dissipação, com bebedeiras e envoltimentos amorosos intensos. Posteriormente, deixou a agricultura e se tornou funcionário do serviço de arrecadação de impostos em Dumfries, cidade da Escócia. Faleceu em 1796.

Burns escrevia com igual facilidade no inglês correto do século XVIII e em dialeto escocês, e foi um dos maiores cantores de canções de amor, poema como "My love is like a red, red rose" [Meu amor é como rubra, rubra rosa] mostra o quanto era capaz de fundir sentimento com seu conhecimento da tradição literária mais antiga dos escoceses. Burns exprimia com a singeleza do camponês, sem afetação nem maneirismo literários, os sentimentos, o humor e os defeitos da classe a que pertencia. Tons revolucionários, expressivos do sentimento de revolta em face de injustiças sociais, das restrições da moralidade convencional e do caráter repressivo da religião presbiteriana da Escócia se manifestam, por exemplo, no antológico "Is there for honest poverty", mais conhecido por "For a' that and a' that". Sua única tentativa de escrever sobre lendas folclóricas é o magnífico poema cômico "Tam o' Shanter" (1791), sobre a história de um homem que ficou tempo demais num bar e que testemunhou uma visão perturbadora ao voltar para casa. Sua simpatia com relação aos desfavorecidos, quer homens quer animais, sua vida boêmia e convicções políticas o tornaram um dos maiores representantes do Pré-Romantismo.

Na preparação do Romantismo, uma das maiores influências das letras inglesas sobre o continente europeu veio dos poemas de Ossian, do modo como foram divulgados por James Macpherson (1736-1796). Os *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Galic or Erse Language* [*Fragmentos de Poesia Antiga, Coligidos nas Montanhas da Escócia e Traduzidos do Idioma Gaélico ou Erse*] (1760) suscitaram tamanho interesse, que houve coletas de dinheiro para que Macpherson empreendesse pesquisas de novo material. Macpherson viajou pela Escócia, reunindo material para *Fingal, an Ancient Epic Poem, in Six Books* [*Fingal, um Poema Épico Antigo, em Seis Livros*] (1762). O poema simulava ser uma tradução de um épico de Ossian, o filho de Finn, ou, segundo sua versão, Fingal, e supostamente de um período remoto e indeterminado dos primórdios da história escocesa. A este se seguiu, com velocidade suspeita, um segundo épico, *Temora*, de 1763. Essas obras foram recebidas com entusiasmo pelos escoceses. O filósofo David Hume e o pai da economia, Adam Smith, foram os primeiros a se convencer de sua "autenticidade". Goethe citou Ossian extensa-

mente em seu romance *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Mas essa autenticidade foi posta em questão por estudiosos irlandeses, que perceberam erros técnicos na cronologia, bem como na formação de nomes gaélicos, e, posteriormente, pelo doutor Samuel Johnson. Na verdade, Macpherson encontrara fragmentos de poemas e histórias, e os incluíra num romance de sua autoria. Mesmo assim, a imensa popularidade de seus poemas sobreviveu à constatação da fraude.

Outro exemplo de falsificação literária é Thomas Chatterton (1752-1770). Aos 14 anos, o poeta deixou a escola e se tornou aprendiz de um procurador. Aos 16, publicou em *Felix Farley's Bristol Journey* um trecho em prosa pseudo-arcaica, que, segundo ele, havia sido descoberta num cofre em St. Mary Redcliffe, em Bristol. O fato chamou a atenção de antiquários e estudiosos, e Chatterton forneceu a eles falsos documentos. Naquela época, ele havia já escrito seus poemas "Rowley", que simulavam ser a obra de um certo Thomas Rowley, um poeta imaginário do século XV. Em 1769, Chatterton enviou a Horace Walpole um tratado de pintura supostamente do mesmo poeta imaginário, e, durante algum tempo, Walpole o considerou autêntico. Também publicou sete composições de Ossian em prosa poética na *Town and Country Magazine*, tomando cuidado para não se valer de referências escocesas usadas por Macpherson. Em 1770, foi para Londres, mas cometeu suicídio ingerindo arsênico, num período de extrema penúria, e, aparentemente, ante à perspectiva de morrer de fome.

Em suas imitações da poesia medieval, bem como em sua desventurada vida, Chatterton exerceu uma forte influência sobre o imaginário romântico. William Wordsworth escreveu acerca do "menino encantador/ a alma insone morta em seu orgulho", e Keats, que dedicou *Endymion* a sua memória, o descreveu numa carta como o escritor mais puro de língua inglesa. De fato, a riqueza de sua poesia repousa num sem-número de formas de verso, inclusive estrofes a modo de Spencer e com estrofes de *rhyme-royal* [rima real] – cujo esquema é a-b-a-b-b-c-c –, baladas e odes pindáricas. A história de Chatterton se tornou lendária e se o jovem, que cometeu suicídio aos 18, teria se desenvolvido num gênio permanece questão aberta.

A Revolução Industrial havia acarretado grandes transformações na vida econômica, política e social da Inglaterra na segunda metade do século XVIII. A burguesia se enriquecera com o aprimoramento dos processos mecânicos, com a instalação de fábricas têxteis e a exploração de minas de carvão. Acelerou-se a urbanização, ensejando o deslocamento de artesãos e lavradores para os centros industriais, onde haveriam de compor a massa do proletariado, explorada pelos sistemas de produção.

A insatisfação com esse estado de coisas foi manifestada primeiramente pelos pré-românticos. Ainda vivendo na época da Razão, esses autores não podiam deixar de considerar essas mazelas sociais como produtos de uma concepção puramente racional da política, da sociedade e da vida como um todo. Portanto, cabia-lhes uma dupla função, qual seja, a de encontrar alternativas ao ambiente urbano e à industrialização, e a de buscar uma linguagem nova, que desse conta das inquietações de que eram acometidos, a fim de substituir os valores literários neoclássicos em vigor. Aos antigos modelos gregos e latinos esses escritores opuseram formas poéticas populares e, como alternativa aos problemas causados pela urbanização e industrialização, propuseram um retorno à natureza (na verdade, essas tendências já se haviam feito sentir em autores como James Thomson, Thomas Gray e William Collins). Tanto essas predileções como aversões revelavam, obviamente, um impulso revolucionário. Mas até então, ninguém tivera tantos ímpetos revolucionários, nem fora tão radical em suas atitudes quanto William Blake (1757-1827).

Esse grande poeta pré-romântico não foi à escola, tendo-se tornado aprendiz do gravador James Basire (1730-1802) e, depois, aluno na Royal Academy. A partir de 1779, trabalhou como gravador para um livreiro. Por intermédio de John Flaxman (1755-1826), escultor e desenhista neoclássico, Blake sofreu a influência de Emanuel Swedenborg (1688-1772), e foi apresentado a um círculo de intelectuais. O próprio Flaxman foi um dos financiadores do primeiro livro de poemas de Blake, *Poetical Sketches* [*Esboços Poéticos*] (1783). Em 1784, juntamente com seu irmão Robert, Blake abriu uma oficina de gravurista. A partir disso, passou a publicar conjuntamente seus poemas acompanhados de gravuras. De 1789 são suas *Songs of Innocence* [*Canções de Inocência*] e também o *The Book of Thel* [*O Livro de Thel*]. O *Livro de Thel*, aliás, anuncia uma complexidade cada vez maior de obras que lhe sucederiam, como *Tiriél*, publicado em 1874; *The Marriage of Heaven and Hell*, gravado cerca de 1790-93, e constituindo sua principal obra em prosa; e os livros revolucionários *The French Revolution* [*A Revolução Francesa*] (1791); *America: a prophecy* [*América: uma profecia*] (1793) e *Vision of the Daughters of Albion* (1793). De 1794 é seu grande livro *Songs of Experience*, que inclui o famosíssimo "The tyger". Entrementes, Blake havia se mudado para Lambeth, onde desenvolveu ainda mais a mitologia que havia criado em livros como *The Book of Urizen* [*O Livro de Urizen*] (1794); *Europe: a prophecy* [*Europa: uma profecia*] (1794); *The Song of Los* [*A Canção de Los*] (1795); *The Book of Ahania* [*O Livro de Ahania*] (1795); *The Book of Los* [*O Livro de Los*] (1795); e *The Four Zoas* (1797-1804). Já morando em Sussex em 1800, ocupou-se de *Milton*, uma de suas mais complexas obras mitológicas. Em 1803, Blake volta a Londres, para trabalhar em *Jerusalém: the emanation of the giant Albion* [*Jerusalém: a emanção do*

gigante Albion], escrito e gravado entre 1804-1820. Apesar de toda essa produção, a essa altura Blake começava a dar mostras de seu desapontamento quanto à sua poesia e a suas gravuras, que não haviam encontrado um público capaz de apreciá-las devidamente, tampouco lhe haviam trazido riquezas nem muito conforto. Seus últimos anos foram vividos na obscuridade, embora continuasse a suscitar a atração e a estima de artistas. Quando Blake morreu, em 1827, a opinião geral era a de que ele havia sido um louco, ou pelo menos alguém com um temperamento por demais excêntrico, embora dotado de muitas qualidades.

Na verdade, a maioria dos contemporâneos de Blake não alcançaram compreender a grandeza de seus textos e gravuras visionários, extremamente originais em sua vertente lírica e profética. Atualmente, tende-se a considerar as alegorias religiosas de Blake como instrumentos de crítica social, já que Blake admirava a Revolução Francesa e a Revolução Americana. Seus versos levam a efeito uma denúncia da espoliação do industrialismo, propondo uma utopia de caráter místico-revolucionária, a modo de Nova Jerusalém.

Essas tendências parecem mais visíveis em suas principais coletâneas de poesia as *Canções de Inocência* e as *Canções de Experiência*, às quais Blake apôs o subtítulo “Mostrando os dois estados contrários da alma humana”. Com efeito, a publicação do livro em duas partes complementares faz dessa antologia um verdadeiro marco editorial, já que, além de denunciar uma índole dialética do autor, estabelece nexos de sentido contrastantes, envolvendo os poemas de ambas as antologias. Por outras palavras, os poemas são apresentados de forma antagônica, e, a cada poema de *Canções de Inocência* corresponde um outro, nas *Canções de Experiência*. Aqui, “inocência” diz respeito ao estado paradisíaco dos homens, anterior à Queda, retratado em paisagens rurais. Inversamente, o estado de “experiência” envolve a vida do homem decaído, entregue a toda sorte de infortúnios e à morte num cenário urbano. Desse ângulo, seu poema mais célebre, “O tigre” (ver seção textos complementares), constante das *Canções de Experiência*, é a contrapartida sinistra do plácido poema “The lamb” [O cordeiro]. Enquanto neste a criança, o cordeiro e Jesus se confundem uns com os outros, o eu lírico, que assume a voz da criança, faz perguntas ao cordeiro sobre sua criação e, a seguir, lhe dá a resposta (ver seção textos complementares). Por outro lado, todas as perguntas feitas no poema “O tigre” ficam sem resposta: no mundo da inocência, Blake parece dizer, o divino e o humano coincidem, mas, no da experiência, não é dado obter respostas sob sua própria origem. Como afirmou o poeta e tradutor José Paulo Paes, também

[...] a anatomia do Tigre pertence à ordem da máquina: como esta, foi ele forjado, com martelo e bigorna, numa fornalha cujo fogo ainda lhe arde nos olhos ou, sinodoquicamente, pelo corpo todo [...]. O fato de Blake usar símiles siderúrgicos para descrever a criação do ominoso Tigre se

explicaria pelo fato de ter sido a siderurgia, a par da manufatura de tecidos, a principal fatora da revolução industrial da Inglaterra, de que ele foi contemporâneo e a cujos malefícios, sobretudo a exploração do homem pelo homem, encontramos repetidas referências na sua poesia. (PAES, 1985, p.193-199)

Os primórdios do romance inglês

Com os desenvolvimentos anteriores do gênero romance, coube ao século XVIII consolidar a ficção como uma forma de literatura, e dar início à escrita de romances que haveria de se estender continuamente até os nossos tempos. E atribui-se a Daniel Defoe (1660-1731) o título de pai das modernas obras ficcionais, bem como se lhe concede a honra de criador do jornalismo britânico, em *The Review*, o jornal fundado por ele, constituindo um momento decisivo na história do jornalismo inglês.

Filho de um açougueiro, Defoe frequentou uma faculdade para Dissidentes em Newington Green com vistas ao ministério, mas acabou por desposar Mary Tuffley, após o que se tornou proprietário de mercearia em Cornhill. Tendo falido, acabou fugindo da Inglaterra e fazendo uma série de viagens pela Europa. Regressando pouco depois, foi nomeado auditor do Ministério e participou da rebelião de Monmouth, e em 1688 uniu-se às forças de Guilherme III. Com a morte deste, foi detido e exposto no pelourinho. A primeira obra importante e assinada por Defoe foi *An Essay upon Projects* [*Um Ensaio sobre Projetos*] (1697).

Em 1706, começou a prestar serviços à Rainha Ana, até 1715, mas, decepcionado com a política, voltou-se para a literatura de ficção. Em 1719, com quase 70 anos, teve seu primeiro grande sucesso com *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusóe of York, Mariner* [*A Vida e as Estranhas e Surpreendentes Aventuras de Robinson Crusóe de York, Marinheiro*]. Essa obra foi traduzida para o francês em 1720. Seu sucesso estimulou o autor a prosseguir no gênero, e, a intervalos de poucos anos, ele lançou *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* [*Venturas e Desventuras da Famosa Moll Flanders*], de 1719; *Journal of the Plague Year* [*Diário do Ano da Peste*], de 1722; e *Lady Roxana or the Fortunate Mistress* [*Lady Roxana, ou a Amante Afortunada*], de 1724. Defoe morreu em 1731, em Ropemaker's Alley, Moorfields.

A obra de Defoe é extensa, chegando ao número de 250 livros, mas a obra pelo qual ele se tornou mundialmente famoso, obviamente, é *Robinson Crusóe*, um romance moderno, e também a primeira obra de ficção de Defoe, a história é baseada nas experiências de Alexander Selkirk (1676-1721) na ilha deserta de Juan Fer-

nandez. De fato, o gênio de Defoe se revela inteiramente nessa descrição da vida de sua personagem, em sua luta para tornar tolerável sua existência na solidão.

É possível dizer que a personagem Robinson Crusó conserva os mesmos valores de seu autor – os da classe média puritana a que pertenceu – e está sempre às voltas com suas contas, com adquirir direitos de propriedade sobre sua ilha, a princípio em revolta contra Deus mas ao fim e ao cabo descobrindo os caminhos da graça divina e do capitalismo. Sua vida comezinha⁴, retratada com riqueza de pormenores, deve-se à quase obsessão de Defoe pela narração de simples “fatos”, que por sua vez corresponde a seu ideal artístico de lograr uma prosa impessoal e incolor, num estilo, por assim dizer, “jornalístico”, tão desprovido de artifícios quanto possível. Ou seja, um estilo já “moderno”, capaz de desconcertar os “intelectuais” da época, os quais, talvez enciumados com a imensa popularidade do livro, empenharam-se em lhe apontar os “erros de geografia e de incoerência” – mas um estilo profundamente admirado, por exemplo, muito tempo depois, por uma das colunas do modernismo europeu, James Joyce, que lhe soube reconhecer a imensa capacidade em produzir a ilusão de verossimilhança na reconstituição da “vida comum” ou de atributos humanos que não mudam com o passar do tempo. Por essa razão é que, a par dos ingredientes de um típico “romance de aventura” – um filho rebelde, tempestades, piratas, escravidão e naufrágio – vai-se nos fixando na memória o registro do trivial e comezinho – uma faca pequena, uma caixinha de tabaco, um cachimbo, um livrinho que se torna um diário – até que a experiência de um homem que se vê na contingência de ficar isolado numa ilha por muitos anos passa a ser símbolo da experiência de todos os homens.

Jonathan Swift (1667-1745) nasceu em Dublin. Foi educado na Kilkenny Grammar School, e depois no Trinity College, em Dublin. Swift era primo de Dryden. Em 1689, tornou-se secretário de *sir* William Temple (1628-1699), um estadista e ensaísta inglês. Conta-se que uma das odes pindáricas de Swift provocou o seguinte comentário de Dryden: “Primo Swift, você nunca vai ser um poeta”. Swift voltou para a Irlanda, onde ordenou-se sacerdote da igreja anglicana em 1694. Em 1697, escreveu *The Battle of the Books* [*A Batalha dos Livros*], que seria publicado juntamente com *A Tale of a Tub* em 1704, ambas sátiras em prosa. Em 1701, fazendo várias visitas a Londres, travou contato com Joseph Addison (1672-1719), um erudito clássico, e *sir* Richard Steele (1672-1729). Desgostoso com a adesão do partido Whig com os Dissidentes, aderiu ao partido Tori em 1710, e atacou os ministros Whig no periódico tori *Examiner*. Tornou-se decano de St. Patricks em 1713. Swift já havia começado a escrever o seu *Journal to Stella*, uma série de cartas íntimas de 1710-1713 a Esther Johnson e

⁴ Comezinha/ o (2004): fácil de entender; simples; que é próprio da vida comum; corriqueiro.

sua companheira Rebecca Dingley. As cartas curiosamente são escritas em parte em linguagem infantil, propiciando um vívido relato do cotidiano de Swift em Londres. Biógrafos afirmam que deve ter havido um tipo de casamento entre Swift e Stella. Mas uma outra mulher, chamada Esther Vanhomrigh (c. 1688-1723), entrou em sua vida em 1708. Há indícios de que Esther tenha morrido em decorrência de um abalo em 1723, depois de Swift romper com ela, as causas sendo supostamente o ciúme que Esther nutria quanto a Stella. Esta faleceria em 1728. Em 1714, Swift uniu-se a Alexander Pope, a John Gay (1685-1732) e a outros que faziam parte do Escriblerus Club. Voltou para a Irlanda em 1714. Quando foi novamente para a Inglaterra em 1726, publicou seu livro mais famoso, *Gulliver's Travels* [*As Viagens de Gulliver*]. Durante seus últimos anos na Irlanda, escreveu seus tratados e poemas mais famosos, *The Grand Question Debated* (1729); *Verses on the Death of Dr. Swift* (1739), obra em que passa em revista sua própria vida e trajetória de escritor. Em seus últimos anos, os sintomas da doença da qual sofreu a maior parte da vida – hoje se acredita que tenha sido a doença de Ménière – recrudesceram ao ponto de pessoas próximas o considerarem insano. Foi enterrado ao lado de Stella em St. Patricks, Dublin. Além das obras mencionadas, Swift publicou muitas outras, inclusive escritos políticos e panfletos sobre questões religiosas, bem como antologias de versos.

Evidentemente, o livro mais famoso de Swift é *As Viagens de Gulliver*, que constitui uma sátira na forma de uma narrativa de viagens. Estas, na verdade, se prestam à subversão do gênero por parte dos ironistas, se bem que as praias em que aportam os viajantes ou naufragos desse tipo de relato sejam as praias exóticas da loucura e da estultice humana. As tão propaladas ironia, misantropia e indignação de Swift estão presentes, para nós hoje de maneira muito velada, neste livro. Cada um dos quatro livros, que recontam quatro viagens a terras longínquas, apresenta um tema diferente, mas todos buscam por a nu e ridicularizar o orgulho humano. Em certo sentido, trata-se do primeiro livro que promove a iniciação das crianças na crítica social.

Samuel Richardson (1689-1761), o filho de um carpinteiro, foi para Londres e se tornou aprendiz de impressor. A arte do século XVIII era também uma arte de intimidade e correspondência, e não admira que Samuel Richardson, que aprendera o ofício de impressor, houvesse recebido a incumbência de escrever um manual de correspondência para senhoras jovens que não podiam escrever por si mesmas. Nele, Richardson diria às donzelas como se portar numa proposta de casamento, às aprendizes, como se candidatar a um emprego, e assim por diante. A fim de que o livro causasse mais interesse, acrescentou às cartas uma intriga muito simples: seu projeto também teria a digna intenção de mostrar a “virtude recompensada”. Essa humilde tarefa revelou a Richardson que ele tinha nas mãos

a arte de se exprimir por meio de cartas, e nos anos que se seguiram ele publicou três livros alentadíssimos, sobre os quais sua reputação repousa: *Pamela: or, virtue rewarded* (1740), *Clarissa: or the history of a young lady* (1748) e *The History of Sir Charles Grandison* (1753). Em cada uma dessas obras, a história central é simples. Pamela era uma criada virtuosa, que resistia às investidas do filho de sua falecida senhora e, como recompensa, obteve dele uma proposta de casamento, que aceitou em júbilo. Clarissa, por sua vez, era também virtuosa, mas uma senhora. Atormentada por pressões da família, que lhe tenta arrumar um casamento arranjado com um pretendente detestável, ela foge de casa em busca da proteção do atraente senhor Lovelace. Quando ela está em seu poder, ele a seduz, mas se arrepende e a pede em casamento. Porém, Clarissa se nega a desposá-lo e, vencida pela vergonha, ela morre.

Muitas vezes atacaram-se os temas dos romances de Richardson em virtude de uma suposta moralidade típica de classe média e contente consigo própria. Seja como for, o procedimento particular de Richardson, a novidade da forma epistolar, é que acabou por convertê-lo num dos principais fundadores do romance moderno. Dentre outras coisas, essas cartas contêm muitas transcrições extensas de conversas, e Richardson, ao optar por um método literário que propunha análises minuciosíssimas, assumiu o risco da prolixidade. Essa “novidade”, é verdade, ocorreu por acidente, mas certamente ele percebeu que esse era um método ideal, e é próprio de um gênio perceber um novo veículo quando ele se lhe apresenta.

Um dos grandes mestres originais da época em matéria de romance foi Henry Fielding (1705-1754). Ele foi educado em Eton e, em 1728, tornou-se estudante de letras em Leyden. Estabeleceu-se em Londres, tornando-se dramaturgo. Escreveu aproximadamente 25 peças entre 1729 e 1737, mormente sátiras e farsas, dentre estas, sua peça mais bem-sucedida, *Tom Thumb* (1730), uma farsa exuberante ridicularizando a “grandeza bombástica” de tragédias em voga à época. Em 1734, desposou Charlotte Cradock, que haveria de inspirá-lo na criação da personagem Sophia em *Tom Jones* (1749), e a heroína de *Amélia* (1752). Atravessando períodos de pobreza, em 1736, Fielding ficou com a direção do New Theatre. Para sua estreia, escreveu a comédia *Pasquin*, satirizando figuras religiosas e políticas. Sua carreira como dramaturgo foi interrompida pelo Licensing Act de 1737 lançado por *sir Robert Walpole*, introduzindo a censura da parte de Lorde Chamberlain, em virtude da qual a ferocíssima sátira política de Fielding, *The Historical Register for 1736 [Registro Histórico para o Ano de 1736]* foi tirada do palco.

Em 1740, o *Pamela* de Richardson obtivera sucesso popular, e Fielding exprimiu seu desprezo a esse livro em seu paródico *An Apology for the Life of Mrs*

Shamela [Uma Defesa da Vida da Senhorita Shamela]. Nessa obra, Fielding desenvolve sua sátira ao inverter a situação do romance de Richardson, ou seja, em vez da donzela virtuosa, Fielding apresenta Joseph, o servo casto, a quem lady Booby tenta a fim de tirá-lo do caminho da virtude. Mesmo a saúde ruim não o impede de seguir em sua carreira, e Fielding escreve *The Adventures of Joseph Andrews and his Friend, Mr Abraham Adams* [As Aventuras de Joseph Andrews e de seu Amigo, Senhor Abraham Adams] (1742), dentre outros. Sua mulher morre em 1744, e Fielding se casa, num clima de escândalo, com a criada da mulher, Mary Daniel. Posteriormente, foi residir em Westminster como juiz de paz. Nessa condição, deu combate à corrupção e à ilegalidade. Publicou *Amélia* em 1751 e voltou ao jornalismo em 1752. Em 1754, com a saúde debilitada, procurou tratamento em Portugal. Lá morreu, em Lisboa, e seu *The Journal of a Voyage to Lisbon* [O Diário de uma Viagem a Lisboa] foi publicado postumamente em 1755.

Os mestres de Fielding são Luciano, Swift e Cervantes, e nada em sua obra pode superar a grandeza de seu maior romance, *Tom Jones*, a que ele chama de "épico-cômico em prosa". A obra apresenta lances picarescos também, com uma rica variedade de personagens, de cuja boca saem agudas observações morais. Ao ler *Tom Jones*, o leitor se depara com um vivo retrato da sociedade do século XVIII, em toda a sua variedade, sem uma narrativa contada pela óptica de um grupo social restrito.

Tobias Smollett (1721-1771) era contemporâneo de Fielding, embora sua obra não tenha a mesma envergadura. Nascido na Escócia, estudou medicina e serviu como cirurgião de bordo na Marinha Britânica. Sem grandes inovações estilísticas no romance, trouxe-lhe um novo plano de fundo, qual seja, o da vida na Marinha Britânica, cujo vício e brutalidade o inspiravam. O tratamento dispensado a esse tema é irônico, e uma das marcas de Smollett é "carregar as tintas", provavelmente em conformidade com a irascibilidade de seu temperamento, que pareceu crescer com o que ele considerava seu fracasso como escritor e dramaturgo. Não obstante isso, seu primeiro romance foi recebido com entusiasmo, *Roderick Random* (1748), em que ele retrata a vida de seu herói-rufião até seu casamento com a leal e bela Narcissa. A representação da vida feroz no mar nesse romance é seu maior mérito, e a obra ensinaria uma longa série de romances sobre o mar.

De todos os grandes romancistas do século XVIII, nenhum foi mais estranho, tampouco sua obra recebeu juízos tão variados, quanto Laurence Sterne (1713-1768). Laurence Sterne nasceu em Clonmel, Condado de Tipperary, Irlanda. Filho de um alferes, foi educado praticamente em barracas, acompanhando os deslocamen-

tos da tropa do pai. Mesmo com dificuldades, estudou em Cambridge e se diplomou em 1737. Em 1738, tomou ordens na Igreja Anglicana. Casou-se em 1741 – um casamento de conveniência – com Elizabeth Lumley, herdeira de uma família abastada. O casamento não lhe trouxe felicidade, pois, ao contrário do que se esperava, viu-se na contingência de sustentar a mãe e a irmã da esposa. Sua filha nasce em 1745, e Sterne vai aos poucos se desenvolvendo em sua carreira eclesiástica, e se tornando conhecido por seus sermões, tratando de questões morais (estes seriam publicados depois de seu sucesso como romancista, com o nome de *The Sermons of Mr Yorick* [Os Sermões do Senhor Yorick] (1760). Por cerca de 30 anos esteve ligado como pároco às comunidades de Yorkshire, e em particular a de Coxwold. A vida de Sterne foi atravessada de vicissitudes, agravadas pelos ataques de insanidade da mulher. Além disso, Sterne foi acometido durante boa parte de sua vida de uma afecção pulmonar, que acabou por matá-lo em 1768. Embora sua carreira literária tenha começado aos 47 anos, ela lhe trouxe sucesso financeiro.

Na verdade, com o seu romance *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent* [A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy] (1759), constituiu um fato totalmente inusitado no que concerne às relações entre o autor e seu público. Como disse José Paulo Paes, tradutor de *Tristram Shandy* em seu ensaio “Sterne ou o Horror à Linha Reta”, é surpreendente um romance escrito ostensivamente “para frustrar as expectativas do leitor, é comum tê-lo conquistado de imediato, convertendo-se num dos *best-sellers* de sua época”.

Com certeza o romance é sem precedentes na literatura inglesa, e se julgá-lo apenas segundo modos tradicionais de se narrar uma história, *Tristram Shandy* vai muito além de sua época. Sterne subverte todas as convenções do romance até então, e não é possível arrolar em poucas linhas suas estratégias irônicas. Mas diga-se que essa subversão começa pelo enredo, que exclui a ideia convencional de “trama”, retardando a narrativa por meio de digressões infundáveis. Quando se começa a ler o livro, o leitor tem que esperar o terceiro livro até o herói nascer. A narrativa consiste em episódios, conversas, nas aludidas digressões, em incursões em temas eruditos, em frases inacabadas e malabarismos tipográficos, até com páginas em branco. A despeito do título, ao fim e ao cabo, na verdade pouco nos é dado conhecer da “vida” nem das “opiniões” do protagonista, que, além de demorar para aparecer no livro, também desaparece antes do final dele. Em vez disso, temos uma galeria de figuras humorística inesquecíveis: Walter Shandy, de Shandyhall, o pai de Tristram; o “Tio Tobi” e o cabo Trim.

Mas Sterne foi autor de também de um outro *best-seller* à época, *A Sentimental Journey Through France and Italy* [Uma Viagem Sentimental Pela França e Itália]

(1768), narrado também por um pároco chamado Yorick, uma alusão a uma personagem de *Tristram Shandy*, bem como ao crânio mencionado em *Hamlet*), a história de um homem galante e sensível que empreende uma viagem pela França e pela Itália. A obra é uma paródia dos romances de viagem, e foi produto das viagens do autor.

Já maior contribuição de Oliver Goldsmith (c.1728-1774) para o romance inglês foi seu *The Vicar of Wakefield* [*O Vigário de Wakefield*] (1766), em que se narra uma história muito simples, ambientada na atmosfera idílica de uma paróquia no campo. Goldsmith também foi poeta – seu poema narrativo mais famoso é “The deserted village” [A aldeia deserta] (1770), e de modo geral era hábil às voltas com poemas reflexivos e humorísticos, além de ser autor de várias comédias.

Romances góticos

Histórias assustadoras sempre foram contadas em todas as épocas, mas a tradição literária que leva o nome de gótica é um desenvolvimento moderno em que o tema característico envolve absorver no presente uma influência passada, notadamente, da “idade das trevas” opressoras na própria época do racionalismo. Esse tema envolvia quase sempre uma ambiência em locais como castelos, criptas, conventos e mansões lúgubres, mergulhadas numa atmosfera de decadência e ruína, com cenas de crueldade e aprisionamento. A propósito de castelos, vale lembrar que o termo “gótico” se liga ao tipo de arquitetura que floresceu na Idade Média e, no contexto cultural do século XVIII, o gótico implicava uma revolta contra a ordem clássica, esta sob o influxo grego e latino. E a primeira obra importante do gênero é *The Castle of Otranto* [*O Castelo de Otranto*] (1764), de Horace Walpole (1717-1797).

Walpole foi o quarto Conde de Orford, e hoje continua a ser lembrado por Strawberry Hill, a famosa casa que construiu em Twickenham, a sudoeste de Londres, em estilo gótico como seu romance. Este logrou imenso sucesso quando de seu lançamento, a que se seguiram mais de 150 edições, e seu sucesso se deveu a uma narrativa repleta de fantasmas, gigantes, estátuas vivas e muito terror, angústia e amor. Ao escrevê-lo, Walpole receava a reação do público, e por isso assinou-o com um pseudônimo, fazendo-o passar por uma suposta tradução baseada num manuscrito de 1529 de Nápoles, a história do manuscrito derivando por sua vez de outra, mais antiga, remontando às Cruzadas. Nas edições subsequentes, após a ampla aceitação do público, Walpole reconheceu a autoria da obra.

Edward Gibbon e Samuel Johnson

A escrita da história, à época, teve a ventura de ter um mestre da prosa: Edward Gibbon (1737-1794).

Ele começou a publicação de *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* em 1776. Seu tema, de ampla envergadura, coincide com o colapso do mundo antigo e o estabelecimento da civilização moderna – desde Roma no segundo império, até sua tomada pelos bárbaros, passando por Carlos Magno e pelo estabelecimento do Sacro Império Romano no Ocidente, e depois seguindo para a Idade Média, até a tomada de Constantinopla pelos turcos em 1453. Nessa obra colossal, a impressão de uma “unidade” parece advir do apuro estilístico de Gibbon, que confere contornos lapidares à maioria das frases. No centro de seu livro, narra-se a história da cristandade, embora Gibbon de um modo geral fosse um cético. Talvez seja esse mesmo ceticismo em face da história que empresta à obra como que uma “vacuidade”, que parece exacerbada pela excelência de seu estilo.

Entre os amigos de Gibbon estava o grande crítico doutor Samuel Johnson (1709-1784). Sua personalidade exuberante e sua longa carreira literária fizeram dele uma figura de proa em seu século. Na verdade, a reputação de Johnson e a imagem que temos dele são devidas ao esforço e à arte de James Boswell (1740-1795), autor de *The Life of Samuel Johnson [A Vida de Samuel Johnson]* (1791), livro considerado protótipo das modernas biografias. Em certo sentido, Johnson é uma criação de Boswell. Nela, registros minuciosos das falas de Johnson, seus maneirismos, suas observações ferinas são retratados com arte realista.

Sendo homem dos sete instrumentos, escreveu drama, poesia, quer lírica quer didática, romance, sermões, orações, biografia, discursos e panfletos políticos, além de ter sido o primeiro grande lexicógrafo inglês. Em 1749, Johnson publicou o poema “The vanity of human wishes” [A vaidade dos desejos humanos], cujo título explicita seu tema, sendo também uma imitação da Décima Sátira de Juvenal. Essa é a primeira obra a ostentar seu nome. No mesmo ano, um dos maiores atores da época, David Garrick (1717-1779), encenou sua tragédia *Irene* (1736). A seguir, em 1759, veio a lume *The History of Rasselas, Prince of Abissínia [A História de Rasselas, Príncipe da Abissínia]*, um romance didático.

A parte mais importante da contribuição de Johnson às letras, porém, esteve relacionada com os estudos sistemáticos em curso no século XVIII, dentre eles, por exemplo, os estudos shakespearianos. Johnson lançou sua edição de Shakespe-

are em 1765. Seu célebre prefácio a essa edição, que constitui por si só uma obra crítica de muito valor, teve o louvor de fazer uma leitura das peças sem se ater a juízos pedantes da crítica neoclássica. Mas sua obra fundamental foi seu *A Dictionary of the English Language* [*Um Dicionário da Língua Inglesa*] (1747-1755), com mais de quarenta mil palavras, em verbetes incluindo 114 000 citações de todas as áreas do saber desde os tempos de Philip Sidney. Em seus anos mais tardios, escreveu *The Lives of the Poets* (1779-1781), em que rastreia a poesia inglesa de Cowley a Gray e que é uma obra que coroa sua carreira de escritor.

Textos complementares

O tygre

(William Blake)

Tygre, tygre, que queimas claro o
No breu do bosque solitário,
Que mão imortal ou olho podia
Moldar-te a horrível simetria?

Em que abismos ou longes céus
Queimou o fogo dos olhos teus?
Em que asa ascende em seu arrego?
Que mão ousa pegar do fogo?

Que ombro poderia, & que arte,
As fibras do coração trançar-te?
E quando ele estava batendo,
Que horrenda mão? & que pés horrendos?

Qual o malho? Qual a corrente?
Em que fornalha ardeu tua mente?
Qual a bigorna? Que tenaz
Ousa apertar medos mortais?

Quando estrelas lancearam tanto
O céu, e o banharam com pranto,
Ao ver sua obra, riu-se o obreiro?
Quem fez a ti fez o cordeiro?

Tygre, tygre, que queimas claro
No breu do bosque solitário.
Que mão imortal ou olho podia
Moldar-te a horrível simetria?

(Tradução nossa)

O cordeiro

(William Blake)

Cordeirinho, quem te fez?
Tu não sabes quem te fez?
Deu-te vida e esse relvado
Junto aos arroios do prado?
Deu-te a lã clara e macia
Do manto que delícia?
E a terna voz com que bales,
A alegrar todos os vales?
Cordeirinho, quem te fez?
Tu não sabes quem te fez?
Cordeirinho, vou dizer-te.
Cordeirinho, vou dizer-te.
Teu próprio nome o proclama,
Pois Cordeiro ele se chama.
É figura meiga e mansa,
Que também se fez criança.
Tu, cordeirinho, e eu, menino,
Temos seu nome divino.

Cordeiro, Deus te abençoe.

Cordeiro, Deus te abençoe.

(Tradução de Paulo Vizioli. William Blake. **Poesia e Prosa Selecionadas.**

São Paulo: J. C. Ismael, 1984)

A um rato

(Robert Burns)

(Ao revirá-lo em seu ninho com o arado, novembro de 1785)

Bichinho esguio, trêmulo, assustado,

Que pânico em teu peito pequenino!

Não precisas fugir tão apressado,

Chiando a todo instante!

Eu não me disporia a perseguir-te

Com relha exterminante!

Lamento, mas a humana direção

Rompeu a união social da natureza,

Justificando a péssima opinião,

Que te faz ver o mal

Num pobre companheiro teu da terra,

E, como tu, mortal!

[...]

Esse montinho de restolho, ao certo,

Custou-te mordidelas cansativas!

Apesar disso, estás ao ar aberto,

Sem casa, sem morada

Que suporte os granizos hibernais

E os frios da geada!

Não estás só, Ratinho, expondo o tema

De que pode ser vã a previdência:

De ratos e homens o melhor esquema

Perde-se muitas vezes;

Pelo bem prometido, só nos deixa
As dores e os reveses.

(Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos e Paulo Vizioli. **Poetas de Inglaterra.**
São Paulo: Secretaria da Cultura)

Viagens de Gulliver

(Jonathan Swift)

“Deitei-me sobre a relva, muito curta e macia, e dormi como não me lembra ter alguma vez dormido em minha vida, durante umas nove horas segundo calculei; pois, quando acordei, amanhecia. Tentei levantar-me, porém não me pude mover; pois, estando eu deitado de costas, percebi que os meus braços e pernas haviam sido fortemente amarrados ao solo, de ambos os lados; e que os meus cabelos, longos e bastos, se achavam presos da mesma forma. Senti igualmente que várias ataduras muito finas me envolviam o corpo desde as axilas até as coxas. [...] Ouvi à minha volta um ruído confuso; mas na postura em que me achava não via senão o firmamento. Logo notei alguma coisa viva que se mexia sobre a minha perna esquerda e que, andando mansamente sobre o meu peito, quase me alcançou o queixo; abatendo quanto pude a vista, verifiquei tratar-se de uma criatura humana, cuja altura não chegava a 6 polegadas, com arco e flecha nas mãos e um carcás nas costas. Nesse meio tempo senti que pelo menos quarenta seres da mesma espécie (de acordo com as minhas conjeturas) seguiam o primeiro. Fiquei sobremaneira assombrado, berrei tão alto, que todos retrocederam, apavorados; e alguns, como depois me disseram, machucaram-se nas quedas que sofreram, ao saltarem das minhas ilhargas ao chão”.

(Tradução de Octavio Mendes Cajado. **Viagens de Gulliver.**
São Paulo: Abril Cultural, 1979)

Robinson Crusóé

(Daniel Defoe)

“Torno-me Um Plantador Brasileiro

Fizemos uma ótima viagem até o Brasil, e chegamos à Baía de Todos os Santos cerca de vinte e dois dias depois. E foi então que, mais uma vez, fiquei

entregue à mais miserável de todas as condições, preocupado com o que fazer de minha vida.

Eu jamais poderia recompensar o suficiente o generoso tratamento que o capitão me dera. Ele não quis aceitar nada por minha passagem, deu-me vinte ducados pela pele do leopardo e quarenta pela do leão que eu trazia no barco. Fez com que tudo que eu possuía no navio me fosse religiosamente entregue. Além disso, tudo que eu me mostrei disposto a vender ele comprou, tal como o baú de garrafas, duas de minhas armas e uma peça da cera de abelha, pois eu havia feito velas com o resto. Resumindo, consegui cerca de 220 peças de oito por toda a minha carga, e foi com esse capital que desembarquei no Brasil.

Fui recomendado à casa de um homem tão bom e honesto como o capitão e morei com ele durante algum tempo. Ele possuía um *ingenio*, como eles o chamam, isto é, uma plantação de cana-de-açúcar e um engenho. Fazia pouco tempo que eu estava ali, mas me assenhoreei da maneira como eles plantam e fabricam açúcar. E, observando como os plantadores viviam bem e ficavam ricos muito depressa, decidi que, se conseguisse licença para me estabelecer por lá, seria um plantador entre eles. Então resolvi, nesse ínterim, encontrar uma maneira de me enviarem o dinheiro que havia deixado em Londres. Para isso, consegui um tipo de carta de naturalização, comprei o máximo de terra inculta que meu dinheiro permitia e fiz um plano para minha plantação e meu estabelecimento, um plano que fosse adequado ao capital que eu pretendia receber da Inglaterra”.

(Tradução de Celso M. Paciornik. **Robinson Crusóé**. São Paulo: Iluminuras, 2004)

Dicas de estudo

Samuel Johnson. Disponível no site:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Johnson>

Livros de Samuel Johnson, em inglês, podem ser consultados no seguinte site:

<http://books.google.com/books?as_auth=Samuel+Johnson&source=an&sa=X&oi=book_group&resnum=4&ct=title&cad=author-navigational>

Estudos literários

1. Que autor neoclássico definiu os tipos de tradução? Quais são eles?

2. Quais foram as consequências negativas da Revolução Industrial, e o que propunham os pré-românticos como alternativa a essas consequências?

3. Defina romance gótico e mencione a primeira grande obra do gênero.

O Romantismo inglês

Alípio Correia de Franca Neto

Conceito de Romantismo

O Romantismo resiste a quaisquer generalizações mais cômodas, e sua delimitação sempre foi um dos maiores problemas de sua abordagem, o termo “romântico” tendo vindo a significar tantas coisas, que muitos chegaram a duvidar de sua eficácia como signo verbal. Também já se disse que a vertente dos que circunscrevem o movimento a manifestações puramente literárias ignora que não se pode aplicar exclusivamente essa perspectiva, por mais importante, ao estudo do Romantismo em *todos* os países, visto que o movimento transcende a esfera do literário. No outro extremo, o ponto de vista dos que identificam traços românticos ao longo da história da civilização e que consideram o dualismo clássico-romântico – um critério tipológico baseado no contraste e devido aos irmãos Schlegel – como um processo recorrente no desdobramento da cultura, com fases de *crystalização* de valores e períodos subsequentes de *inconformismo* em face desses valores – esse ponto de vista peca por caracterizar os termos “romântico” e “clássico” em uma dimensão meramente “psicológica ou antropológica” – o primeiro termo estando para a psicologia da adolescência assim como o segundo está para a da maturidade – e por deixar de lado aspectos culturais, históricos e filosóficos do Romantismo. Desse modo, o critério mais apropriado passou a falar de “romantismos” em vez de “Romantismo”, suas variedades coincidindo com as *individualidades nacionais*, e relacionar essas dimensões psicológicas ou antropológicas aos “valores específicos de cada romantismo”, valores que estão, obviamente, além dessas dimensões.

A queda dos ideais racionalistas

Nas duas últimas décadas do século XVIII e no final da primeira metade do século XIX, começa a haver uma ruptura com os padrões do gosto clássico, difundido por meio do neoclassicismo iluminista, os ideais racionalistas

passam a ser alvo de um sem-número de opositores em toda a Europa, pensadores e artistas a quem tais concepções parecem levar a um empobrecimento do homem e de seus valores e a um distanciamento da natureza, esta reduzida exclusivamente a objeto do pensamento filosófico ou científico, na tentativa de realizar o ideal de uma *mathesis universalis* professado por Descartes. Agora, acredita-se que a razão é justamente o que afasta o homem da *unidade*, o que promove a multiplicidade e a exacerbação da individualidade, a cisão entre sujeito e objeto. Dentre os muitos partidários dessa visão que se podem arrolar, na Alemanha ressalta a figura de Goethe, que, convencido de que seus ideais clássicos não teriam futuro em seu país, desfere golpes violentos contra a cosmologia newtoniana e o mundo-máquina do século XVIII e professa que a interpretação da natureza deve se basear numa união entre ciência e poesia, indicando dessa forma o caminho para Friedrich Schlegel, com sua recomendação de que “se queres penetrar nas profundezas da física, inicia-te nos mistérios da poesia”; na Inglaterra, reações viriam também do poeta William Blake, que definira a ciência como “Árvore da Morte”, em oposição à arte, para ele a “Árvore da Vida”. A maior ofensiva, porém, é levada a cabo por Rousseau, o grande precursor do Romantismo, cujas concepções acerca da “natureza” acabarão se tornando como que uma essência a impregnar toda a atmosfera romântica.

“Natureza”, no caso, é o nome que Rousseau usa em lugar de “sentimento”, e a exaltação do sentimento em sua obra dará o tom a toda uma literatura de caráter emocional que se desenvolverá no clima beligerante das revoluções de 1789 e 1793, do acontecimento contrarrevolucionário que foi a queda de Napoleão em 1815 e da revolução de 1830. A exemplo do que acontece com todo o pensamento moderno, também em Rousseau se observa uma doutrina que toma a subjetividade como ponto de partida para suas especulações; mas a subjetividade que se delinea, por exemplo, no pensamento cartesiano é bem diversa da subjetividade de Rousseau, para quem o sentimento é superior à razão e constitui precisamente o que ela não dá conta de exprimir, podendo ser considerado a legítima tradução da interioridade do homem. Para Rousseau, a natureza, vista da óptica racionalista, é fria, mecânica, morta, e também um produto da cultura, termo que no contexto de sua doutrina guarda uma relação contrária com a ideia de natureza. Na verdade, o espírito mal se distingue da natureza, e o refúgio nela, que ainda não foi maculada pelo homem e que antecede a cultura, é a pedra de toque da doutrina rousseauiana. Essas ideias encontrarão ressonância no movimento pré-romântico alemão denominado *Sturm und Drang* [*Tempestade e Ímpeto*], particularmente na figura dos “gênios”, que acabarão por declarar guerra a toda sorte de valores estabelecidos.

Conversas particularmente em torno da distinção entre “gênio” e “talento”, na verdade, são comuns desde Kant, e o “gênio” torna-se, à época, a expressão mais acabada

da natureza, sem que seja possível compreendê-lo de um ponto de vista puramente racional, pois que não se define pela razão, mas pelo que os românticos chamarão de “inconsciente”. Desse ponto de vista, considera-se o “gênio” um verdadeiro canal aberto às potências da irracionalidade, força que, sendo o exato oposto dos ideais racionalistas, passa então a se revestir de positividade. Na verdade, pode-se dizer também que o “gênio” é detentor de uma faculdade humana que, na época, é exaltada em detrimento de todas as outras: a “imaginação”, que substituiu a “razão”.

A ascensão da “imaginação”

Como disse John Stuart Mill, o enaltecimento da imaginação “expressa a revolta da mente humana contra a filosofia do século XVIII”.

No início da era moderna, a valorização da imaginação não deriva tão-só de uma revolta contra o Racionalismo. Também o Empirismo – a corrente filosófica que vigorou sobretudo na Inglaterra e que, em oposição ao Racionalismo, afirmava que são os sentidos que inscrevem os dados na *tabula rasa* da mente – foi alvo dos poetas românticos.

Grosso modo, nos sistemas “mecanicistas” de Thomas Hobbes, John Locke, David Hume e Hartley, a mente humana é descrita como sendo apenas um registrador de impressões sensíveis, originadas sobretudo da *visão*: “imagens” ou réplicas das impressões sensoriais se armazenam na memória e, no ato de pensar, são recordadas e se combinam a outras “imagens” armazenadas por intermédio da faculdade da “associação”.

Na Inglaterra, a valorização da imaginação acabou sendo uma reação de oposição a um século dominado particularmente pelas teorias empiristas de John Locke, apropriadas que eram a uma era de especulação científica que tinha em Newton sua voz representativa. Por outro lado, a explanação mecanicista do mundo dada pelo filósofo e o cientista, do ponto de vista dos poetas, desconsiderava em grande parte a subjetividade humana, sobretudo as convicções do homem de ordem mais instintiva, conquanto não menos poderosa.

Na teoria literária romântica, é lugar-comum abordar a imaginação particularmente em relação antitética com a razão ou entendimento: à “análise” proposta pela razão, a imaginação opõe a “síntese”; às “diferenças” entre as coisas ressaltadas pela razão, a imaginação opõe as “semelhanças” entre elas; ao caráter “mecânico”, “morto”, da razão, a imaginação opõe seu caráter “orgânico” e “vital”. De um modo geral, a imaginação romântica funciona como a força divina e doadora de vida em que a natureza e a mente humana exercem influência uma sobre a outra

em intercâmbio harmonioso, a conferir nova forma ao mundo e a despertar a consciência de que cada homem constitui de algum modo uma parte orgânica de uma “vida una” do universo, o próprio poeta devendo ser considerado o instrumento para o agente. Ela é o poder de unir as coisas, de ser todas as coisas.

Nessa época, crê-se que imaginação, porém, é uma faculdade específica do poeta, ou pelo menos partilhada por outros criadores, e isso acarreta consequências negativas de ordem social insuspeitas num primeiro momento. As “visões” que são apanágio desses poucos eleitos fazem deles “visionários” por definição, homens que não se deixam entender, já que essas visões, apesar de sua exatidão, unidade e concretude, ou justamente por causa delas e de seu caráter evanescente, são difíceis de comunicar, o que acaba por condená-los a um tipo especial de alienação. O padecimento de que tais homens são vítimas radica na consciência que eles têm de uma inevitável função moral e de seu próprio fracasso em comunicar aos outros visões que, segundo creem, poderiam mudar o mundo.

Por outro lado, a imaginação, por ser a faculdade que promove a síntese, que percebe a semelhança e não é “mecânica”, mas “orgânica”, se liga diretamente a uma vertente de pensamento em voga: a filosofia organicista.

Aspectos da filosofia organicista

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

O sentido de “unidade” se torna mais claro quando se aborda um dos principais temas do Romantismo: o conflito entre a “infinitude do ideal” e a “limitação do real”. Nele tem origem a “nostalgia” romântica, sinônimo de anseio pela reconquista da unidade, do infinito “interior à alma humana, condenada à sua finitude”. A aspiração à unidade equivale ao desejo de uma experiência de integração no Absoluto, na Totalidade. Esse sentido de comunhão com o Todo confere ao Romantismo uma coloração religiosa muitas vezes explícita. Para Schlegel, por exemplo, a poesia e a filosofia só podem ser entendidas a partir da religião.

Contrária a toda interpretação puramente racionalista da realidade, a visão integradora do Romantismo propõe uma concepção organicista da Natureza, considerada agora como um grande organismo, um Todo vivente que não pode ser analisado senão ao preço da desfiguração –, crença que levará Wordsworth a afirmar, a propósito de nossos hábitos analíticos, que “matamos para dissecar”. Tal concepção é corroborada por desenvolvimentos científicos na época.

Paralelamente a uma extraordinária evolução dos estudos botânicos, a descoberta do oxigênio por parte de Priestley em 1774, como princípio da combustão e origem da vida, gera a crença de que esse elemento possibilita a passagem do inorgânico ao orgânico; a teoria da eletricidade animal proposta por Luigi Galvani, em 1791, a partir de experimentos tais como o de fazer com que os membros mortos de uma rã reagissem a estímulos elétricos, bem como as descobertas de Alessandro Volta (1745-1827) na mesma área, a par de experiências magnéticas com fins terapêuticos realizadas por Mesmer contribuem para uma ideia generalizada de que é possível revitalizar um mundo morto. Plasma-se, assim, a filosofia organicista, segundo a qual toda a vida de um organismo resulta da composição das forças particulares dos vários órgãos, e ela tem por característica lançar mão de categorias fundamentais que derivam, à maneira de metáfora, das coisas vivas e em crescimento. Por outras palavras, o vocabulário da poesia e das ciências da época se vê repleto de metáforas “orgânicas”. Por exemplo, o poeta Samuel Taylor Coleridge, comentando o estilo poético de Wordsworth, compara-o ao mundo vegetal, afirmando que ele é de “uma aspereza e acerbidade ligadas e combinadas a palavras e imagens de uma só luminosidade, lembrando os produtos do mundo vegetal, onde florações esplêndidas brotam das cascas e conchas duras e espinhosas em cujo interior se elaboram os frutos” (COLERIDGE, trad. Nossa, 2005). No Romantismo, o modelo da obra de arte não é mais a máquina, mas sim a planta.

O Romantismo na Inglaterra

William Wordsworth (1770-1850) nasceu em 1770, em Cockermouth, na Região dos Lagos ao norte da Inglaterra. Depois de perder a mãe aos oito anos e o pai aos treze, morou em Penrith sob a tutela de parentes, depois em Hawkshead, onde cursou a escola. Em 1787, começou a estudar na universidade de Cambridge, onde escreveu seus primeiros poemas. Em 1791, Wordsworth foi para a França estudar a língua do país. Ali, aderiu à causa da Revolução Francesa. Também conheceu

Annette Vallon, com quem teve uma filha. Com dificuldades financeiras, voltou à Inglaterra. Posteriormente, passou por crises, devido a seu desencanto em função do Terror na França, da ascensão de Napoleão e da guerra entre os dois países, e também acossado pelo remorso por ter abandonado Annette e a filha, que haveria de ajudar dez anos depois. Aparentemente, só conseguiu se livrar dessas crises quando, depois de se mudar com o irmão primeiro para Racedown, em Dorset, depois em Alfoxden, em Somerset, para estar próximo de Coleridge (1772-1834), que vivia em Nether Stowey, que encontrara em 1795. A partir disso, inicia-se um período de intensa atividade entre os dois. O verão de 1798-1799 ele o passou na Alemanha, e lá escreveu a série famosa de poemas sobre “Lucy”, estes notáveis por sua pureza e intensidade lírica, e tendo gerado especulações acerca da identidade de Lucy. Em 1802, desposou Mary Hutchinson, e começou sua “Ode: intimations of immortality from recollections of early childhood” [Ode: prenúncios de imortalidade em recordações da primeira infância]. A esse período pertence o nascimento de seus cinco filhos, de viagens de Coleridge e Dorothy e relações de amizade com *sir* Walter Scott (1771-1832), e Thomas de Quincey (1785-1859). A morte do irmão de Wordsworth, um marinheiro, em 1805, e posteriormente a morte precoce de dois de seus filhos, ensejaram diversos poemas sobre o acontecimento. Apesar dessas vicissitudes, e dos melindres decorrentes das relações estremecidas com Coleridge naquela época, sua produtividade continuou, e sua popularidade aumentou. A essa altura, adotara o perfil do patriota, conservador, à margem do idealismo da juventude. Em 1843, sucedeu a Southey como poeta laureado. Morreu em Rydal Mount, Ambleside. Seu poema “The Prelude” foi publicado postumamente em 1850.

Com o correr dos anos, o entusiasmo revolucionário arrefeceu, mas seus efeitos se fizeram sentir em suas predileções poéticas. Desse ângulo, seu desencanto com a ferocidade dos embates políticos da época o levou a propor numa série de poemas o retorno do indivíduo à natureza. Na verdade, suas visões sobre esta constituíram uma verdadeira religião pessoal. Por exemplo, na segunda seção do poema “Lines written a few miles above Tintern Abbey” [Versos compostos a algumas milhas acima da Abadia de Tintern] (1798), um poema escrito em pentâmetros jâmbicos e em versos brancos¹, o poeta explica como, depois de contemplar a natureza, a exemplo da que circunda a velha abadia, ele é capaz de chegar à emoção, a partir daí alcançando um refinamento dessa emoção, passível por sua vez de gerar a compaixão pelo próximo e pela ação moral. A seus olhos, semelhante condição advinda da contemplação da natureza se assemelha à percepção mística de uma divindade difusa em todas as coisas.

¹ São versos que possuem métrica, mas não possuem rima.

Wordsworth reconhecia que a emoção era o elemento primordial em nossas vidas, embora não excluísse a razão, pois que buscava um equilíbrio entre as duas. Daí sua célebre formulação segundo a qual a poesia “se origina da emoção recolhida na tranquilidade”, essa tranquilidade sendo, aqui, o que lhe permite uma contemplação distanciada da emoção. Não se pode esquecer que essa definição da poesia hoje nos parece discutível, embora ela fosse muito apropriada para definir o tipo de poesia que Wordsworth estava fazendo. As consequências desse itinerário poético levaram, pois, à escolha da natureza como centro de sua temática e, em decorrência da singeleza desse tema, à adoção de uma linguagem simples e direta, usada pelos homens comuns e calcada na sintaxe linear da prosa. Na verdade, essa foi a grande revolução formal desencadeada por Wordsworth.

Bem diversas foram a vida e a poesia do amigo de Wordsworth, o poeta Samuel Taylor Coleridge. Ele nasceu em Ottey St. Mary, no condado de Devon. Tendo perdido o pai aos nove anos, foi enviado a Londres pela mãe, Anne Bowden, para que morasse com um tio. Lá estudou no liceu do Christ’s Hospital, onde conviveu com Charles Lamb. Em 1791, entrou para a universidade de Cambridge. Premido por dificuldades financeiras, optou por algo nada condizente com sua natureza – alistou-se na cavalaria. Constatada sua falta de vocação, seus irmãos o ajudaram a voltar a Cambridge. Nessa época, Coleridge conheceu Robert Southey, famoso à época pela *Vida de Nelson* e outros estudos históricos, dentre estes, uma *História do Brasil*. A essa altura, Coleridge estava imbuído do espírito revolucionário, derivado em parte da fé “unitária” do pai, da admiração pelos escritos de William Godwin (1756-1836), o famoso filósofo do pensamento anarquista, e de sua simpatia pela Revolução Francesa, e persuadiu Southey a criar nos Estados Unidos uma comunidade igualitária, a que dariam o nome de “pantissocracia” (“governo igual de todos”), a ser gerido com esforços coletivos e com o fim do engrandecimento moral e cultural. Curiosamente, essa pantissocracia deveria envolver não propriamente uma congregação de pessoas, mas de famílias, e, desse ângulo, seus participantes deveriam ser pessoas casadas. Assim, Coleridge viu-se inclinado a se casar com a cunhada de Southey, Sarah Fricker. Desfeito o sonho da pantissocracia, Coleridge viu-se às voltas com um casamento infeliz pelo resto da vida.

Quando se mudou com a esposa para Nether Sowe, começou a escrever o artigo para o periódico *The Watchman* [O Sentinela], em que publicou seus primeiros poemas. Nessa época, conheceu seu grande ídolo, William Wordsworth. Apesar de temperamentos e objetivos artísticos distintos, essa união representou uma das grandes parcerias da história da literatura.

Depois de lançarem as *Lyrical Ballads* [*Baladas Líricas*] em 1798, os dois poetas, em companhia da irmã de Wordsworth, viajaram para a Alemanha, onde Coleridge ficou cerca de um ano, aprimorando seu conhecimento da língua e absorvendo a literatura e a filosofia do país. Quando Coleridge voltou, Wordsworth, já casado, se transferira para Grasmere, na Região dos Lagos ao norte da Inglaterra, onde já estava Southey. Coleridge então fixou-se com a família em Keswick, perto de Grasmere. Durante a época em que viu-se enamorado pela cunhada de Wordsworth, Sarah Hutchinson, Coleridge passava por grandes dificuldades materiais, pelas angústias da deterioração de seu casamento e por um profundo sentimento de solidão. Dessa época também data seu abandono gradual da poesia e sua constância na dedicação à prosa. Essa crise na verdade era devido sobretudo a seus problemas de saúde decorrentes do uso de ópio. Quando pequeno, Coleridge havia sofrido de um tipo de nevralgia, ou febre reumática, que se agravara. Os médicos lhe receitaram o láudano, composto de ópio diluído em álcool. Dessa maneira, a partir de 1801, paralelamente à sua enfermidade, Coleridge passou a suportar os males de sua dependência à droga, que lhe minava a força de vontade, tornando-o dispersivo e gerando nele sentimentos de culpa inexplicáveis.

Passou mais de um ano na ilha de Malta a fim de recuperar a saúde. De volta à Inglaterra, tendo perdido parte de seus proventos, se separado da esposa e se desentendido com Wordsworth, o poeta busca reagir, lançando o periódico *The Friend*, além de fazer diversas conferências, que sempre atraíam grandes plateias, interessadas em ouvir a fala encantatória e a cultura monumental do poeta. Por outro lado, seu desespero aumenta proporcionalmente seu consumo de ópio. Também por essa época, Byron o ajuda a publicar “*Christabel*” e “*Kubla Khan*”. Outro amigo de Coleridge, Jon Morgan, a fim de distrair Coleridge do vício, pede ao poeta que lhe dite a *Biographia Literaria*. Por fim, Coleridge foi recolhido pelo médico James Gillman em sua casa em Highgate Hill, onde foi tratado durante 17 anos e onde o poeta escreveu suas últimas obras. Lá faleceu em 25 de julho de 1834.

O *status* de Coleridge como poeta nunca foi posto em questão, e os historiadores da literatura parecem unânimes em afirmar que ele se deveu sobretudo a um período, por assim dizer, de “fulguração”, que se estendeu por apenas cinco anos, o ápice de sua energia criativa tendo ocorrido durante o ano de 1797 até a primavera do ano seguinte, quando Coleridge pela primeira vez teve contato com Wordsworth e escreveu poemas que haveriam de se incluir definitivamente entre os mais célebres da literatura inglesa, “*The Rhyme of the ancient mariner*”, “*A Balada do Velho Marinheiro*”, “*Kubla Khan*” (ver seção textos complementares) e “*Christabel*”, seus assim chamados “*Mystery poems*” [“*Poemas de mistério*”],

“mystery” no caso, com o sentido específico de drama sacro medieval, ou com o sentido alternativo de “gótico”.

Coleridge era um talento multifacetado. Aos leitores de seu *Conciones ad Populum, or Adresses to the People [Discursos ao povo]*, publicado em 1795 e reunindo suas conferências sobre política, ele foi o crítico severo da guerra contra a França e do extremismo da Revolução Francesa. Leitores do *Morning Post* o reconheceram como um repórter parlamentar e um jornalista vigoroso, em combate ao Ministério de William Pitt e em defesa de ideias liberais e moderadas, embora antijacobinas. Aos signatários do periódico *The Watchman*, que surgiu por sua iniciativa em 1796 e que estampava seus próprios artigos, ele foi o defensor das liberdades civis e também o autor de panfletos antibélicos. Para os leitores de *The Friend [O Amigo]*, que trazia ensaios “sobre os princípios da justiça política, da moral e do gosto e a obra dos poetas ingleses antigos e modernos à luz desses princípios”. Como teólogo, fez pregações unitaristas.

Num nível extraliterário, os que privaram de sua companhia e as plateias dos que compareceram a suas conferências – mormente sobre política e teologia, em geral dadas de improviso –, nele reconheceram o orador admirável, e de um apetite onívoro em matéria de leituras. Poetas como Byron, Shelley e Keats reconheceram-lhe a penetração das ideias, e prosadores do porte de Thomas De Quincey, Hazlitt e Charles Lamb se debruçaram sobre sua obra, quer para discutí-la quer para criticá-la ou dedicar-lhe estudos. O filósofo John Stuart Mill, autor de um ensaio que até hoje é tido como uma das melhores introduções a Coleridge, a este considerava, e a Jeremy Bentham, um dos “pensadores mais sistemáticos da época”, e George Saintsbury, em sua *A Short History of English Literature [Breve História da Literatura Inglesa]*, ao se reportar à obra crítica e filosófica de Coleridge, chega a lhe conferir o *status* de candidato ao título de maior crítico de todos os tempos, juntamente com Aristóteles e Longino.

Na verdade, as principais ambições de Coleridge como escritor pareceram ter se concentrado nessa vertente crítica, como atestam os 20 anos finais de sua vida dedicados quase exclusivamente à organização de escritos dessa natureza. Coleridge difere da maioria dos escritores ingleses que o antecederam justamente por ser um poeta desenvolvendo um trabalho crítico e filosófico intenso, e por ser o grande depositário da filosofia idealista alemã, o maior mediador entre a cultura alemã e a inglesa em sua época, e as controvérsias mais acirradas, que nos piores casos resultaram até em acusações de plágio, tiveram origem no estudo das influências que ele recebeu dessa tradição. Para Arthur Symonds, por exemplo, a *Biografia Literária* constitui o primeiro grande livro de crítica moderna em língua inglesa.

Por suas conferências sobre Shakespeare, alguns dramaturgos elisabetanos e John Milton, Coleridge pode ser considerado o criador da moderna tradição de interpretação de obras literárias como estruturas fechadas, em que o todo e as partes se explicam mutuamente, além de ser o propositor da exigência de uma “willing suspension of disbelief” [voluntária suspensão da descrença] na fruição da arte que expressa opiniões diversas das nossas, ou em que irrompem elementos aparentemente “irracionais”, perturbadores da compreensão imediata. Por outras palavras, quando assistimos a um filme, por exemplo, no entender de Coleridge deixamos “em suspenso” nossa “descrença”, nos esquecemos de que se trata de ficção, e acabamos por nos envolver como se fosse “real”.

Além do mais, os pontos de vista implacavelmente lúcidos de Coleridge acerca da “imaginação” e da “fantasia”, sem ser apenas distinções para caracterizar traços românticos e neoclassicistas, tornaram-se instrumentos de exame valorativo das obras literárias de um modo geral, independentemente de quaisquer filiações. Na verdade, Coleridge desenvolveu uma complexa teoria da imaginação, para ele uma faculdade “criadora”, em comparação com a “fantasia”, esta uma faculdade meramente “reprodutora”, além de um produto da memória. Desse ângulo, uma metáfora, que conjugue sentidos opostos ao mesmo tempo, é para Coleridge obra da “imaginação”, resultando numa realidade nova. Já a “fantasia” organiza elementos preexistentes: nesse sentido, a imagem de um centauro, por exemplo, é uma obra da “fantasia”. Ou seja, ao imaginarmos esse ser mitológico, nossa mente só faz unir patas de um cavalo a um tronco de homem.

Suas concepções acerca de “forma orgânica”, estreitamente ligadas a seu conceito de “imaginação”, não só foram o primeiro canal importante para a difusão do organicismo na estética inglesa como também acabaram por servir de marcos de milha a uma longa linhagem de críticos, ao estabelecer princípios de que se valeria, por exemplo, a “New criticism” [Nova crítica], uma das contribuições mais importantes da crítica de língua inglesa aos estudos teóricos no século passado.

Baladas líricas

O gênero “balada” havia se popularizado por meio do *Reliques of the Ancient English Poetry* [Relíquias da Poesia Inglesa Antiga], publicado pelo Bispo Thomas Percy em 1765. De um modo geral, esse gênero de canção narrativa perpetuado pela tradição oral se caracteriza por sua linguagem simples, concreta, objetiva e impessoal na apresentação, não raro dramática em termos de estrutura e notadamente elíptica.

O fato de elas serem em seus primórdios composições que visavam ser cantadas em vez de lidas talvez dê a razão de seu ritmo regular (quatro pés métricos no primeiro verso, três no seguinte; teoricamente, versos portugueses de oito e seis sílabas), das rimas no arremate dos versos pares e de rimas ocasionais também no interior desses versos. Embora não sejam raras variações no número de versos das estrofes, as quadras são a forma estrófica predominante no gênero, sempre com uma pausa no final do segundo verso; assim, a quadra é dividida em dois dísticos, conquanto a rima se estenda de um dístico a outro. Mais do que um registro de ordem meramente técnica, trata-se de sua constituição interna: um passo para frente, um passo para trás; e de ordinário muito do que se diz no primeiro verso se repete essencialmente no segundo, e assim sucessivamente, o que demonstra ser o dístico a verdadeira unidade de expressão do gênero, não o verso.

As *Baladas Líricas* reuniram os poemas de Wordsworth e Coleridge. A primeira edição data de 1798, a segunda, de 1801, e a terceira, de 1802. A segunda edição trouxe um prefácio, e nele estavam contidos os princípios poéticos que norteavam o livro. Essa obra constituiu um marco na literatura inglesa, sendo o início oficial do Romantismo no país, embora à época não houvesse uma consciência de que esse movimento literário e filosófico estivesse em vigor, a denominação tendo sido obra de historiadores e críticos posteriores.

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

Ocorreu, de maneira espantosa, a ideia – a qual de nós dois não me lembro – de que se compusesse uma série de poemas de dois tipos. No primeiro, incidentes e personagens deveriam ser, pelo menos em parte, sobrenaturais, e o efeito almejado deveria consistir em despertar os sentimentos por meio da verdade dramática de emoções que tais, do modo como naturalmente acompanhariam essas situações, supondo-as reais. E reais *neste* sentido elas têm sido a todo ser humano que, a partir de qualquer fonte de ilusão, algum dia se acreditou sob influência sobrenatural. Para o segundo tipo, os temas deveriam ser tirados da vida comum... Segundo essa ideia se originou o plano das “baladas líricas”, em que se concordou que meu empenho fosse dirigido a pessoas e personagens sobrenaturais, ou pelo menos românticos, no entanto, de modo a transferir de nossa natureza interior um interesse humano e uma aparência de verdade suficiente para lograr a essas sombras da imaginação aquela voluntária suspensão da descrença no momento, que constitui a fé poética... Em vista disso, escrevi o “Velho Marinheiro”. (COLERIDGE, 2005)

Desse modo, a Coleridge coube a tarefa de compor poemas com incidentes e personagens “sobrenaturais”, e a Wordsworth, os poemas inspirados em situações comuns. As contribuições de Coleridge para a primeira edição foram “A balada do velho marinheiro”, “The foster-mother’s tale”, “The nightingale” e “The dungeon”, e as de Wordsworth incluíam baladas e narrativas tais como “The thorn”, “The idiot boy”, “Simon Lee, the old huntsman”, e os poemas “Lines written

in early spring” e “Lines written a few miles above tintern abbey”. Uma “Advertência” de Wordsworth na primeira edição criticava a fraseologia dos escritores de então e defendia temas e uma linguagem simples.

Os “poetas do Lago”

Lorde Byron

Dentre os “poetas do Lago” – que assim foram chamados por habitar a região do Lake District – a figura de Lorde Byron constituiu a encarnação mais acabada do poeta romântico, e chegou a adquirir *status* de mito, com uma popularidade só comparável àquela que usufruem hoje os astros de cinema e TV.

George Gordon Byron (1788-1824), sexto barão, nasceu com uma atrofia em um dos pés, um defeito que, segundo se supõe, exerceu profunda influência em toda sua vida. Herdou o baronato, e a Newstead Abbey em Nottinghamshire, em 1798. Estudou em Harrow e no Trinity College, Cambridge. Publicou *Hours of Idleness* em 1807, livro que foi muito criticado, e que ensejou um contra-ataque de Byron em 1809, com sua sátira *English Bards and Scotch Reviewers*. Depois de ocupar seu lugar na House of Lords, durante 1809-1811 visitou Portugal, Espanha, Malta e Grécia, onde abraçou a causa da libertação dos gregos por parte dos turcos.

Seu grande triunfo literário veio com a publicação de *Childe Harold's Pilgrimage* [A Peregrinação de Childe Harold] em março de 1812, épico que descreve as viagens e experiências de um peregrino, com um passado de pecados e prazeres, em vários países. A essa altura, Byron já era incensado pelos literatos e aristocratas londrinos, e teve um caso de amor febril com Lady Caroline Lamb, ao mesmo tempo que se aproximou de sua meia-irmã, Augusta Leigh. De 1813 datam os poemas *The Bride of Abydos* e *The Giaour*, e de 1814, *The Corsair* e *Lara*. No mesmo ano, Augusta deu à luz uma filha, provavelmente de Byron. Em 1815, ele se casou com Annabella Milbanke. Sua filha nasceu nesse mesmo ano, quando foram lançadas suas *Hebrew Melodies*. Nessa época, Byron começou a ter problemas econômicos e a ser alvo de acusações de incesto, o que levou Annabella a abandoná-lo.

Em 1816, tendo ido para Genebra e se encontrado com o poeta Shelley e Claire Clairmont, lá escreveu *The Prisoner of Chillon* e o terceiro canto de *Childe*

Harold's Pilgrimage. Posteriormente, partiu para a Itália, e Claire deu à luz um filho dele. Em Veneza, o poeta completou seu *Manfred*, também em 1817. Em Roma, escreveu *Lament of Tasso*, em homenagem ao poeta italiano e, de volta a Veneza, escreveu *Beppo* em 1818 (ver seção textos complementares). De 1819 datam *Mazeppa* e os primeiros cantos de *Don Juan*. Envolve-se depois com a condessa Teresa Guiccioli, com quem volta a viver em Veneza. Tempos depois, segue com ela para Ravenna, onde escreve *The Profecy of Dante*. Em 1821, Teresa deixa o marido para ficar com Byron. A partir disso, os interesses de Byron se voltam para o teatro, e ele escreve várias peças, dentre elas *Sardanapalus* e *Cain*. Quando o poeta perdeu a filha Allegra, ele e Teresa foram para Leghorn, onde ele começou a escrever para periódicos. Em 1824, após diversas vicissitudes, Byron parte para Missolonghi, e forma a Brigada Byron, doando grandes somas de dinheiro aos gregos revoltosos, logo após o poeta viria a morrer de febre.

Byronismo é um termo que veio a fazer parte de praticamente todas as literaturas ocidentais. A vida aventureira de Byron, bem como o teor de sua obra, ajudaram a construir a imagem do típico *outsider* incompreendido, do jovem belo e nobre, de vida dissoluta, transpirando desencanto, presa da melancolia e do ceticismo, mas ao mesmo tempo um paladino da liberdade. As obras de Byron que delineiam esse mito são *Childe Harold's Pilgrimage*, *The Giaour*, *The Corsair* e *The Bride of Abydos*, por exemplo.

Percy Bysshe Shelley

Percy Bysshe Shelley (1792-1822) nasceu em Field Place, Sussex, e foi educado no University College, Oxford. Ali, se vestia e se comportava de maneira excêntrica, e em 1811 foi expulso por fazer circular um panfleto, *The necessity of atheism* [A necessidade do ateísmo]. Fugiu para a Escócia com Harriet Westbrook, casando-se com ela em Edimburgo em 1811, tendo alguns anos de vida nômade, em 1813, lança seu poema "Queen Mab", um poema visionário e ideológico, em que seus princípios filosóficos e poéticos são expressos e em que se percebe sua herança dos intelectuais revolucionários franceses e ingleses no final dos anos de 1790. Em 1814, seu casamento fracassa, em meio a tentativas de suicídio, e Shelley foge com Mary Godwin e sua meia-irmã de 15 anos, Jane Claire Clairmont: esse relacionamento triangular se estendeu por oito anos. Sua novela inacabada *The Assassins* (1814) reflete suas viagens pela França no pós-guerra, pela Suíça e pela Alemanha. Shelley e Mary voltam para Londres. Ali ele escreve *Alastor* (1816) (transliteração do grego que significa "espírito mau" ou "demônio da solidão"). No verão de 1816,

Shelley está em companhia de Byron no Lake Geneva, onde compõe poemas filosóficos sob a influência de Wordsworth, o “Hymn to Intellectual Beauty” e “Monte Blanc”, este uma meditação sobre a natureza do poder num universo desprovido de Deus.

Em 1816, Harriet comete suicídio por afogamento. Shelley se casa com Mary a fim de lutar pela custódia de seus dois filhos, que ele acaba perdendo. A dolorosa experiência é invocada então em muitos fragmentos de poemas. Entrementes, o poeta estabelece contato com Leigh Hunt (1784-1859), John Keats (1795-1821), William Hazlitt (1778-1830), Thomas Love Peacock (1785-1866) e outros. Estabelecido em Great Marlow, Shelley escreveu os polêmicos panfletos “Hermit of Marlow” e também “Laom and Cythna”, publicado com alterações com o nome de “The revolt of Islam” (1818), este em 12 cantos de estrofe spenseriana², apresentando uma versão idiossincrática³ da Revolução Francesa, transposta para um ambiente oriental.

Com problemas financeiros e de saúde, Shelley se mudou com a família para a Itália. Em Lucca, traduziu o *Symposium* de Platão, dentre outros poemas. O colapso emocional sucedeu com a morte de sua filha Clara, em Veneza, e depois de seu filho William, em Roma. Shelley e Mary se estabeleceram então na Toscana, onde continuaram até 1822. A partir de 1819, dá-se o maior período de criatividade de Shelley. Dentre as obras dessa época estão *Prometheus Unbound* [*Prometeu Libertado*], “Ode to the west wind” [Ode ao vento oeste]; suas longas odes políticas “To Liberty” e “To Naples”. Paralelamente, também escreveu diversos poemas líricos, inclusive “To a skylark” e “The cloud”, além de completar “The Cenci”, uma impressionante tragédia em versos, com um enredo baseado na história de Beatrice Cenci, executada pelo assassinio do pai, o conde Francesco Cenci, na Roma de 1599, envolvendo temas de incesto e ateísmo. Em Pisa, Shelley escreveu sua *Defence of Poetry* (1821), uma obra de crítica literária importante, que constituía uma réplica a um artigo de revista publicado por Peacock, escritor satírico, ensaísta e partidário de ideias utilitárias. O artigo “The four ages of poetry” de Peacock afirmava que, à medida que a sociedade progride, a poesia se deteriora em estágios inevitáveis, e a resposta de Shelley reivindicava o papel da poesia numa sociedade progressista, defendendo a literatura imaginativa na cultura industrial e analisando a natureza do pensamento e da inspiração poética, dentre outros temas.

Em 1821, a notícia da morte de Keats, em Roma, inspirou-lhe o poema *Adonais*, uma elegia também em 55 estrofes spenserianas, o nome Adonais sendo

² A forma spenseriana tem três quartetos e um par rimado ao final, mas o posicionamento das rimas é intercalado: abab; bcbc; cdcd; ee.

³ Idiossincrasia (2004): característica comportamental peculiar a um grupo ou a uma pessoa.

o deus grego da beleza e da fertilidade. Também no mesmo ano escreveu *Epipsychidion*, produto de sua paixão platônica por Emilia Viviani.

Em 1822, mudou-se com a família para a baía de Lerici, onde começou o poema “The triumph of life”. Shelley morreu afogado em 1822, em sua pequena escuna, “Ariel”, junto com mais dois tripulantes, ao voltar de uma visita a Byron e Hunt, em Livorno.

Os lances aventurecos e trágicos de sua biografia, bem como a exuberância de suas próprias faculdades líricas por algum tempo obscureceram as virtudes de Shelley como escritor, dentre elas, a fecundidade e o arrojo de sua imaginação, seu ódio à injustiça e, por vezes, seu senso de humor um tanto macabro. Na verdade, mesmo tendo morrido jovem, Shelley foi um poeta muito culto, traduzindo de vários idiomas, dentre os autores estão: Platão e Homero, Spinoza, Calderón, Goethe e Dante. Suas fraquezas como escritor costumam ser justamente uma busca obsessiva da musicalidade em seus versos, esta podendo chegar ao ponto de abafar o sentido das palavras, bem como passagens marcadas por um forte sentimento de autopiedade. Mas Shelley foi autor de poemas inesquecíveis, como a própria “Ode ao vento oeste”, com sua representação da figura do poeta como profeta; ou mesmo o monumental *Prometeu Libertado*, uma imitação perfeita das antigas tragédias gregas, apesar de sua variedade de tipos de verso, com solilóquios retóricos, diálogos dramáticos, canções de amor, coros líricos e profecias, resultando num poema em parte mítico e, em parte, constituindo uma alegoria política. Essa obra, que deve ser computada na categoria de uma das grandes realizações do Romantismo, retrata a chegada de Prometeu ao poder, expondo uma visão de mundo notadamente ateuista.

John Keats

John Keats (1795-1821) nasceu em Londres, e seu pai era um palafrenero⁴. Foi aprendiz de farmacêutico, mas abandonou a profissão pela poesia. A esse período pertencem sua “Ode to Apollo” e “Hymn to Apollo”. Keats travou contato com Leigh Hunt e conheceu Shelley. Seu primeiro volume de poemas foi publicado em 1817, incluindo sonetos, epístolas e outros poemas, dentre os quais “Sleep and poetry”. A partir disso, começou a receber ataques violentos da crítica. Nessa época, com seu amigo Charles Armitage Brown (1786-1842), Keats visitou a Região dos Lagos, a Escócia e a Irlanda do Norte. Em 1817, mudou-se

⁴ Palafrém (2004): cavalos em que os soberanos e os nobres desfilavam na Idade Média.

para casa de Brown em Hampstead, hoje conhecida como Keat's House. Foi lá que Keats haveria de encontrar Fanny Brawne, por quem se apaixonou.

Entre 1817 e 1818, veio a conhecer Wordsworth e Hazlitt, de quem sofreu influências. Em 1818, escreveu *Endymion*, dedicado a Chatterton, outro poema que recebeu ataques por partes dos críticos. A partir de setembro desse mesmo ano, tem início uma fase de sua vida que coincide com seu período mais produtivo como poeta. Keats começou a primeira versão de "Hyperion"; escreveu consecutivamente "The eve of St. Agnes", "The eve of St. Mark", a "Ode to psyche", "La bella dame sans merci", "Ode to a nightingale" [Ode a um rouxinol] e, provavelmente na mesma época, "Ode on a grecian urn" [Ode a uma urna grega], "Ode on melancholy" e "Ode on indolence", bem como "Lamia Part I"; e a segunda versão de "Hyperion", a que chamou "The fall of Hyperion", e "To autumn". Perturbado por muitos problemas financeiros, sua saúde se debilitou cada vez mais com a tuberculose. Seu segundo volume de poemas, *Lamia, Isabella, the Eve of St. Agnes and Other Poems* foi publicado em julho de 1820. Em setembro, quando Shelley convidou Keats para ir à Itália, este partiu com um amigo, Joseph Severn (1793-1879), não indo até a família de Shelley, mas se estabelecendo em Roma, onde Keats morreu em fevereiro do ano seguinte.

Keats é considerado um dos maiores expoentes do Romantismo inglês. Seus temas giram em torno da beleza artística e natural, do desejo de morte, dos amores felizes e infelizes, do encanto do passado clássico. A natureza transitória da felicidade transparece, por exemplo, na grande série de odes que escreveu e que constitui a obra-prima de um gênio juvenil. Aliás, do ponto de vista técnico, essas odes são desenvolvimentos de experiências pregressas de Keats com a forma e, em particular, com o soneto. Em sua famosíssima "Ode a uma urna grega" (ver seção textos complementares), por exemplo, as figuras entalhadas na urna ao mesmo tempo sugerem e negam a paixão humana. Nesse poema, enquanto se descrevem as várias cenas pastorais de amor, beleza e alegria representadas nessas figuras, Keats reflete sobre a qualidade eterna da arte – no caso, as artes plásticas, que existem numa dimensão espacial, e não temporal – em contraposição ao caráter transitório do amor e da alegria humanos. A urna se torna, pois, uma "Fria Pastoral"; quase um substituto estético para o amor corporal, a ilusão e o envelhecimento. Os últimos dois versos são em particular muito conhecidos, e ensejaram debates entre os críticos: "A beleza é a verdade, a verdade a beleza – é tudo o que há para saber, e nada mais".

Essas mesmas questões ocupam o centro da igualmente famosa "Ode a um rouxinol" (ver seção textos complementares), uma meditação sobre a beleza

imortal do canto da ave, em contraste com a tristeza do ouvinte, fadado a aceitar a tristeza e a mortalidade.

Romancistas românticos: Walter Scott e Jane Austen

Sir Walter Scott (1771-1832) nasceu em Edimburgo, e estudou na Edinburgh High School and University. Foi poeta e romancista, e, como poeta, deixou-se influenciar pelo livro de baladas de Percy, e pelo estudo da poesia romântica francesa e italiana, bem como dos poetas alemães. Na verdade, Scott aprimorou seus meios expressivos no terreno da poesia narrativa também como grande tradutor, sobretudo de autores alemães, dentre eles Bürger e Goethe. Sua primeira obra considerada verdadeiramente original é o poema romântico “The lay of the last minstrel” (1805). De 1810 é um de seus poemas mais famosos, “The lade of the lake”, em seis cantos, evocando principalmente a paisagem das montanhas, que contribuiu para reavivar o interesse pela cultura escocesa. A este se seguiriam “Rokeby” (1813), com seu enredo complexo envolvendo conspiração, disfarces e tentativas de assassinato, “The bridle of Triermain” (1813), “The lord of isles” (1815) e “Harold the Dauntless” (1817), seu último grande poema.

Apesar de sua grande popularidade como autor de romances em versos, em sua carreira, Scott viu-se eclipsado pela figura de Byron e voltou sua atenção ao romance. Estes foram muitos, e começaram a aparecer anonimamente. Dentre eles, destacam-se *Rob Roy* (1817), *The Bride of Lammermoor* (1819) e seu mais conhecido romance, *Ivanhoe* [*Ivanhoé*] (1819).

Imensa foi a influência de Scott como romancista, tendo tido o mérito de estabelecer definitivamente a forma do romance histórico. Na Inglaterra, as origens desse gênero remontam ao surgimento do romance gótico, e, em certo sentido, a períodos anteriores a ele, como à época dos romances de cavalaria no período medieval – uma influência admitida pelo próprio Scott. *Ivanhoé*, por exemplo, narra a história de uma das famílias saxãs nobres em meio à nobreza normanda. Essa história é ambientada em 1194, após o fim da Terceira Cruzada, e dela também faz parte o lendário Robin Hood, cuja representação feita por Scott ajudou a plasmar sua ideia moderna de ter sido ele um fora-da-lei alegre e de sangue nobre.

Além do mais, alguns críticos também observaram que, tanto nos romances em versos como nos em prosa, a forma do conto já está presente a modo de crisálida⁵,

⁵ Crisálida (2004): coisa ou propósito em recolhimento e imobilidade, em estado de preparação, em expectativa de ação ou revelação.

pois que, vistos individualmente, os enredos paralelos encontrados neles apresentam unidade de ação, tempo e espaço, o que os aproxima do gênero conto. De qualquer forma, Scott foi amplamente lido e imitado em todo o século XIX. Depois disso, sua influência haveria de declinar, embora sua obra voltasse a suscitar interesse sobretudo em críticos marxistas dos anos de 1930, que se debruçaram sobre sua obra a fim de interpretá-la à luz de ideias historicistas.

Os romances de Jane Austen (1775-1817) eram bastante apreciados por Scott, e, na verdade, eles se acham entre as grandes realizações da literatura inglesa.

Jane Austen foi filha de George Austen, reitor de Steventon, e sua vida, pobre de acontecimentos exteriores, foi passada num mundo limitado na própria Steventon, em Bath, Chawton e Winchester, onde morreu e foi enterrada.

Jane foi a primeira mulher a se tornar uma romancista importante, ou a considerar o romance uma forma de arte requerendo disciplina rigorosa, e sua arte peculiar não deve ser enquadrada nem na categoria de clássica nem na de romântica. Por exemplo, aos romances “góticos” da época, Jane Austen opôs o seu romance *Northanger Abbey* [*Abadia de Northanger*], publicado postumamente em 1818 e que tinha como objetivo ridicularizar histórias desse tipo, dando também um retrato profundamente estudado do horror imaginário em atividade na mente humana. Em suas obras também não se vê a perspectiva moral de um Richardson, por exemplo, tampouco se encontra qualquer tipo de sentimentalismo, já que sua observação é notadamente impessoal. A envergadura de seus temas não é ampla, e seu objeto de representação é um pequeno segmento da sociedade inglesa de então – o mundo das famílias rurais relativamente abastadas –, do qual tira toda a inspiração de que necessita. O passado não lhe causa interesse, e os acontecimentos que sacudiram a Europa de sua época, como as guerras napoleônicas, nem chegam a ser mencionados. Em tramas lineares, desprovidas de lances aventurecos, seus poderes artísticos primam pela representação de coisas comuns, que se revestem de significado, e de personagens que vão muito além de meros “tipos”, conferindo-lhes maior densidade psicológica. Além disso, diálogos vívidos compõem boa parte de seus romances, conferindo-lhes objetividade. Desse ângulo, Jane Austen elimina o plano de fundo e excessos descritivos, à exceção de cenas com bailes e festas. A impressão de inevitabilidade no enredo de suas narrativas se deve a seu acurado realismo, logrado certamente a duras penas. Nesse sentido, sua integridade se mostra no fato conhecido de que Austen escrevia e revisava seus romances mesmo quando parecia improvável que fossem aceitos pelos editores.

Pride and Prejudice [Orgulho e Preconceito] (1813) provavelmente continua a ser o romance mais popular de Jane Austen, e suas personagens são conhecidas de um amplo círculo de leitores: a senhora Bennet, a mãe casamenteira, Collins, o padre sicofanta, Katherine de Bourgh, a dama extremamente esnobe, e Elizabeth, a jovem alegre e brilhante cujo Preconceito se confronta com o Orgulho de Darcy, o aristocrata de bom coração, a despeito de suas maneiras arrogantes e de sua percepção aguçada das distinções de classe.

Sense and Sensibility [Razão e Sentimento] (1811) também apresenta duas personagens contrastadas, e demonstra a mesma perícia na estrutura do enredo. O romance se desenvolve a partir de um esboço intitulado *Elinor and Marianne*, e nele, a relação entre a personagem de Willoughby, um jovem hedonista, apresentado como alguém repulsivamente egoísta, e de Marianne, irmã de Elinor, é retratada com grande verossimilhança psicológica, e um dos aspectos mais importantes do livro envolve justamente esse contraste entre a personalidade de ambas as irmãs, que, ao fim e ao cabo, conhecerão o amor e a felicidade por meio de um equilíbrio entre “razão e sentimento”.

Outros romances de Jane Austen se seguiram, e seus críticos debateram seus méritos em comparação com as obras mencionadas. *Mansfield Park* foi publicado em 1814, *Emma* em 1816, e *Persuasion*, em 1818. De um modo geral, pode-se afirmar que a esses romances mais tardios faltam a comicidade e a espontaneidade de suas obras anteriores, embora apresentem delineamentos mais complexos de personagens.

Um romance gótico: o *Frankenstein*, de Mary Shelley

Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), filha de William Godwin e esposa de Percy Shelley, escreveu diversas obras, mas sempre será lembrada por seu livro *Frankenstein, or the Modern Prometheus* [*Frankenstein, ou o Moderno Prometeu*] (1818), seu romance gótico.

A obra foi escrita durante um verão passado na Suíça, quando Shelley e Lorde Byron propuseram que ela escrevesse com eles histórias de terror. Em vista disso, Mary, que tinha 19 anos, escreveu esse romance epistolar, contado por meio das cartas de Walton, um explorador inglês no ártico. A história versa sobre as façanhas de Victor Frankenstein, um genebrino estudante de filosofia natural, que

descobre o segredo de dar a vida à matéria inanimada. Sua descoberta haverá de levá-lo à criação do monstro Frankenstein, que por sua vez, a certa altura, se voltará contra seu criador, lhe dando caça mundo afora. A história inspirou muitas versões cinematográficas, e também foi considerada a origem da moderna ficção científica, embora também seja uma versão do mito do nobre selvagem, segundo o qual a natureza, essencialmente boa, é corrompida pelo homem. Por outro lado, trata-se também de uma fábula apresentando uma crítica à revolução científica – lembrem-se das experiências com a eletricidade desenvolvidas por Luigi Galvani – que hoje nos parece profética quanto às ameaças do futuro tecnológico.

A crítica literária no período romântico

Durante o Romantismo inglês, a crítica literária vigorou com bastante força, e seu objetivo fundamental era popularizar os então novos poetas por meio de ensaios.

Charles Lamb (1775-1834) se distingue por obras como *Specimens of English Dramatic Poets*, contendo excertos de autores elisabetanos seguidos de comentários críticos, e *Essays of Elia* – Elia sendo um nome fictício adotado por Lamb –, obra vazada numa prosa de estilo muito literário e repleta de arcaísmos. Com sua irmã, Mary Lamb (1764-1847), escreveu o famosíssimo *Tales from Shakespeare* [*Contos de Shakespeare*] (1807), uma adaptação das peças de Shakespeare em forma de contos, muito apreciada pelas crianças e fazendo parte do esforço de Lamb quanto a aproximar o público comum da obra de Shakespeare.

William Hazlit (1778-1830) sofreu a influência de Coleridge, Wordsworth e Lamb no que concerne a deixar a pintura pela literatura, embora, numa fase posterior, viesse a deplorar a “traição”, por parte dos Poetas do Lago, quanto a seu radicalismo inicial. Dentre suas produções ensaísticas, destacam-se *Charecter of Shakespeare’s Plays* (1817); *A View of the English Stage* (1818); *Lectures on the English Poets* [*Palestras sobre os Poetas Ingleses*] (1818) e sua sequência, *Lectures on the English Comic Writers* [*Palestras sobre os Escritores Cômicos Ingleses*] (1819); *Political Essays* (1819); e *Lectures Chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth* (1820). Particularmente, as *Palestras sobre os Poetas Ingleses* e as *Palestras sobre os Escritores Cômicos Ingleses* apresentam análises agudas, introduzindo dimensões psicológicas e políticas na crítica literária.

Os ensaios de Leigh Hunt (1784-1859) – que também foi poeta e dramaturgo – visavam suscitar no leitor o gosto da apreciação, e seus objetos de estudo eram obras literárias, composições musicais e peças. Como editor, Lee Hunt tinha um

dom especial para detectar talentos, como o demonstrou seu apoio a Keats, dentre outros. Sua *Autobiography* [*Autobiografia*] (1850) constitui um bom panorama da época, com suas personalidades literárias e políticas.

No terreno da crítica, Thomas de Quincey (1785-1859) – um opiômano como Coleridge, e autor do famoso *Confessions of an English Opium Eater* [*Confissões de um Inglês Comedor de Ópio*] (1822) – é lembrado por suas *Recollections of the Lake Poets* [*Recordações dos Poetas do Lago*] (1834-1839), que contém comentários interessantes sobre a personalidade de grandes poetas românticos.

Textos complementares

Lucy

(Wordsworth)

De ínvias fontes ao pé vivia ela,
E de escusos caminhos;
Ninguém dava louvores à donzela,
Muito poucos, carinhos:

Uma violeta de uma pedra ao pé,
Meio oculta ao olhar!
– Bela como uma estrela quando é
A única a brilhar!

Viveu só. Pouca gente saberia
Quando foi o seu fim;
Mas está morta, morta, e – oh agonia! –
A dif'rença p'ra mim!...

[...]

Um sono o meu espírito fechava
P'ra receios humanos:
Ela par'cia coisa já não 'scrava
Do contacto dos anos.

Já não ouve nem vê, nem força nua
Ou movimento encerra;
Arrastada co'a rocha e a erva sua
Na rotação da terra.

(Tradução de Fernando Pessoa, 1996, p. 95-99)

Kubla Khan

(Shelley)

Em Xanadu, o Kubla Khan
Palácio de esplendor construiu,
Onde Alph, o rio sagrado, mana
Por entre grutas sobre-humanas
E rumo a um mar sombrio.

Cinco milhas mais cinco de fecundas terras
Cercaram-se de torres e muralhas férreas;
E ali jardins com a luz de rios sinuosos, fontes,
A floração arbórea a se embeber de olor,
E aqui florestas tão antigas quanto montes
Cingindo manchas fúlgidas pelo verdor.

Mas Ah!, que bátratromântico, inclinado
Na encosta, de través no cedro frondejante!
Lugar inóspito! Tãomágico e sagrado
Como o que fosse, no mingunte, visitado
Por mulher a clamar por seu demônio-amante!
Do bátrato, num torvelinho a fervilhar,
Como se a terra, em haustos, estivesse a arfar,
Por vezes, um forte manancial era expulso;
E em seu súbito, semi-intermitente impulso,
Saltavam, como gelo em ricochete, as lascas,
Ou como, a golpes de mangual, os grãos das cascas;

Com as pedras a dançar, subitamente e a fio,
Por vezes irrompia em jorro o santo rio.

Cinco milhas meandrando com moção insana
O santo rio correu por vale e bosque e horto,
Chegou a grutas de medida sobre-humana
E se afundou com fragor de águas num mar morto.
Nesse fragor, o Kubla ouviu de longes terras
As vozes ancestrais anunciando guerras!

Passeava a sombra do palácio
Em meio às ondas revolutas;
Nelas se ouvia um só compasso
Do som das fontes e das grutas;
Era um milagre de lavor preciso:
Palácio ao sol com grutas de granizo!

Uma donzela com uma cítara
Numa visão eu vi outrora:
Uma donzela da Abssínia
Tangendo cítara tão fina
E celebrando o Monte Abora.
Me fosse dado reviver
A melodia e o canto agora,
Sucumbiria a tal prazer,
Que à longa música sonora
Eu ergueria no ar o monumento –
O Palácio ao sol! as grutas de granizo!
E ouvindo, iriam ver nesse momento,
E ouvindo, proclamar “Atento! Atento!
O olho que brilha, a cabeleira ao vento!
Faz-lhe à volta três círculos no piso,
E cerra os olhos com temor sagrado,
Pois ele de maná foi saciado
E bebeu do leite do Paraíso”.

(Tradução nossa)

Beppo

(Byron)

I
 Como é sabido, ou devia ser,
 Nas terras onde a fé de Roma impera
 Toda gente se entope de prazer
 Enquanto a vinda da Quaresma espera,
 E, para ter do que se arrepender
 Quando chegar a Quarta-Feira austera,
 Entregam-se à dança, ao vinho, à comida
 E a tudo mais que há de bom nesta vida.

(Tradução de Paulo Henriques Britto, 2003, p. 49)

Ode a um rouxinol

(John Keats)

I
 Meu peito dói; um sono insano sobre mim
 Pesa, como se eu me tivesse intoxicado
 De ópio ou veneno que eu sorvesse até o fim,
 Há um só minuto, e após no Letes me abismado:
 Não é porque eu aspire ao dom de tua sorte,
 É do excesso de ser que aspiro em tua paz –
 Quando, Dríade leve-alada em meio à flora,
 Do harmonioso recorte
 Das verdes árvores e sombras estivais,
 Lanças ao ar a tua dádiva sonora.

[...]

III
 Fugir e dissolver-me, enfim, para esquecer
 O que das folhas não aprenderás jamais:
 A febre, o desengano e a pena de viver

Aqui, onde os mortais lamentam os mortais;
 Onde o tremor move os cabelos já sem cor
 E o jovem pálido e espectral se vê finar,
 Onde pensar é já uma antevisão sombria
 Da olhpesada dor,
 Onde o Belo não pode erguer a luz do olhar
 E o Amor estremecer por ele mais que um dia.

(Tradução de Augusto de Campos, 1987)

Ode a uma urna grega

(Keats)

V
 Ática forma! Altivo porte! Em tua trama
 Homens de mármore e mulheres emolduras
 Com galhos de floresta e palmilhada grama:
 Tu, forma silenciosa, a mente nos torturas
 Tal como a eternidade: Fria Pastoral!
 Quando a idade apagar toda a atual grandeza,
 Tu ficarás, em meio às dores dos demais,
 Amiga, a redizer o dístico imortal:
 “A beleza é a verdade, a verdade a beleza”
 – É tudo o que há para saber, e nada mais.

(Tradução de Augusto de Campos, 1987)

Orgulho e Preconceito

(Jane Austen)

Capítulo I

É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, possuidor de uma boa fortuna, deve estar necessitado de esposa.

Por pouco que os sentimentos ou as opiniões de tal homem sejam conhecidos ao se fixar numa nova localidade, essa verdade se encontra de tal modo impressa nos espíritos das famílias vizinhas que o rapaz é desde logo considerado a propriedade legítima de uma das suas filhas.

– Caro Mr. Bennet – disse-lhe um dia a sua esposa –, já ouviu dizer que Netherfield Park foi alugado afinal?

Mr. Bennet respondeu que não sabia.

– Pois foi – assegurou ela. – Mrs. Long acabou de sair daqui e me contou tudo.

Mr. Bennet não respondeu.

– Afinal não deseja saber quem é o locatário? – gritou a mulher, impacientemente.

– Você é quem está querendo me dizer e eu não faço nenhuma objeção a isto.

Este convite foi suficiente.

– Pois, meu caro, você deve saber que Mrs. Long disse que Netherfield foi alugado por um rapaz de grande fortuna, oriundo da Inglaterra. E que além disso ele chegou segunda-feira numa elegante caleça a fim de visitar a propriedade. Ficou tão encantado que entrou imediatamente em negócio com Mr. Morris; Mrs. Long falou também que ele entrará na posse do prédio antes do dia de São Miguel. Alguns dos seus criados devem chegar já na próxima semana.

(Tradução de Lucio Cardoso, 1982)

Dicas de estudo

Livros de Thomas de Quincey, em inglês, podem ser consultados no site:

<http://books.google.com/books?as_auth=Thomas+De+Quincey&source=an&sa=X&oi=book_group&resnum=4&ct=title&cad=author-navigational>

Samuel Taylor Coleridge. Disponível no site:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Taylor_Coleridge>.

A era vitoriana

Alípio Correia de Franca Neto

Vitorianismo é o nome que se dá às atitudes, à arte e à cultura de um modo geral aos dois terços finais do século XIX, principalmente em referência aos povos de língua inglesa.

Aspectos do Vitorianismo

A era vitoriana na Inglaterra se dá durante o reinado da Rainha Vitória (1819-1901), ou seja, entre junho de 1837 e janeiro de 1901. Nela, a exemplo da Inglaterra elisabetana, assistiu-se a um verdadeiro “renascimento”, no que concerne a uma consolidação de ordem econômica, colonial, industrial e cultural no país. Essa época foi precedida pelo Período Georgiano, e seguida do Período Edwardiano, e também coincidiu, na segunda metade do século XIX, com a primeira fase da *Belle époque* da Europa continental.

Durante a grande época das descobertas, nos séculos XV e XVI, Espanha e Portugal haviam estado à frente na exploração do globo e no estabelecimento de impérios além-mar. Agora, a Inglaterra, a França e os Países Baixos haviam começado a estabelecer colônias e redes de negócio nas Américas e na Ásia.

A esse período também se chamou *Pax Britannica* (“Paz Inglesa”), quando a Inglaterra teve o controle das principais rotas marítimas e contou com uma força naval sem rivais. A denominação remete, pois, ao imperialismo britânico, que se inicia depois da Batalha de Waterloo, em 1815, quando os ingleses passaram a dominar os mercados no exterior, quase fazendo o mesmo com o mercado japonês depois das Guerras do Ópio, ou Guerras Anglo-chinesas, de 1839 a 1842, e de 1856 a 1860.

Diga-se que esse império, em seu ápice, passou a ser o maior da história, e por um século constituiu o principal poder global. A conhecida expressão “o sol nunca se põe no Império Britânico” traz implícita a ideia de que, em virtude da envergadura de seu império pelo mundo, o sol sempre brilha-

va em um de seus inúmeros territórios. Na verdade, a Revolução Industrial havia colocado a Inglaterra à frente de seus rivais, já que o país contava em seu próprio território com as matérias-primas mais necessárias para seu desenvolvimento, e a estabilidade política acabou por assegurar seu êxito.

Essa paz, porém, foi temporariamente perturbada pela Guerra da Crimeia (1853-1856). Além disso, pelo final do século, as políticas do Novo Imperialismo – expressão designativa da expansão colonial de povos europeus e, mais tarde, do Japão e dos Estados Unidos – acabaram levando a conflitos coloniais como a Guerra Anglo-Zanzibar, em 27 de agosto de 1846 – que, com seus quarenta minutos de duração, foi considerada a mais curta da história – e a Guerra dos Bôeres (1899-1902).

Evidentemente, grandes reformas políticas e sociais estavam ocorrendo. A Lei da Reforma de 1832 levou a efeito um avanço quanto a uma “democratização” da representação parlamentar, introduzindo mudanças no sistema eleitoral, a fim de corrigir o que se consideravam abusos na escolha dos membros a servir na Casa dos Comuns – os “Comuns” sendo um grupo eleito democraticamente, cujos integrantes são conhecidos por “Members of Parliament” (“Membros do Parlamento”), ou “MPs”. Dessa forma, estendeu-se o voto à classe média abastada, e redistribuíram-se os membros do Parlamento para que correspondessem aos centros de maior população surgidos com a Revolução Industrial. Tal foi a importância dessa lei, que alguns historiadores identificam o ano de sua promulgação como o começo do período.

Nos primeiros anos da Era Vitoriana, dois partidos predominavam na Casa dos Comuns, os “Whigs” e os “Tories”. A partir de 1850, os primeiros se tornariam os “liberais”, e os segundos, os “conservadores”. Com o correr dos tempos, esses partidos seriam liderados por estadistas proeminentes, como Lord Melbourne (1779-1848), *sir* Robert Peel (1788-1850), Lord Derby (1799-1869), Lord Palmerston (1784-1865), William Gladstone (1809-1898), Benjamin Disraeli (1804-1881) e Lord Salisbury (1830-1903). Além do mais, a chamada “questão irlandesa”, relativa a tentativas de concessão, por parte da Casa dos Comuns, de um governo autônomo à Irlanda acabaria por desempenhar um papel importante na fase final do período, sobretudo no que concerne a um projeto de lei de Gladstone, envolvendo a formação de um parlamento – ou, por outras palavras, uma assembleia regional – para a Irlanda, sem lhe oferecer a independência.

Durante esse período, a população da Inglaterra quase duplicara e, dentre as consequências negativas do progresso, podem-se computar o aumento da pobreza e de problemas sociais como a prostituição. De qualquer forma, o desenvolvimento da indústria inglesa parece ter começado com os interesses que as

classes superiores nutriam pela ciência e pelas novas descobertas de então, em virtude dos quais essas classes se dispunham a arriscar seu dinheiro em invenções mecânicas e novos métodos de produção, no que eram seguidos pela classe média, que investia em quotas das indústrias, todo esse sistema sendo controlado por banqueiros. Tantas foram as invenções à época, que se poderia creditar aos vitorianos o mérito de terem inventado a própria ideia de “invenção”.

Entrementes, a marinha protegia os navios, que traziam matéria-prima e voltavam com bens manufaturados a fim de levá-los aos mercados do mundo. O ramo mais lucrativo na época era o do algodão. A importação de algodão americano era de oito mil toneladas em 1760, mas passou para trezentas mil toneladas um século depois. Outros ramos industriais também recebiam novo impulso e, por exemplo, novas obras de engenharia começaram a se desenvolver ao lado de minas de carvão de Cardiff, Birmingham, Sheffield, Newcastle e Glasgow.

Com o progresso, eram necessários meios de transporte baratos e organizações eficientes no mundo dos negócios. Em pouco, uma rede de transporte marítimo cobriu o mundo, e o primeiro navio a vapor cruzou o Atlântico em 1818.

Sete anos depois, a primeira estrada de ferro foi aberta ao público. A propósito disso, George Stephenson (1781-1848), o inventor da locomotiva, é um bom exemplo da nova classe de trabalhadores que ascendia ao primeiro plano. Além da rede de estradas de ferro que passaria a cobrir a Inglaterra, os faróis começaram a reduzir o perigo de naufrágios nas costas rochosas da ilha.

O primeiro sistema postal apropriado do mundo se havia firmado, e em 1840 o uso de selos já se tornara acessível até mesmo aos pobres, sendo copiado em todo o mundo. Por isso, ainda hoje se reconhece o direito que a Inglaterra tem de imprimir selos sem seu nome.

A urgência de se tratar de negócios criou o telégrafo elétrico, correndo paralelamente às estradas de ferro, e a necessidade de registrar rapidamente transações comerciais acabou por desenvolver a estenografia, que encontrou no método de *sir* Isaac Pitman (1813-1897) um modelo de maior eficácia.

Com essa grande atividade industrial, comercial e financeira, era natural que a ciência da economia fizesse grande progresso. Na verdade, o sistema capitalista então emergente, impulsionado pelos rápidos avanços na tecnologia de produção, desenvolveu-se num ritmo sem precedentes, e a obra de Adam Smith (1723-1779), considerado o pai da economia, exerceu forte influência sobre a economia no período vitoriano. Sob a influência de Smith, David Ricardo (1772-1823) viria a escrever

seu *On the Principles of Political Economy and Taxation* (1817), e John Stuart Mill (1806-1873), por sua vez, escreveria os seus *Principles of Political Economy* (1848).

Estreitamente associada à economia clássica estava a filosofia utilitarista, fundada por Jeremy Bentham (1748-1832) e por James Mill (1773-1836), e o filho deste, John Stuart Mill, acabaria por expor a doutrina em seu *Utilitarianism* (1861) [*Utilitarismo*], em que se defendia que a ideia de uma ação é determinada tão-só por sua contribuição à utilidade geral, ou seja, o valor moral de uma ação é determinado por sua consequência.

Em contraste com o século XVIII, o período vitoriano pode ser considerado uma era religiosa, sobretudo pelo evangelismo, o movimento cristão protestante iniciado nos anos de 1730. Tratava-se da religião da classe média, ditando o tom das maneiras, do vestuário e do gosto – que por sinal agora podiam ser registrados com precisão pela fotografia, uma das invenções da época – nos tempos em que os discursos dos primeiros ministros traziam ecos de um vocabulário religioso, e também os romances. Atualmente, os próprios ingleses tendem a rir da moralidade tacanha¹ da Era Vitoriana. A exemplo dos adeptos de Cromwell, muitos consideravam, à maneira puritana, o prazer como pecado, e a pobreza como o castigo de Deus pela ociosidade. Orações diárias da família e a leitura da Bíblia aos domingos lembravam as crianças de que a obediência era a maior das virtudes.

Embora as ideias e a linguagem dos evangélicos dominassem a sociedade inglesa de então, o evangelismo não foi o único movimento influente da época. Em Oxford, um grupo de acadêmicos e clérigos anglicanos começou a defender a Igreja Anglicana como uma instituição divina com um *status* espiritual independente, e a reviver as tradições da High church (grupo conservador e ritualista da Igreja Anglicana) e teve por líderes mais conhecidos John Henry Newman (1801-1890) – ou, simplesmente, o Cardeal Newman – John Keble (1792-1866) e Edward Pusey (1800-1882), que mostraram seu descontentamento com o estado de coisas no que veio a ser conhecido como Oxford Movement (Movimento de Oxford), o veículo predileto de divulgação de suas ideias sendo uma série de publicações, começadas em 1833 e a que se deu o nome de *tracts* – daí terem sido eles chamados de “tractarianos”. Nessas publicações, atacavam o que consideravam as deficiências da igreja e ao assalto do que chamavam de “liberalismo”. Dentre esses líderes, a personalidade mais fascinante foi a do Cardeal Newman, que recontou sua própria história espiritual de modo tocante em sua *Apologia pro vita Sua* (1864), tendo sido um mestre da prosa.

¹ Tacanharia (2004): característica ou condição de tacanho; tacanhez, tacanheza, tacanhice; pobreza de espírito; apego excessivo ao dinheiro, às riquezas; avareza; velhacaria, astúcia.

Havia porém diversas “religiões” substitutas em forma de ramos da ciência. Para começar, a era vitoriana foi também a dos grandes progressos no conhecimento geográfico. Se os séculos anteriores haviam traçado o mapa das costas, o interior da África, dos Estados Unidos, grande parte da Ásia ainda permanecia em branco. Mungo Park (1771-1806), o explorador escocês, mapeou terra adentro, seguindo o curso do Rio Negro e o diferenciando do Nilo. Dentre os mais famosos exploradores da época achava-se o também naturalista Alexander Von Humboldt (1769-1859) – irmão do ministro prussiano, filósofo e linguista Wilhem Von Humboldt (1767-1835) – cuja exploração da América do Sul exerceu influência sobre as viagens dos ingleses Charles Waterton (1782-1865), Henry Water Bates (1825-1865) e Charles Darwin (1809-1881). O primeiro explorou a Guiana Inglesa, fazendo quatro viagens até 1824, e alcançando o Brasil, segundo consta, a pé, e relatando suas descobertas no livro *Waterton’s Wanderings in South America* (1879), que por sua vez serviria de inspiração ao explorador, naturalista e biólogo Alfred Russel Wallace (1823-1913) e ao próprio Darwin quando jovem. Bates percorreu o Amazonas à cata de espécimes zoológicos e John Hanning Speke (1827-1864) localizou a foz do Nilo, tendo sido iniciado na exploração da África pelo extraordinário Sir Richard Burton (1821-1890), explorador, tradutor, escritor, soldado, orientalista, linguista, poeta e diplomata. Burton falava 29 línguas da Europa, Ásia e África, lugares por onde passou, e dentre suas façanhas mais conhecidas se acham uma viagem, valendo-se de disfarces, a Meca; uma tradução integral de *As Mil e uma Noites*, que compilou com notável conhecimento da cultura muçulmana; outra, do *Kama Sutra*, e outra ainda, dos *Lusíadas*, esta também tendo sido ricamente compilada por ele, que conhecia de perto os locais mencionados pelo poeta português.

Enquanto também houve avanços nos campos da Química e da Física, os passos mais importantes foram dados nos domínios da Geologia e da Biologia. *sir* Charles Lyell (1797-1875), por meio do estudo de conchas de espécies extintas, determinou épocas importantes na formação da crosta terrestre, e formulou uma cronologia em que situava a espécie humana, o que estimulou Darwin a dar ao mundo sua súpula de investigações de 20 anos.

Na verdade, Darwin havia exposto suas opiniões em 1842 e 1844, mas preferia continuar suas pesquisas a fim de validá-las ainda mais. Em 1858, Alfred Russel Wallace lhe escreveu uma carta, em que se esboçava a teoria do próprio Darwin e em que, segundo Wallace, ele tomava como ponto de partida para sua teoria da sobrevivência dos mais aptos o *Essay on the Principle of Population* (1798-1826) [*Ensaio sobre o Princípio da População*] de Thomas Malthus (1766-1834), o que levou Darwin a querer publicar suas teorias o quanto antes. Assim, em 1859 apareceu *On*

the Origin of Species [A Origem das Espécies], cuja força argumentativa resultava na mais perfeita expressão da lógica científica. As ideias de Darwin acabariam por acarretar uma onda de protestos irados e ruidosos. A batalha entre a fé e a razão havia começado para valer e, enquanto os bispos resistiam à sugestão de descenderem dos macacos, os cientistas alegavam preferir descender de macacos em vez de bispos, embora o próprio Darwin fosse cristão, e acreditasse que o estudo científico do mundo servisse para entender mais os propósitos de Deus.

Conhecido como “o buldogue de Darwin”, o biólogo Thomas Henry Huxley (1825-1895) foi um espírito combativo, dotado de uma linguagem incisiva, com que vergastou os que acreditavam numa “cosmogonia semibárbara”, a que opunha a “exatidão das conclusões científicas”. Na verdade, a ele se atribui a criação do termo “agnosticismo”, com o qual designava uma espécie de “descrença” não professada a viva voz, ou então, que designava suas crenças particulares, que a seu ver não necessitavam de rótulos e que se distinguiam das crenças que eram esposadas pelos demais e davam conta de lhes fornecer respostas a questões complexas em face da vida. De certa forma, Huxley fazia o mesmo que o Cardeal Newman, mais ou menos por aquela época, ao afirmar que não deveria haver incompatibilidade entre a religião e a ciência.

As consequências filosóficas da evolução da ciência, porém, viriam a ser expostas por Herbert Spencer (1820-1903). Spencer difundiu uma doutrina do Progresso, que, *grosso modo*, consistia numa marcha gradual do simples ao complexo, com uma diferenciação cada vez maior das funções, ou seja, desse ponto de vista, o progresso seria uma lei natural se exercendo em toda parte, inclusive em nossa própria experiência. Apesar das contestações que receberia posteriormente, a filosofia spenceriana² seria uma tentativa de unificar coerentemente os novos conhecimentos.

De um modo geral, pode-se dizer que uma grande parte da escrita do século XIX esteve comprometida com a refutação de ideias inadequadas acerca do homem e da sociedade, e com a afirmação de novos valores, por exemplo, os direitos da mulher. Dentre as correntes de pensamento, porém, que se ocuparam com a denúncia, o “marxismo” – a filosofia e a prática políticas derivadas da obra de Karl Marx (1818-1883) – haveria de marcar a época, com seu compromisso com a liberdade do homem, revivendo o antigo conceito de comunismo, e propondo uma concepção materialista da história, esta por sua vez baseada em premissas segundo as quais os seres humanos, nas eras históricas, sempre

² A forma spenceriana tem três quartetos e um par rimado ao final, mas o posicionamento das rimas é intercalado: abab; bcbc; cdcd; ee.

entram em relações de produção, e que essas relações determinam certa forma de consciência social, com sua investigação abrangente acerca do conceito de “ideologia”, isto é, acerca de como o ser social determina a consciência, que por sua vez resulta em certos sistemas de valores e crenças dependentes de determinada infraestrutura econômica pertencente a uma época.

Nesse caldeirão de tendências, se o darwinismo e o marxismo constituíram grande golpes desferidos contra a imagem do ser humano, respectivamente apresentando-o como descendente dos macacos e como agente de relações sociais marcadas pela exploração e alienação, um outro golpe, igualmente poderoso, haveria de ser desfechado com a obra de Sigmund Freud (1856-1939) que, dentre outras coisas, com seu conceito de “inconsciente” despertou a crença numa instância psíquica inata ao ser humano e não sujeita a sua vontade consciente, que fazia dele, em certo sentido, um “estranho” para si mesmo e abalava inteiramente a ideia de uma subjetividade absoluta, ou mesmo coesa.

Essas poucas palavras não dão conta de rastrear todas as tendências e inovações da época que, aliás, muitas vezes constituíram problemas de abordagem por parte dos historiadores mas, para que se ateste sua riqueza cultural, basta apenas nos lembrarmos de que a democracia, o feminismo, a sindicalização dos trabalhadores, o socialismo, o marxismo, o darwinismo e o freudianismo, podem ser considerados “invenções” da Era Vitoriana.

Vozes proféticas

Marx havia se mudado para Londres em 1849, onde permaneceria até o fim de seus dias e onde, entre outras coisas, acabaria escrevendo sua obra máxima, *O Capital*, cujo primeiro volume apareceria em 1867. Ali, ele e Friedrich Engels (1820-1895) haveriam de escrever sobre a política contemporânea e a sociedade inglesa, encontrando nas obras de Thomas Carlyle (1795-1881), o que para eles era o único exemplo de um escritor inglês preocupado com a condição social dos trabalhadores.

Carlyle talvez seja uma das maiores figuras a dominar a primeira metade da Era Vitoriana. Sua influência como verdadeiro profeta e crítico social, a par de seu prestígio como historiador, foram enormes durante sua vida, e lhe granjearam o título de “o sábio de Chelsea”. De um modo geral, sua obra se ocupa da descrição e da análise da condição da Inglaterra na época. Em tom acusatório, Carlyle dirigiu-se a seus contemporâneos numa longa série de obras, das quais a mais impressionante é *Sator Resartus* (1833-34) – em latim, “o remendão remendado”

– que foi escrita sob o influxo da escola romântica alemã e que tem por protagonista Teufelsdröckh, uma espécie de “filósofo da indumentária” fictício, que vê a experiência humana como uma série de roupagens, sob as quais tenta tocar a “nudez” da realidade. Já *On Heroes and Hero-Worship* (1841) compreende preleções de Carlyle e elabora seu ponto de vista de que a história universal é a história dos grandes homens, escolhendo como modelos, por exemplo, o deus nórdico Odin, como herói-divindade; Maomé, na condição de herói-profeta; Dante, como herói-poeta; e Lutero, herói-sacerdote. Em *Past and Present* (1843) Carlyle se entrega ao que ele mesmo chama de “a questão da condição da Inglaterra”, atacando tanto o *laissez-faire* e os perigos da revolução, como demonstrando uma piedade pelos desvalidos que anunciava os romances de conscientização social por vir. Carlyle compôs também estudos históricos relevantes, dos quais *The French Revolution* (1837) serviu para lhe consolidar a reputação. Se sua erudição é um aspecto de sua obra, o outro é seu estilo singular, bombástico com as frases cascadeando abruptamente, como que em fúria com o mundo, e variando da ironia cômica à eloquência genuína. Na verdade, seu estilo literário certamente foi forjado a partir da confluência de seus dons naturais e de seu contato intenso com a literatura de língua alemã, ao ponto de lhe absorver estruturas peculiares – são bastante conhecidas suas traduções de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1824) e *As Viagens de Wilhelm Meister* (1827) de Goethe – para o que contribuíram particularmente seu estudo do filósofo idealista Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), mas também de Lawrence Sterne, ambos conhecidos por um estilo capaz de aturdir³ o leitor mais desavisado.

De um modo geral, em sua obra, Carlyle tenta por assim dizer despertar sua época de uma complacência indesejável para com ela mesma. Nutre forte desconfiança quanto à “razão” e se opõe sobretudo ao materialismo da filosofia utilitária. Em seus últimos anos, seus pontos de vista deram mostras de seu desapontamento quanto o modo como as coisas se conduziam, e lhe revelavam tendências reacionárias. Mostrava-se contrário ao progresso, por considerá-lo falso, contrário à democracia, por achá-la superficial, ao mesmo tempo que as conclusões de Darwin só lhe infundiam horror. De fato, talvez jamais haja se libertado de certo puritanismo dos anos juvenis.

De todos os escritores insatisfeitos com o modo como as coisas se conduziam, John Ruskin (1819-1900), que também dedicou seu tempo à pintura, em seus *Modern Painters (Pintores Modernos)* defendeu a arte do pintor Turner, e elaborou uma filosofia estética que era quase um sucedâneo da religião. A exposição dos

³ Aturdir (2004): perturbar a mente ou os sentidos, dificultar o raciocínio [de] (alguém ou de si próprio); atordoar(-se), estontear(-se), tontear(-se).

princípios da arquitetura e o elogio do gótico aparecem em *The Seven Lamps of Architecture* (1849) e em *The Stones of Venice* (1851-53). Das artes, passou a estudar a pessoa dos artistas responsáveis por elas. Desse ponto de vista, era natural que voltasse a atenção ao estudo do comercialismo da época, que atacou com veemência em *Unto this Last* (1862). Sua última obra, de caráter mais pessoal, *Praeterita*, é sua autobiografia incompleta.

Matthew Arnold (1822-1888) foi um dos autores que também dedicou suas capacidades intelectuais a criticar a Inglaterra do século XIX e, em particular, o que lhe parecia o comportamento “filisteu” dos ingleses.

Esse inspetor de escola, que também foi professor em Oxford, como poeta rejeitava o subjetivismo romântico, defendendo a doutrina clássica e, fiel a suas posições, escreveu uma tragédia, *Merope* (1858), e duas obras à maneira épica, *Balder Dead* (1855) e *Sohrab and Rustum* (1853). Curiosamente, em poemas como “The buried life”, Arnold assume um tom meditativo, em sua exploração de pensamentos e sentimentos, de maneira menos convincente do que é capaz de fazer quando apresenta paisagens exteriores que são sugestivas desses mesmos pensamentos e sentimentos – é o caso de elegias como “The scholar-gipsy” e “Thyrsis”, que se ligam em particular à paisagem do condado de Berkshire. No terreno do poema dramático, Arnold produziu *Empédocles on Etna* (1852), em que se retrata o filósofo grego Empédocles, que cometeu suicídio ao se atirar na cratera do Etna. No poema, o Empédocles de Arnold expressa suas dúvidas, descartando as platitudes da religião e da filosofia, e sugerindo que o anseio de alegria e paz não se constituem em provas de que tais coisas são possíveis. Seu mais célebre e mais bem logrado poema é, porém, “Dover beach”, em que Arnold revela sua melancólica preocupação com o declínio inevitável da fé religiosa, ao mesmo tempo que exprime a crença de que o relacionamento amoroso pode fazê-lo compreender valores a que o mundo é hostil. Arnold, porém, não ruma acerca dessas coisas, bastante abstratas, mas as evoca por meio do que Eliot chamava de “correlato objetivo”, uma situação, um acontecimento ou uma série deles capazes de evocar pensamentos e sentimentos, e que impedem a abstração na linguagem.

Arnold escreveu a maior parte de sua poesia antes de 35 anos, e praticamente encerrou essa atividade aos 45. A prosa, contudo, passou a ser seu principal instrumento literário nos anos de maturidade, sobretudo depois que começou a dar aulas em Oxford. Sua primeira e famosa série de conferências foi reunida no volume *On Translating Homer* (1861), a que se seguiria *Last Words on Translating Homer* (1862). O primeiro analisa quatro traduções de Homero, ao passo que o segundo se ocupa em tentar demonstrar que o verso branco de Tennyson é o

mais apropriado para um Homero em inglês. Nessas obras, que constituem o suprassumo de sua crítica, Arnold raramente oferece análises pormenorizadas das obras, aliás, não muito constantes dos hábitos de leitura da época, mas o objetivo do Arnold crítico é alcançar a abordagem objetiva e imparcial adotada por críticos clássicos como Samuel Johnson. Em obras como *Essays in Criticism* (1865-1867), *On the Study of Celtic Literature* (1867) *Literature and Dogma* (1873), Arnold haveria de criticar o provincianismo, o sectarismo, o filistinismo e materialismo utilitário dos ingleses. Como crítico, sua obra posteriormente haveria de exercer influência em críticos e pensadores tão diversos como T. S. Eliot, Max Weber e Raymond Williams, por exemplo.

Um historiador: Thomas Babington Macaulay

O século XIX devia produzir muitos historiadores na Inglaterra – o próprio Carlyle, Foude, Lecky, Hallan, dentre outros – mas, nessa área, nenhum deles apresentou o estilo de prosa glamurosa de Thomas Babington Macaulay (1800-1859). Muito conhecido à época também por sua poesia histórica, como a que encontramos em *Lays of Ancient Rome* (1842), em que lida com episódios da história de Roma, sua obra mais célebre, embora inacabada, é *History of England* (1849; alterada em 1855), em que ele traça a história do país desde o reinado de Jaime II, valendo-se de vasta documentação e de um estilo com grande força descritiva. De fato, em nenhuma outra obra anterior do gênero, a vida na Inglaterra foi descrita de maneira tão clara – em que pesem as acusações de a obra servir em grande parte como simples justificativa da política do partido Whig, de que Maucalay foi membro – em virtude de um estilo sem predecessores, salvo talvez certo tratamento imaginativo do passado, como se vê em Scott, e o caráter lapidar das frases, umas das marcas de Gibbon.

O romance vitoriano

Charles Dickens

No romance do século XIX, Charles Dickens (1812-1870) é a figura preeminente. E há quem o considere o maior romancista que a literatura inglesa produziu.

Dickens era de extração humilde – seu pai foi funcionário da Pagadoria da Marinha – e ele por algum tempo frequentou a escola de Chathan. Quando

Dickens tinha 12 anos, o pai foi preso por dívidas e, conforme um costume da época, a família foi viver com ele na prisão de Marshalsea, quando Dickens se empregou numa fábrica, encarregado de rotular garrafas. Por essa época, viveu numa pensão em Camden Town e, depois, em Southwark, um bairro de Londres – experiências que mais tarde seriam registradas diretamente em seus romances. Quando o pai se viu livre, Dickens passou a frequentar uma escola comercial e, em 1827, se empregou num cartório de advogados – outra experiência que seria registrada em seus livros. Trabalhando depois num tribunal, ao mesmo tempo em que devora livros na Biblioteca do Museu Britânico, por certo tempo nutre o sonho de ser ator (que só realizaria em parte muitos anos depois, ao fazer às plateias leituras espetaculares de seus romances). De 1832 data sua estreia como jornalista, e em 1833 publica anonimamente um conto na *Monthly Magazine*, que começaria a publicar outros escritos de sua autoria. No ano seguinte, com o pseudônimo de “Boz”, são publicados vários de seus textos – um misto de crônica e ficção – ilustrados por sua vez por Cruikshank, que posteriormente também ilustraria seus *Sketches by Boz*. Nesse mesmo ano, Dickens se casa com Catharine Hogarth, filha do redator-chefe do *Evening Chronicle*, com quem teria dez filhos, apesar de seu casamento ter sido, ao que parece, marcado por diversas incompreensões e infortúnios. Um convite, porém, haveria de ser decisivo para sua carreira. Animado com o sucesso dos *Sketches*, um editor lhe solicitou que criasse uma história a partir de uma sequência de gravuras de determinado artista – um procedimento mais ou menos precursor das histórias em quadrinhos – e Dickens insistiu em que as ilustrações é que deveriam servir à narrativa, não o contrário. Confiante em seus poderes criativos, Dickens pôs-se a escrever a história, e poucos dias antes de se casar surgiu o primeiro fascículo mensal dos *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1836-1837), que acabaria por lograr imensa popularidade – tanto assim, que no décimo quinto fascículo, a tiragem chegou a quarenta mil exemplares. O sucesso comercial dessa experiência de publicar em série devia ter enorme influência sobre a ficção vitoriana. As exigências e convenções dessa empreitada exigiam do escritor que organizasse seus temas, enredos e desenvolvimento das personagens segundo uma estrutura regular. Sente-se nessa obra o elemento picaresco que havia dominado as leituras que Dickens fez de Smollett, Defoe e Fielding, entre outros.

Vários ilustradores se sucederam trabalhando com Dickens, até que “Phiz”, um caricaturista de primeira linha, criaria para seus romances ilustrações que se tornariam inseparáveis do texto na memória dos leitores. O romance *The Pickwick Papers* já foi chamado de supremo romance cômico da língua. Seu enredo não é de muita importância, já que os acontecimentos se ligam uns aos outros de ma-

neira um tanto frouxa, e sua força está nas inúmeras personagens memoráveis, retratadas de acordo com o olhar de quem vê as coisas de um modo hilariante e exagerado. Com a popularidade do livro, Dickens começou a escrever outro, cujos incidentes já sondavam o mundo doloroso das crianças vítimas de abuso e a incúria administrativa de uma maneira que já revelava seu olhar de crítico social. O romance era *Oliver Twist* (1838), em que Oliver é a imagem da inocência eterna vitimada pela corrupção vitoriana, e em particular pelos males das Leis dos Pobres de 1834, em meio a um clima de fome física se dando paralelamente à fome emocional num asilo de pobres. Já em *Nicholas Nickleby* (1839), o tom de sátira social continua, mas agora sendo um libelo contra escolas e internatos, em que a vara de marmelo e o óleo de rícino desempenhavam funções importantes entre os pedagogos. *The Old Curiosity Shop [A Loja de Antiguidades]* (1841), um romance desenvolvido a partir de uma publicação periódica malsucedida de Dickens, *Master Humphrey's Clock* (1840), em que o sentimento sobrepujou o humor, comovendo os leitores da época com a morte da pequena Nell, uma transfiguração da inocência num mundo corrupto, o mundo de Londres e das cidades industriais dos Midlands, das trevas, das esperanças frustradas e do maligno Quilp. Com *Barnaby Rudge* (1841), o romance histórico de Dickens sobre os chamados Gordon Riots of 1780 [Motins de Gordon em 1780], com referência a Lorde George Gordon, que incitou bandos num levante religioso em 1780 contra o papismo, a destrutividade da multidão ascendeu ao primeiro plano. Entre o término de *Barnaby Rudge* e a publicação de *Martin Chuzzlewit* (1844), Dickens fez uma viagem que descreveu em suas *American Notes [Apontamentos Americanos]* (1842), muitos dos quais se valeram de cartas pessoais.

Em *Martin Chuzzlewit*, considerado seu último romance “picaresco”, Dickens pintou um retrato cruel dos Estados Unidos, e o tema do romance, de acordo com um prefácio do próprio Dickens, é o estudo do egoísmo, que se desenvolve à medida em que vão sendo apresentados os membros da família Chuzzlewit. Em *A Christmas Carol [Conto de Natal]* (1843), o mundo dos adeptos da filosofia utilitária e os usurários são apresentados indiretamente num conto de fadas que veio a ser uma parte permanente da mitologia do homem moderno. Nele, Scrooge, um velho avaro, às vésperas do Natal recebe a visita do fantasma de Marley, seu finado parceiro nos negócios, e tem uma série de visões, inclusive a de como será sua morte a não ser que ele se proponha a se emendar. Enquanto Conto de Natal é uma fábula moral. *Dombey and Son* (1848) é a primeira obra da maturidade de Dickens, em que ele emerge como figura suprema da ficção do século XIX ao descrever os descontentes com a vida industrial urbana. No centro do romance está o próprio Dombey, representante da grande casa comercial

cujo nome dá título ao romance e são justamente as implicações que esse título apresenta – as de se tratar a um só tempo de um empreendimento comercial e de um lar – que remetem ao ponto central da obra, qual seja, a de que o primeiro sentido acaba por liquidar o segundo.

Em meio a essa vasta produção, a obra predileta de Dickens era *David Copperfield* (1850) que, também, provavelmente, tem sido de muitos leitores. As razões dessa popularidade não são difíceis de explicar, já que, nessa obra, Dickens se valeu dos traumas por que passou em sua própria infância e da infelicidade de seus anos juvenis a fim de criar uma autobiografia ficcional, em que as forças psicológicas são reveladas por meio de uma série de personagens e incidentes os mais vívidos, sugerindo a passagem da adolescência para a maturidade. A eles se sucederiam *Bleak House* (1852-53), um de seus romances mais sombrios e solidamente construídos; *Hard Times* (1854), um romance dedicado ao amigo Carlyle, em que satiriza, na cidade fictícia de Coketown e na figura do senhor Thomas Gradgrind todo o sistema do *laissez-faire* da escola de Manchester, pondo-lhe a nu a crueldade; certo viés social de novo rege *Little Dorrit* (1857), em que Dickens, dentre outras coisas, ataca o “Circunlocution Office” [Escritório da Circunlocução] – um retrato satírico dos departamentos governamentais da época, com seus funcionários incompetentes – e os métodos da burocracia; com *A Tale of Two Cities* [Um Conto de Duas Cidades] (1859), Dickens voltou ao romance histórico e, inspirado por Carlyle, ambientou seu tema na Revolução Francesa. Ele também completou dois outros romances, *Great Expectations* (1861) e *Our Mutual Friend* (1864-65), antes de sua morte prematura em 1870, deixando o manuscrito inacabado de *The Mystery of Edwin Drood*. Por tudo isso, o mais famoso romancista da Inglaterra vitoriana se tornou um de seus maiores críticos e, por isso, pode-se dizer que seu envolvimento com sua época foi completo.

William Makepeace Thackeray

Embora fosse contemporâneo de Dickens, William Makepeace Thackeray (1811-1863) não teve as origens humildes daquele, e também, como romancista, não se ocupou dos humilhados e ofendidos típicos de Dickens, que conhecia o sentido da pobreza, mas seus interesses se voltaram para a representação de um mundo em que a posição social e o dinheiro são tudo. Enquanto Dickens tivera pouca educação regular, Thackeray, nascido em Calcutá, foi filho de um funcionário da East India Company [Companhia das Índias], e usufruiu os benefícios de Charterhouse e Cambridge quando ficou órfão de pai e foi para a Inglaterra. Ali,

conheceu Edward Fitzgerald e Tennyson, e estudou arte (como desenhista humorístico, haveria de ilustrar muitos de seus livros) e entregou-se ao jornalismo literário, sendo proprietário de um jornal semanal, o *National Standard*, e fazendo uma série de viagens pelo continente europeu. Em 1836, casou-se em Paris com Isabella Shawe, que enlouqueceria quatro anos depois, embora com ela tivesse tido filhos. Thackeray logrou pela primeira vez atenção pública com *The Yellowplush Papers*, lançado na *Fraser's Magazine* em 1837-1838, apresentando o ponto de vista de um criado acerca da moda e da vida de então, a que se seguiu *Catherine* (1839) e *A Shabby Genteel Story* (1840), uma obra notável pela frieza irônica com que a miséria e a mediocridade são retratadas. Depois dessas obras viriam *The Paris Sketch Book* (1840), *The Great Hoggarty Diamond* (1841), este um conto satírico sobre um diamante que traz má sorte, e *The Luck of Barry Lyndon* (1844), um romance satírico, picaresco, a modo do *Jonathan Wild* de Fielding.

Colaborando com o famosíssimo periódico cômico *Punch*, fundado em 1841, Thackeray lançou o igualmente célebre *The Book of Snobs* [O Livro dos Esnobes] (1848), que reúne uma série de ensaios satíricos que são, na verdade, um desenvolvimento dos velhos textos de “caracteres”. Thackeray, porém, recebeu sua consagração definitiva com seu *Vanity Fair, a Novel without a Hero* [A Feira das Vaidades, Romance sem Herói] (1848). Trata-se, de fato, da maior realização do autor, e envolve uma recriação da Inglaterra às vésperas da batalha de Waterloo, em que um grupo de pessoas é retratado com suas obsessões mercenárias num mundo em que às vezes é preciso sobreviver por meios escusos. O título do romance, com seu tom de indignação moral, deriva da *Viagem do Peregrino* de Bunyan. No caso, a “Feira das Vaidades” é o lugar onde se vendem honrarias, nomeações e títulos, e onde nada há para se ver senão “fanfarrões”, “janotas”, “charlatães”, “camponeses”, “dançarinas”, “velhos saltimbancos” e “gente de mão-leve”, como ele mesmo diz no começo do livro.

Num mundo assim, Becky é uma aventureira hábil e audaz, abrindo caminho até à alta sociedade, a despeito da pobreza e das origens humildes, em contraste com Amelia, virtuosa e inexpressiva, resignada com seus infortúnios, medíocre vítima dos que sobre ela exercem algum domínio. Na verdade, por meio da representação da carreira de Becky, uma nova-rica napoleônica – como as ilustrações do próprio Thackeray para o romance frequentemente a apresentam – o autor expõe a hipocrisia e falta de escrúpulos das camadas superiores da sociedade inglesa. Os romances subsequentes de Thackeray nunca alcançariam de novo o nível dessa obra, e seu romance *Pendennis* (1850) é bem-sucedido apenas em cenas habilidosamente recriadas a partir das experiências do próprio autor como jornalista, fazendo com que seu protagonista passe do mundo pueril, por meio de um cinismo cada vez

maior, até o casamento final com a virtuosa Laura Bell. O prefácio dessa obra apresenta uma famosa queixa do autor acerca das restrições impostas aos romancistas da época pela pudicícia vitoriana em matéria de sexualidade. O herói de *The History of Henry Esmond* (1852) é também, em certo grau, um autorretrato, com a história da vida da personagem-título – um coronel a serviço da rainha Anne da Inglaterra – narrada ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, e constituindo um exemplo típico de romance histórico vitoriano. Em 1851, Thackeray fez uma série de famosas palestras, a que chamou *The English Humorists of the Eighteenth Century*, que, além de serem elucidativas dos autores em questão, muito servem para se aquilatar os valores prezados pelo próprio Thackeray em sua obra de ficção. Em *The Newcomes* (1855), Thackeray oferece uma visão por vezes sentimental da sociedade vitoriana, e em *The Virginians* (1859), uma série de episódios com ilustrações dos netos de Henry Esmond. Thackeray se considerava um moralista satírico, e é o único romancista do período capaz de ser comparado a Dickens, pela envergadura de sua obra.

As irmãs Brontë

Charlotte Brontë (1816-1855) dedicou sua mais famosa obra, *Jane Eyre* (1847) a Thackeray, que ela prezava na condição de romancista-colega pela “chama grega de seu sarcasmo”. Charlotte era a mais velha das irmãs Brontë, Emily (1818-1848) e Anne (1820-1849), e a vida dessas três romancistas constitui uma história quase inexplicável na literatura inglesa, já que é difícil imaginar como elas, vivendo numa aldeia isolada de Haworth, em Yorkshire, e com pouco estímulo da parte de um pai dominador, Patrick Brontë, vieram a escrever romances que foram lidos com prazer por gerações sucessivas até hoje. A família se compunha do pai, da esposa, Maria Branwell, e de seis filhos, cinco meninas e um rapaz. Charlotte, Emily, Anne e o menino Branwell, os mais jovens, nasceram em Thornton, uma paróquia. A mãe sofria de câncer, e morreu precocemente poucos meses depois de se mudar com a família para Haworth, a partir do que a casa ficaria entregue aos cuidados de uma tia. Em 1824, as irmãs, à exceção de Anne, foram enviadas para um colégio próximo, onde ficaram internas, além de terem sido maltratadas, como Charlotte contaria em *Jane Eyre*. De 1835 a 1838, Charlotte foi professora num colégio, cujo regime também não suportou, e procurou empregar-se como governanta, a exemplo do que Emily fizera em 1836. Em 1842, as duas foram para Bruxelas a fim de estudar francês, e a escola que frequentaram acabaria por fazer parte do romance *Villette* (1853), de Charlotte – na verdade, Charlotte nutriu uma paixão pelo diretor dessa escola. Em 1845, Charlotte descobre os poemas que Emily escrevia em segredo, e as três irmãs re-

solvem publicar um volume conjuntamente, *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell* (1846). Em 1847, um editor publicou *Agnes Grey*, um romance de Anne, e *Wuthering Heights* [*O Morro dos Ventos Uivantes*], de Emily, que não tiveram êxito, o primeiro, provavelmente, por sua falta de brilho, o segundo, por sua genialidade.

A mais conhecida das três, Emily Brontë, em seu único romance *Wuthering Heights*, criou uma obra envolvida pela atmosfera de paixão e de crua realidade, com uma originalidade que não encontra par no século. A história é narrada por Lockwood, inquilino temporário de Thrushcross Grange, que se depara com o mundo violento de *Wuthering Heights*, a morada do proprietário Heathcliff. A narrativa é assumida pela governanta Nelly Dean, que foi testemunha dos destinos entrelaçados dos donos originais de *Wuthering Heights*, a família Earnshaw, e de Grange, a família Linton. O efeito do relato de Nelly, que é obrigada a reconstruir os acontecimentos a partir de suas observações e das confissões das personagens que se movem num plano inteiramente diverso do dela, reforça a ambiguidade pela qual as personagens centrais se desenvolvem em ambientes a um só tempo naturais e sobrenaturais, físicos e diabólicos.

Outro romance de Charlotte, *The Professor*, foi recusado e só saiu postumamente. Mas seu *Jane Eyre* obteve grande sucesso, o que facultou a Charlotte colher as honras em Londres, nos círculos literários. Em 1848, Branwell, que era alcoólico, e homem de vida desregrada, morre nos braços das irmãs. Um ano depois, Emily viria a falecer. Anne também morre no ano seguinte ao da morte de Emily. O seu livro *The Tenant of Wildfell Hall* saíra em 1848 e obtivera grande sucesso.

Juntamente com *Wuthering Heights*, *Jane Eyre* é a obra que serviu para assegurar a imensa popularidade das irmãs Brontë, e mostra os elementos que constituem a visão de mundo de Charlotte. A exemplo desta, Jane é uma governanta, mas, diferentemente da autora, vai para a casa do senhor Rochester, casado com uma mulher louca, por quem se apaixona, e a seus olhos a figura de Rochester se reveste de uma aura misteriosa, até mesmo sinistra. Na verdade, ele passa a encarnar suas fantasias sobre o que pode ser um homem como instrumento de paixão sexual, assumindo a imagem de uma espécie de Byron transferido para o cenário da classe média. Nisso reside a força criativa de Charlotte, a criação de uma atmosfera de horror sem se afastar desse ambiente.

George Eliot

Enquanto o *status* literário das irmãs Brontë permaneceu inabalado em reputação no que concerne à apreciação dos críticos, o de George Eliot (1819-1880) passou

por vacilações no decorrer dos tempos, e sua reputação de grande romancista começou a ganhar impulso a partir dos anos 30 do século passado. Na verdade, de todas as mulheres romancistas da era vitoriana, ela foi a mais versada, e talvez a mais amadurecida em suas realizações artísticas. Imitando a escritora francesa George Sand (1804-1876), cujo nome verdadeiro era Aurore Dupin, George Eliot foi um pseudônimo que Mary Ann Evans adotou, e pelo qual se tornou célebre. Nascida em Nuneaton, Warwickshire, George Eliot estudou em Coventry, para onde ela e o pai viúvo se mudaram em 1841. Lá, levou a efeito seu primeiro trabalho literário, qual seja, a tradução de *Leben Jesu [A Vida de Jesus]*, de Strauss, e atuou como editora assistente da *Westminster Review*, fundada por Jeremy Bentham. Quase se casou com o filósofo Herbert Spencer e só não o fez por considerá-lo “morbidamente intelectual”. Por intermédio de Spencer, ela conheceu George Henry Lewes, um escritor versátil de peças e ensaios, obras filosóficas e ficção, com quem passaria a viver, sem se casar, de 1854 a 1878, e que lhe serviria de interlocutor, estimulando-a em sua carreira literária. Ao que tudo indica, George Eliot teve como problema pessoal a relação com Lewes ela se sentia em condições de viver com ele, embora não de se casar com ele. De qualquer forma, foi ele que a fez voltar sua atenção da filosofia para a ficção. Sua primeira obra publicada, *Scenes of Clerical Life* (1858), lançada em periódicos em 1857, obteve sucesso imediato. Essas narrativas curtas foram seguidas de um longo romance, *Adam Bede* (1859), que serviu para lhe consolidar a reputação. O romance gira em torno da vida rural de quatro personagens na comunidade ficcional de Hayslope, e envolve um triângulo amoroso. Já em sua obra mais famosa, *The Mill on the Floss [O Moinho à Beira do Rio]* (1860), George Eliot apresenta uma história de Wordsworth contada em prosa na forma de um romance. Em parte, trata-se da vida de um irmão, Tom, e de uma irmã, Maggie, ela, de temperamento apaixonado, obscuramente mística, introspectiva, reagindo aos valores mais grosseiros e ousados do rapaz. A personagem Maggie Tulliver é a mais autobiográfica de George Eliot, e seu afeto amor pelo irmão, bem como a intensidade dos sentimentos que a aprisionam ao mundo dela são apresentados com tal acuidade, que percebemos como seu verdadeiro centro moral à proporção que ela amadurece. Depois dessa obra, George Eliot escreveu a fábula de *Silas Marner* (1861), também sob a influência da poesia narrativa de Wordsworth, versando sobre uma personagem expulsa injustamente, sob acusação de roubo, de sua comunidade religiosa estreita, que se torna uma exilada de todos os homens, numa espécie de sovinice solipsista. Depois que tem o dinheiro roubado, contudo, começa a tomar consciência da “religião da humanidade” quando as madeixas de ouro de uma criança abandonada substituem seu afeto pela riqueza roubada. Essas obras de George Eliot estão ambientadas no passado imediato, mas, com *Romola* (1863), a autora escreveu um romance histórico em torno da Florença de Savonarola no século XV, ao mesmo tempo que explora a filosofia de

Conte. Já em *Felix Holt, the Radical* (1866), George Eliot enveredou pelo romance às voltas com problemas sociais, ao mesmo tempo que recria a Inglaterra de 1832 – a época da Segunda Lei da Reforma – a fim de afirmar que o bem-estar das classes trabalhadoras se achava no aprimoramento moral em vez de no acesso ao poder político. Parte da grandeza da reputação de George Eliot repousa numa das supremas obras da ficção inglesa, *Middlemarch* (1872), que Henry James descreveu, com muita propriedade, como “uma composição organizada, modelada, equilibrada, gratificando o leitor com certa sensação de projeto e construção”, e devia declarar que a inteligência artística de George Eliot marcava o começo de uma nova era na ficção. Trata-se de um romance ambientado na cidade fictícia de Middlemarch dos Midlands, durante o período de 1830-32, apresentando enredos variados com um vasto número de personagens, que a autora entrelaça ao mesmo tempo que desenvolve temas, como a condição das mulheres, a natureza do matrimônio, hipocrisia, reforma política, religião e educação. Trata-se de um dos maiores e mais ambiciosos romances vitorianos.

George Meredith

George Meredith (1828-1909) começou como poeta, e também continuou como poeta durante os intervalos da escrita de seus romances. Ele estudou na Alemanha e se fixou em Londres como jornalista, publicando o primeiro poema aos 21 anos, e um volume deles, *Poems*, em 1851. Depois da fantasia oriental de seu primeiro romance, *The Shaving of Shagpat* (1856), Meredith se voltou para uma ficção em que o otimismo baseado em parte na crença de inspiração darwiniana de que o homem deve ser responsável por desenvolver sua consciência em cooperação com a natureza é contrabalançada pelo reconhecimento do egoísmo que o aliena e aparta do mundo e dos seus semelhantes. Para Meredith, o corpo, a mente e, sobretudo, o coração desviavam os homens da normalidade que lhes constituía o modo ideal de vida. Desse ângulo, o coração é traiçoeiro, em virtude dos sentimentos excessivos e insinceros que, por exemplo, a mentalidade sentimental é capaz de suscitar. Seguindo esse ponto de vista, em três de seus romances, *The Ordeal of Richard Feverel [A Provação de Richard Feverel]* (1859), *Evan Harrington* (1861) e *The Adventures of Harry Richmond* (1871), ele analisa os anos de formação no desenvolvimento de um rapaz, e os tipos de exploração realizados nesses três estudos mostram como sua arte era variada. Por outro lado, o estudo do sentimentalismo o levou a dar às mulheres uma posição central em seus temas, e Meredith revela enorme habilidade em criar personagens femininas cuja força moral é capaz de subjugar o egoísmo dos homens. Assim, a alma feminina é estu-

dada em *Rhoda Fleming* (1865), *Vittoria* (1867) e *Diana of the Crossways* [*Diana das Encruzilhadas*] (1885), mas é a personagem Clara Middleton, em seu mais famoso romance, *The Egoist* [*O Egoísta*] (1879) que ajuda a criar a obra mais bem-sucedida de Meredith. Construído a partir de cenas e diálogos que se assemelham a uma peça de teatro, o romance oferece um retrato do egoísmo quintessencial de *sir Willoughby Patterne*.

Samuel Butler

Meredith fora influenciado pela doutrina de Darwin, e essa influência é encontrada de maneira muito mais declarada na obra de Samuel Butler (1835-1902). Butler foi filho de um severo pastor anglicano, e estudou em Cambridge, foi buscar a fortuna na Nova Zelândia e a encontrou, retornando para Londres em 1864. Em 1872, publicou *Erewhon*, o título sendo um anagrama de *nowhere* [em lugar nenhum] e se ligando, por meio da sátira, a Thomas Morus, autor de *Utopia*, cuja etimologia significa “em parte alguma”. Nesse livro, Butler atacou a sociedade de então, como faria em sua sequência, *Erewhon Revisited*. O narrador de *Erewhon* chega a uma terra ideal, cuja moralidade social equivale à saúde e à beleza, e o crime, à doença. Nele, os não-nascidos escolhem seus pais. O desenvolvimento das máquinas que, em certo estágio, ameaçou usurpar a supremacia humana, levou à guerra civil e foi proibido. O país é governado por filósofos e profetas, que mais parecem fanáticos. Aqui, Butler já revela seu temperamento rebelde desafiando todos os valores em que a sociedade se baseia. Butler percebia que o culto da máquina fazia do homem seu escravo, e que a máquina, como senhor, haveria de destruir a civilização. É um mestre em revelar as inconsistências e os valores dúbios por que se pauta a ação social. Suas obras hoje parecem curiosamente proféticas, e sua ficção o revela como uma das mentes mais originais de sua época. Butler participou dos debates mais frequentes da era vitoriana, e em suas obras não-ficcionais questionou ortodoxias cristãs, a própria evolução darwiniana e os estudos homéricos. Mas foi com seu *The Way of All Flesh* [*Tributo à Natureza*] (1903), contudo, que Butler encetou seu ataque mais violento aos valores vitorianos. Trata-se de um dos grandes romances do século e seu caráter autobiográfico é patente. Nessa obra póstuma, que constitui o estudo de quatro gerações, Butler dissecou os efeitos nocivos de traços e atitudes familiares herdados. A história (narrada por um amigo da família, Overton) foi originariamente chamada de *Ernest Pontifex*, este sendo o tataraneto tímido e infeliz de John Pontifex, um carpinteiro. O pai de Ernest, Theo, é tirânico, e repete as atitudes do avô, George. Publicado em 1903, sua crueldade psicológi-

ca, que agredia os defensores da respeitabilidade, impediu que a obra obtivesse a devida atenção.

Thomas Hardy

Thomas Hardy (1840-1928) também sofreu influências do darwinismo, e ele se encontra entre os maiores romancistas do final da era vitoriana, além de ter sido um dos maiores poetas do começo do século XX. Na verdade, escreveu poesia do começo ao fim de sua carreira, mas sua primeira obra publicada foi em prosa.

Hardy nasceu em Higher Bockhampton, em Dorsetshire, região que é o antigo Wessex anglo-saxão dos seus romances. Seu pai era construtor civil, e ele se formou em arquitetura. Por isso, críticos sempre chamaram a atenção à “arquitetura” de seus romances. Na verdade, Hardy acabou trocando a arquitetura pelas letras. Depois de seu *The Poor Man and the Lady* ser rejeitado em 1868, por sugestão de Meredith, Hardy escreveu *Desperate Remedies* (1871). Durante 25 anos, suas obras romanescas se sucederam. Dentre elas, as mais importantes são: *Far from the Madding Crowd* [*Longe da Multidão Enlouquecedora*] (1874), *The Return of the Native* (1878), *The Mayor of Casterbridge* (1886), *The Woodlanders* (1887), *Tess of the d'Urbervilles* (1891) e *Jude the Obscure* [*Judas o Obscuro*] (1896). Desde que foram publicados, seus romances tiveram um forte apelo sobre gerações sucessivas de leitores. De fato, Hardy apresentava muitos dons: o da anedota; a capacidade de inventar incidentes cheios de vida por meio de que sua história poderia se desenvolver; acuidade em ir revelando, por meio desses incidentes, a ação recíproca das personagens. Seu conhecimento da vida no campo dava a razão das vívidas descrições em suas histórias. Em *Tess* e em *Judas o Obscuro*, seus dois romances mais famosos, ele conferiu ao gênero a dignidade da alta tragédia. Diferentemente dos românticos, Hardy via a natureza como cruel e implacável. Ao mesmo tempo, suas personagens mais dóceis são as que viveram ao largo das cidades na vida rural. Não obstante isso, essa mesma paisagem rural em muitos de seus romances assume o aspecto de um mundo repleto de superstição e injustiça, marcado pela fatalidade.

Robert Louis Stevenson

Robert Louis Stevenson (1850-1894) nasceu em Edimburgo e morreu em Samoa, no Pacífico. Formou-se em Direito, e estreou na literatura com *An Inland Voyage* (1878), que é um relato em parte humorístico, em parte ensaístico, de uma

viagem de canoa na Bélgica e na França, a que se seguiu *Travels with a Donkey in the Cevennes* (1879), em que relata uma viagem que fez com seu burro. A vida de Stevenson foi marcada por suas errâncias pelo mundo e pela saúde frágil, já que provavelmente sofria de tuberculose. Viajou para a Califórnia em 1879, e publicou *The Silverado Squatters* (1883). Ao voltar para a Europa, tornou-se amigo de Henry James. Havia já publicado, em diversos periódicos, contos, ensaios e relatos de viagens. Sua primeira obra de ficção extensa é *Treasure Island* [A Ilha do Tesouro] (1883), que lhe trouxe a fama e se tornou um clássico da literatura infanto-juvenil. Essa fama foi aumentada com a publicação de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* [O Estranho Caso do Dr. Jekyll e de Mister Hyde] (1886), em que Stevenson deixa seu modo habitual de escrever para elaborar uma alegoria moderna do bem e do mal na personalidade humana, acentuando brilhantemente a ideia de cisão na subjetividade ao se valer de três narradores distintos. Logo em seguida, vieram *Kydnapped* (1886), sua sequência *Catriona* (1893), em que Stevenson demonstra influência de Scott ao ambientar seus temas nas Highlands. *The Master of Ballantrae* é de 1889 e também veio a se tornar outro clássico infanto-juvenil. Em 1888, Stevenson havia se mudado com a família para os mares do sul, fixando-se em Samoa, onde ganhou a reputação de “Tusitala” ou “o contador de histórias”. Morreu subitamente de uma hemorragia cerebral enquanto trabalhava em sua obra-prima inacabada, *Weir of Hermiston* (1896). Sua obra inclui muitos outros volumes, de variado gênero, dentre eles, os poemas para crianças que se tornaram um clássico, *A Child's Garden of Verses* (1885) e *Underwoods* (1887).

Stevenson era um artista da prosa tão consciente e tão preciso, que é difícil compreender como obteve tanto sucesso à época. Na verdade, o novo público leitor na era vitoriana esperava ficções fáceis, e não muito extensas. Por outro lado, sempre houve esse tipo de demanda, embora ela tenha aumentado com a difusão do livro. Dentre os escritores que obtiveram sucesso junto às massas, os que sabiam realmente contar histórias foram *sir* Henry Rider Haggard (1856-1925), autor do célebre *King Solomon's Mines* [As Minas do Rei Salomão] (1885) e sobretudo *sir* Arthur Conan Doyle (1850-1930), um escritor profícuo, escrevendo em diversos gêneros, mas celebrado pela criação de sua personagem Sherlock Holmes, que fez sua primeira aparição em *A Study in Scarlet* (1887). Embora o próprio Conan Doyle lamentasse que Holmes o houvesse obrigado a se afastar de seu principal campo de atuação – a ficção histórica – sua capacidade de conferir a suas histórias de detetive a mais estrita lógica do enredo assegurou que Holmes permanecesse no decorrer dos tempos sua personagem mais amada pelos leitores. Diga-se que as histórias de Holmes, sempre narradas em segunda pessoa, pela óptica do amigo ingênuo do grande detetive, Watson, expõem

um método investigativo que parte de pequenos indícios ou pistas a fim de reconstituir toda uma história e que foi inspirado, curiosamente, nos métodos de estudo de Georges Cuvier (1769-1832), um dos fundadores da paleontologia e da anatomia comparada, numa época em que essas áreas da ciência começavam a se desenvolver e quando se acreditava, com base em descobertas de fósseis, que fosse possível reconstituir a partir de mínimos fragmentos ósseos toda a imagem de uma criatura extinta.

Henry James

Henry James (1843-1916) nasceu em Nova York, e teve por irmão o grande filósofo pragmático William James. Depois de uma educação irregular em Nova York, Londres, Paris e Genebra, em 1862 Henry James entrou no curso de Direito em Harvard, e em 1875 se estabeleceu na Europa. Dez anos antes já fazia contribuições regulares com resenhas e contos para jornais americanos. Por mais de 20 anos viveu em Londres e, em 1898, mudou-se para Lambhouse, Rye, onde seus romances mais tardios foram escritos. A princípio, sua atenção se voltou para o impacto da civilização mais antiga da Europa sobre a vida americana, e a esse período pertencem seus romances:

- *Roderick Hudson* (1875), em que retrata o conflito de um artista americano transferido de um escritório de advocacia na cidade de Massachusetts para o ateliê de um escultor em Roma, incapaz de se adaptar a seu ambiente e fracassando na arte e no amor, enquanto vacila entre a noiva americana abastada e de moralidade forte e Christina Light, uma mulher de sensibilidade estética refinada e que ascendeu socialmente numa Europa corrompida e sofisticada;
- *The American* (1877), em que Henry James retrata de que modo o também abastado Christopher Newman é traído pelos europeus, que fingem representar o ponto máximo da civilização, mas que, na verdade, se acham encastelados em seus preconceitos ditados por uma ordem social cruelmente autoritária;
- *The Europeans* (1879), o primeiro êxito de Henry James, constituindo uma deliciosa comédia, a que não faltam momentos mais sombrios, e em que um casal de irmãos europeus deparam a América puritana;
- *Daisy Miller* (1879), em que James cria um dos retratos mais notáveis e charmosos da “garota americana”, que viaja para a Europa com a mãe rica e, em sua inocência e audácia, ofende as convenções e dá a impressão de com-

prometer sua reputação, valendo-se do expediente de contar a história do ponto de vista de um admirador americano de Daisy; e

- *Portrait of a Lady* [*Retrato de uma Senhora*] (1881), em que James prossegue com o tema da jovem heroína americana, que sonha com a liberdade e a nobreza e que se vê na realidade presa da rotina imposta pelas convenções.

Dentre seus grandes romances da fase final, acham-se *What Maisie Knew* (1897), em que a narrativa com o ponto de vista de uma criança é usada para ressaltar sua condição de vítima de adultos às voltas com relações de adultério; na obra, esse processo que envolve “vir a saber” – ou seja, o próprio amadurecimento da consciência – é tanto o tema de James quanto seu método para avaliar as personagens; *The Ambassadors* (1903), constituindo uma reflexão do autor sobre a vida não vivida, na forma de um relato da viagem do protagonista Lewis Lambert Strether para a Europa à procura do filho inconstante de sua noiva tornada viúva; *The Golden Bowl* (1904), que é um estudo acerca do casamento e do adultério, explorando as figuras de um pai e de uma filha com seus respectivos relacionamentos, o título sendo uma referência a Eclesiastes, 12: 6: “ou se quebre o copo de ouro... e o pó volte para a terra como era”; *The Wings of the Dove* (1902), em que se relata a história da herdeira americana Milly Theale, acometida de grave doença e exercendo influência sobre os que estão à sua volta.

Em sua vasta obra, o expatriado Henry James escreveu mais de cem contos, inclusive uma de suas famosas histórias de fantasmas, que pontuam sua obra, “The turn of the screw” (1898), em que a narradora é uma jovem governanta, enviada para uma casa de campo Bly, para tomar conta de duas crianças órfãs. Ao ler o livro, cabe ao leitor decidir se os fantasmas que por ali rondam existem para outras pessoas na história ou são simplesmente fantasias históricas da governanta. O próprio James definiu a obra como “uma armadilha para os incautos”, e foi tal sua perícia em conferir à narrativa situações ambíguas, que desde seu lançamento se formaram duas correntes distintas de críticos se alternando ora em favor dos fantasmas, ora, das fantasias.

Oscar Wilde

Oscar (Fingall O’Flahertie Wills) Wilde (1854-1900) nasceu em Dublin e morreu em Paris. Fez seus estudos no Trinity College de Dublin. Em 1874, ingressou no Magdalen College em Oxford. Depois de receber um prêmio pelo poema “Ravenna”, em 1878, começou a fazer fama como escritor, ao mesmo tempo que se tornou objeto de escárnio, por seus costumes excêntricos, como o cabelo compri-

do, as roupas vistosas, e também por suas tendências homossexuais. A essa altura, Wilde se havia proclamado discípulo de Walter Pater e adepto do culto da “arte pela arte”. Em 1882, depois de publicar seu primeiro livro de versos, *Poems* (1881), fez uma viagem aos Estados Unidos, onde fez uma série de conferências sobre o pré-rafaelismo. Em 1884, Wilde se casou com Constance Lloyd. Em 1888, publicou um livro de contos de fada, *The Happy Prince and Other Tales* seguido de *Lord Arthur Savile's Crime, and Other Stories*, e seu célebre romance *The Picture of Dorian Gray*, um melodrama gótico. Publicou também outro livro de histórias de fada, *A House of Poemgranates* (1891), e uma tragédia em versos, *The dutchs of Padua* (1891). Alcançou grande sucesso no teatro com suas comédias *Lady Windermere's Fan* [O Leque de Lady Windermere] (1892); *A Woman of No Importance* [Uma Mulher sem Importância Alguma] (1893); *An Ideal Husband* [Um Marido Ideal] (1895), e sua obra-prima *The Importance of Being Earnest* [A Importância de Ser Prudente] (1895). A peça *Salomé* (1894), escrita em francês, apesar de não ter obtido licença, foi encenada em Paris. Na verdade, sua tradução inglesa foi de Alfred Douglas (1870-1945), e recebeu ilustrações de Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898), famoso ilustrador da decadência *fin-de-siècle*. O pai de Douglas desaprovava o relacionamento do filho com Wilde, e fez insultos públicos ao escritor, que ensejaram uma série de eventos resultando no aprisionamento de Wilde por atentado ao pudor em 1895. Tendo ido à falência na prisão, escreveu uma carta pungente a Lorde Alfred, publicada em parte em 1905 com o nome de *De Profundis*. Foi liberado em 1897, indo para a França, onde escreveu *The Ballad of Reading Gaol* (1898), inspirado em sua experiência na prisão. Morreu em Paris. Além de poeta, romancista, contista e dramaturgo, Wilde foi um ensaísta admirável, tendo escrito ensaios antológicos como “The Decay of Lying” e “The Critic as Artist” (1891), bem como “The Soul of Man under Socialism”, um manifesto em prol do individualismo e da liberdade artística. Dentre as obras mais famosas de Wilde, o *Retrato de Dorian Gray*, o único romance de Wilde, é uma moralidade descrevendo a corrupção de um belo jovem por parte de amigos e doutrinas que recomendam a importância da experiência “estética” como um fim em si mesmo, o termo estética aqui recebendo sua conotação mais vulgar de sensualidade e indiferença moral. Trata-se, pois, de um melodrama psicológico envolvendo a mesma busca de hedonismo cultivada pelo célebre romance decadentista de J. K. Huysman, *A Rebours* [Às Avessas] (1884).

Joseph Conrad

Joseph Conrad (1857-1924) chamava Henry James de o historiador de “finas consciências”, e essa frase reflete seus próprios interesses pela mente humana

em face de dilemas morais e por recursos técnicos sofisticados capazes de exprimir essa condição. Conrad nasceu de pais poloneses na Ucrânia dominada pela Rússia. Desde jovem, embora nutrindo ambições quanto a ser escritor, sentiu-se profundamente atraído pelo mar, e em 1874 foi para Marselha, embarcou num navio francês e começou a carreira de marinheiro, que haveria de fornecer-lhe vasto material para a escrita. Em 1886, tornou-se cidadão britânico e em 1894 estabeleceu-se na Inglaterra, dedicando-se à literatura. Publicou seu primeiro romance com 38 anos, escrevendo em inglês, sua terceira língua, as outras sendo russo e francês. Essa primeira obra, *Almayer's Folly* (1895), a exemplo de *An Outcast of the Islands* (1896), abordam a decadência moral dos europeus em meio às paisagens do extremo Oriente, onde forças primevas constantemente ameaçam tragar vidas humanas. Nessas obras, porém, o estilo de Conrad ainda é adjetívico, lento, e o delineamento de suas personagens é menos bem-sucedido do que a evocação da atmosfera que envolve as histórias. É com *The Nigger of the "Narcissus"* (1898) porém que o gênio de Conrad começa a revelar suas qualidades, e esse romance breve é uma recriação extraordinária da vida aventureira a bordo de um navio. Já em *Youth* (1899), Conrad introduz a personagem Marlow, que o autor deveria usar em muitas obras para recontar aventuras e sondar os complexos problemas da moralidade e das percepções que eles despertam. Na verdade, a função que Marlow desempenha ao fornecer um comentário sobre os acontecimentos não difere muito da do coro das tragédias gregas. Em 1900, Conrad lança *Lord Jim*, um de seus romances mais famosos envolvendo a história de um jovem inglês que, num momento de pânico, abandona um navio que parece naufragar, e, ao fim e ao cabo, recupera sua honra ao morrer heroicamente. Esses romances ambientados no mar lhe granjearam a reputação. Segundo alguns críticos, porém, os romances complexos de suas fases intermediária e final é que ajudaram a fixar a reputação de Conrad como romancista, e a essas fases pertencem *Typhoon* (1902); *Nostromo* (1904), um romance que explora uma das principais preocupações de Conrad, o caráter vulnerável e passível de corrupção do ser humano. Na verdade, Conrad já explorara esse assunto, levando-o a conclusões terríveis, em seu famosíssimo *Heart of Darkness* [*O Coração das Trevas*] (1902), modernamente popularizado pela versão cinematográfica que Francis Ford Coppola fez do livro em seu *Apocalypse Now*. Já em *The Secret Agent* (1907) e *Under Western Eyes* (1911), Conrad desenvolve temas políticos, o último ambientado na Suíça e na Rússia e em torno da tragédia do estudante Razumov, vítima da traição e da violência da Revolução Russa. De um modo geral, a base para a ficção de Conrad é a história de aventuras, mas narrada com uma complexa evocação de

estados de espírito, e um interesse constante pela psicologia das personagens. Pela época de sua morte, Conrad havia se firmado no mundo literário como um dos grandes precursores do modernismo.

Herbert George Wells

Herbert George Wells (1866-1946), ou H. G. Wells, foi aprendiz de negociante de fazendas no começo da vida, um período que se refletiu em alguns de seus romances. Até sua morte, escreveu romances, ensaios e projetos para a regeneração do mundo, numa produção extremamente variada. Como romancista, seu nome se associa a seus romances científicos, que se acham entre as primeiras produções do então novo gênero da ficção científica. O primeiro, *The Time Machine* (1895), é uma alegoria social ambientada no ano de 802701, descrevendo uma sociedade dividida em duas classes, os trabalhadores subterrâneos chamados morlocks e os eloi decadentes. A esta se seguiriam *The Wonderful Visit* (1895), *The Island of Doctor Moreau* (1896), *The War of the Worlds* (1898), esta sendo uma visão apocalíptica do mundo invadido por marcianos. À proporção que obras como *The First Man in the Moon* (1901), *The Food of the Gods* (1904), e *In the Days of the Comet* (1906) iam sendo lançados, o compromisso de Wells com o socialismo se tornava patente, bem como sua tentativa de levar à vida humana a precisão científica. Assim, em *A Modern Utopia* (1905), Wells forneceu o retrato de um mundo razoável. Certo talento dickensiano para a comédia foi explorado em livros tais como *The Wheels of Chance* (1896), *Love and Mister Lewisham* (1900) e *The History of Mr Polly* (1910). O problema da emancipação da mulher é retratado em *Ann Verônica* (1909), com uma personagem que desafia o pai e a moralidade convencional fugindo com o homem que ela ama; movimentos e figuras políticas foram tratados em *The New Machiavelli* (1911); assim como os males da publicidade comercial são retratados em *Tono Bungay* (1909). Sua interpretação do passado do mundo se acha em *The Outline of History* (1920). Sem que fosse tão otimista quanto se supõe, de um modo geral Wells está interessado em desferir seus ataques ao que chamava de “falsas seguranças e fátua satisfação pessoal”. No caso de um de seus livros mais famosos, *The War of the Worlds*, a própria invasão dos marcianos representa uma terrível advertência dos perigos da tecnologia avançada. Dessa forma, o autor retrata as crises que se agitaram na sociedade industrializada do final da Inglaterra vitoriana, e sua obra pode ser considerada uma terrível profecia aos povos que caminhavam rumo aos horrores sem precedentes da Primeira Guerra Mundial.

John Galsworthy

John Galsworthy (1867-1933) começou sua carreira como romancista em *The Island Pharisees* (1904), que revela seus interesses pelos efeitos da pobreza e das limitações da convenção social. Numa série de volumes começando com *The Man of Property* (1906) retratou a vida das classes médias superiores. Publicada como *The Forsyte Saga* (1922), essa série, e os livros que a ela se seguiram, tiveram grande popularidade na Inglaterra e em outros países. Depois da morte de Galsworthy, sua reputação começou a declinar, mas diversas vezes foi reavivada por versões de suas obras para o rádio e para a TV. *A Saga dos Forsyte* é um poderoso ataque ao materialismo vitoriano e edwardiano, implicada na estreiteza que faculta à personagem Soames Forsyte ver tanto sua casa como Irene, sua mulher enigmática, como propriedade.

Arnold Bennett

Enquanto Galsworthy retratava as classes médias superiores, Arnold Bennett (1867-1931) mostrava a vida das “Cinco Cidades”, as “Potteries” de Staffordshire (distrito oleiro de Staffordshire), explorando a mentalidade tipicamente comercial e o estoicismo resignado e pessimista que ele considerava característicos da região. Em *Anna of the Five Towns* (1902), Bennett descreve a região num estilo vívido e denso, repleto de pormenores físicos, mas sua compreensão humana é mais evidente em *The Old Wives’ Tale* (1908), obra cujo título foi inspirado numa peça do autor renascentista George Peele, em que se narra a longa crônica da vida de duas irmãs, Constance e Sophia Baines, de sua infância gloriosa, passando pelas ilusões até à morte.

Na verdade, Galsworthy e Bennett haviam sido influenciados pelo realismo francês, a exemplo de outro escritor, que também deveria absorver o estilo desses escritores e obter um sucesso financeiro semelhante ao que eles tiveram já no século XX: William Somerset Maugham (1874-1965).

William Somerset Maugham

Veza ou outra, a popularidade pode interferir na avaliação que os críticos fazem de um escritor e, talvez por causa disso, a obra de Maugham tenha ficado no esquecimento. Por outro lado, os romances de sua primeira fase, incluindo *Liza of Lambeth* (1897) e o autobiográfico *Of Human Bondage* [*A Servidão Humana*]

(1915), eram estudos realistas da vida de Londres, porém, em obras posteriores, ele devia ambientar suas histórias na China e na Malaia, a exemplo do que fez em *The Trembling of a Leaf* (1921) e *The Painted Veil* (1925). Essas obras e diversos outros romances, volumes de contos e suas peças, granjearam-lhe a fama, a despeito da negligência dos críticos. Seu realismo tinha elementos de cinismo e o famosíssimo *The Razor's Edge* [*O Fio da Navalha*], que obteve enorme sucesso em 1944, é sua tentativa de levar a efeito um romance filosófico.

Ford Madox Ford

A essa altura, de um modo geral, começava a perpassar a obra dos escritores o que se poderia chamar de “pessimismo da linguagem”, como se certo sentido de coerência e verdade em face da vida se houvesse perdido num tipo de colapso universal, juntamente com a crença de que as técnicas do escritor só podem oferecer meios de estruturar movimentos aleatórios da consciência. Tal concepção foi fundamental para a tetralogia de romances de Ford Madox Ford (1873-1939), que recebeu o título coletivo de *Parades' End* (1924-28), que constitui uma tentativa importante de representar o colapso de crenças nobres, mas obsoletas, encarnadas no herói de Ford, Christopher Tietjens. Ford foi amigo de Henry James e serviu de mentor a Conrad, com quem colaborou em duas obras de ficção. Dessa forma, Ford garantiu um lugar entre os grandes experimentadores da época. Seu romance mais famoso, *The Good Soldier* [*O Bom Soldado*] (1915), um romance envolvendo relações adúlteras com personagens da classe média alta, mostra a enorme habilidade com que Ford podia manipular pontos de vista e sugerir alterações na consciência.

Gilbert Keith Chesterton

Entre os escritores muito versáteis embora mais conservadores em atividade antes da Primeira Guerra Mundial, o nome de Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), G. K. Chesterton, se destaca. Mesmo sendo romancista, contista e ensaísta, Chesterton se considerava essencialmente um jornalista. Seu estilo divertido, à base de paradoxos, deve algo aos escritores do *fin-de-siècle*, e contrasta com sua própria seriedade moral. Em seu romance *The Man Who Was Thursday: a nightmare* [*O Homem que Era Quinta-feira: um pesadelo*] (1909), Chesterton explora o mundo dos sonhos em oposição à realidade, ao passo que as suas ultraconhecidas histórias com a personagem do Padre Brown revelam a engenhosidade de Chesterton em transmitir sua consciência religiosa ao gênero detetivesco.

Literatura para crianças

Para muitas crianças vitorianas, e é possível inferir, para seus pais, um tipo de fuga da dura realidade poderia ser encontrada nos domínios da fantasia e do *nonsense* (absurdo). Mas esse tipo de literatura também é capaz de gerar certa sensação de intranquilidade, ou mesmo mal-estar, advindos de se levar a impressão de racionalidade de construções poéticas ao seu limite, fazendo com que a mente, por assim dizer, surpreenda-se com a influência tênue dessa mesma racionalidade sobre os mundos criados pelas palavras e pelas ideias.

Esse é o efeito geral do *nonsense* presente nos versos de Edward Lear (1812-1888), autor de *A Book of Nonsense* (1845), que apresentava suas próprias ilustrações e *limericks* – poema humorístico de cinco versos, medindo três anapestos⁴, o primeiro, segundo e quinto, dois anapestos o terceiro e quarto e rimando entre si os versos de cada um desses grupos. De um modo geral, esses versos apresentam fantasias linguísticas e toques ocasionais de melancolia.

Lewis Carroll (1832-1898), pseudônimo de Charles Dodgson, foi educado em Rugby e Christ Church, Oxford, onde se tornou professor de Matemática em 1855. Desde essa época, Lewis Carroll já escrevia poemas *nonsense*, como atesta seu célebre “Jabberwocky”. A fantástica inventividade linguística desse poema, por exemplo, deriva em parte da tentativa de Carroll quanto a parodiar a poesia anglo-saxã, e muitas palavras cunhadas por ele passaram ao uso comum. Essas palavras recorrem no melhor poema narrativo de Carroll, *The Hunting of the Snark* [A Caça ao Snark, “snark” sendo um trocadilho entre *snake* [cobra] e *shark* [tubarão] (1876). Na verdade, Carroll afirmou ter começado o poema pelo último verso, e que, no fundo, o poema não tinha nenhum sentido além de si mesmo, sendo tão-só uma metáfora dos esforços inúteis e das falácias da esperança. Sua obra mais famosa, *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) se originou numa viagem de barco com as jovens filhas do lexicógrafo H. G. Liddell (1811-1898), Lorina, Alice e Edith, a que se seguiria *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871), ambos os volumes tendo sido ilustrados pelo famoso *sir* John Tenniel (1820-1914). Um crítico haveria de atribuir o sucesso dessas obras ao fato de que, diferentemente da maioria dos livros infantis do período, eles não apresentavam moral alguma, e também não ensinavam nada.

⁴ Anapesto (2004): que ou o que tem quatro tempos, compondo-se de duas sílabas breves seguidas de uma longa (diz-se de pé métrico do sistema greco-latino).

Textos complementares

David Copperfield Capítulo I Nasci

(Dickens, 1955)

Se fui o herói da minha própria história ou se a outros deve caber este título, eis o que mostrarão estas páginas. Para começar pelo início da minha vida, direi que nasci (pelo menos assim me informaram e eu acredito) numa sexta-feira, à meia-noite. Digno de nota foi o fato de o relógio principiar a bater e eu começar a gritar exatamente no mesmo momento.

Em vista do dia e hora do meu nascimento, pela parteira e algumas matronas entendidas da redondeza, que me dedicaram o mais solícito interesse muitos meses antes de haver qualquer possibilidade de travarmos relações pessoais, foi declarado: primeiro, que eu estava destinado a ser infeliz durante toda a minha vida; segundo, que eu teria o privilégio de ver fantasmas e almas do outro mundo. Acreditavam elas que ambos estes dons eram quinhão das crianças, de um e outro sexo, nascidas à meia-noite de uma sexta-feira.

Não preciso dizer coisa alguma aqui, antecipadamente, porque não há nada melhor do que esta minha história para mostrar a verdade ou falsidade da primeira daquelas predições. Quanto à segunda, me limitarei a notar que o espero até hoje, a não ser que os espíritos me hajam visitado no tempo em que ainda mamava. Absolutamente não me queixo de não ter sido conferida até hoje esta faculdade; e se alguém mesmo possui neste momento essa porção de minha herança, autorizo-o de coração a guardá-la para si.

Nas empelicado e a membrana que envolvia minha cabeça foi posta à venda e anunciada nos jornais pelo baixo preço de quinze guinéus. Não sei se foi porque estivessem os marinheiros com pouco dinheiro ou porque não depositassem confiança e preferissem as boias de cortiça; só sei que houve apenas uma proposta e esta de um corretor de negócios, que oferecia duas libras em dinheiro e o restante em xerez. Mas não quis pagar nem mais um vintém, certo como estava de nunca morrer afogado.

O Médico e o Monstro (Dr. Jekyll e Mr. Hyde)

(Stevenson, 1977)

Os poderes de Hyde pareciam ter aumentado com a debilidade de Jekyll. E certamente o ódio que então os dividia era igual em ambas as partes. Com Jekyll, era uma coisa de instinto vital. Ele agora vira plenamente a deformação daquela criatura que partilhava com ele de alguns dos fenômenos da consciência, e era co-herdeiro da morte com ele: e além desses laços de comunhão, que em si eram a parte mais triste de sua desgraça, ele considerava Hyde, apesar de toda a sua energia vital, como algo não apenas infernal, mas também inorgânico. Era essa a coisa chocante: que o limo do poço proferisse gritos e vozes, que o pó amorfo gesticulasse e pecasse, que o que era morto e não tinha forma usurpasse as atividades da vida. E mais, isso, que esse horror estivesse ligado a ele mais intimamente do que uma esposa, do que um olho, estivesse enjaulado dentro de sua carne, onde ele o ouvia resmungar e lutar por nascer e, em cada hora de fraqueza, e na confiança do sono, o vencesse e destituísse da vida. O ódio de Hyde por Jekyll era de um tipo diferente. Seu terror da força o levava continuamente a cometer um suicídio temporário, regressando à sua situação subordinada de parte, em vez de pessoa; mas ele detestava essa necessidade, detestava a tristeza em que Jekyll estava agora mergulhado e se ressentia da aversão que tinham por ele mesmo.

Dicas de estudo

Thomas Carlyle: <http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Carlyle>.

John Ruskin: <http://en.wikipedia.org/wiki/John_Ruskin>.

Matthew Arnold: <http://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Arnold>.

Charles Dickens: <http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Dickens>.

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Life_and_Adventures_of_Nicholas_Nickleby

William M. Thackeray: <http://en.wikipedia.org/wiki/William_Makepeace_Thackeray>.

Samuel Butler: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Butler_\(novelist\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Butler_(novelist))>.

Emily Brontë: <http://en.wikipedia.org/wiki/Emily_Bront%C3%AB>.

2. Um dos maiores romancistas do período foi Charles Dickens. Entre suas obras destaca-se *Oliver Twist*. De que se trata esse romance? Cite outra grande obra de Charles Dickens.

3. Quem foram as irmãs Brontë? Cite os nomes e correspondentes obras mais memoráveis. Por que o caso delas é considerado uma história quase inexplicável na literatura inglesa?

Poesia e teatro na era vitoriana

Alípio Correia de Franca Neto

Robert e Elizabeth Browning

Robert Browning (1812-1889), um dos maiores poetas da literatura inglesa, nasceu em Camberwell, na região sudeste de Londres, em 7 de maio de 1812. Era filho de Robert Browning, funcionário do Banco da Inglaterra e um homem modesto e pacato, apaixonado por livros e colecionador, e de Sarah Anna Wiedemann, uma mulher enérgica cujo temperamento piedoso haveria de exercer influência sobre o desenvolvimento do filho.

Robert Browning teve uma juventude marcada por um gosto precoce pelos estudos, pelo temperamento imaginativo e por apego apaixonado à família, da qual só haveria de se afastar quando de seu casamento aos 34 anos. Antes disso, continuou financeiramente dependente do pai, que pagava pela publicação de seus poemas.

Browning foi educado em casa, principalmente por meio dos recursos da vasta biblioteca de seu pai. Em 1828, matriculou-se na então nova University College de Londres, mas, depois de um ano, acabou desistindo do curso. Recusou-se a seguir uma carreira definida e, contrariando a oposição paterna, empenhou-se em se tornar um poeta.

Quando jovem, viajou muito: em 1834, foi para a Rússia, com uma missão diplomática inglesa; em 1838, viajou para a Itália, depois, para a Alemanha e os Países Baixos em 1844, voltando para a Itália. Sua carreira literária começou em 1833, com a publicação de "Pauline" ["Paulina"], um poema que passou praticamente despercebido do público. O aparecimento de "Paracelsus" ["Paracelso"], um longo poema sobre o famoso médico e alquimista do século XVI, chamou a atenção para o nome de Browning no ambiente literário de Londres, do qual faziam parte escritores renomados como Thomas Carlyle (1795-1881), Walter Savage Landor (1775-1864) e Charles Dickens (1812-1870). Depois disso, Browning foi procurado pelo empresário e ator William Charles

Macready, que lhe pediu para escrever uma peça a ser encenada no Covent Garden em 1837. Essa peça, chamada *Strafford*, não foi inteiramente malsucedida, e Browning se sentiu encorajado a continuar a escrever para o teatro. De sua pena saíram oito peças ao todo, mas, em virtude de um fracasso comercial envolvendo a encenação de uma delas, Browning se desentendeu com o empresário. Tempos depois, sua impossibilidade de negociar com Charles Kean, o grande rival de Macready na época e filho de um dos maiores atores ingleses de todos os tempos, Edmund Kean (1789-1833) pôs um fim à carreira teatral de Browning. Nesse ínterim, o poeta também se viu abalado por outro sentimento de fracasso, relativo à publicação de “Sordello”, em 1840. Esse grande poema, que a história da literatura posteriormente haveria de considerar como uma das experiências mais ousadas em termos de poemas narrativos desde o poema épico “Paraíso Perdido” de John Milton, foi recebido por críticos e autores da época com muita suspeita e estranhamento, já que, aos olhos deles, o poema parecia apresentar muitas dificuldades no que diz respeito a sua forma e a sua linguagem. O mesmo sentimento de reserva da parte dos críticos e do grande público seria expresso com respeito à publicação de duas coletâneas de poemas mais curtos, *Dramatic Lyrics [Poemas Dramáticos]*, de 1842, e *Dramatic Romances and Lyrics [Romances e Poemas Dramáticos]*, de 1845. A frustração de Browning quanto à vida literária em Londres havia chegado a seu ponto máximo quando ele começou a se corresponder com uma outra poeta, Elizabeth Barrett, (1806-1861), uma mulher inválida, que vivia sob a tutela de um pai tirânico. Elizabeth era autora de um romance em versos, *Aurora Leigh [Aurora Leigh]*, saudado na época como o maior acontecimento literário desde Shakespeare, e haveria de escrever os belos e famosos *Sonnets from the Portuguese [Sonetos do Português]*, uma sequência de sonetos em que se descreve o nascimento e desenvolvimento do amor da poeta por Robert Browning, pungente às vezes, pelas demonstrações de hesitação quanto a envolvê-lo em sua desventurada vida de inválida. O título Sonetos do Português era uma referência secreta entre os dois, passando por traduções do português, mas na verdade eram originários de um poema de Elizabeth, “Catarina to Camoens”. Elizabeth e Robert haveriam de se casar secretamente em 1846, deixando a Inglaterra para viver na Itália e tendo um filho, Robert Wiedemann Barrett Browning, em 1849. Na Itália, viveram primeiramente em Pisa e depois em Florença, fazendo algumas vezes viagens para a França e para a Inglaterra, até à morte de Elizabeth, em 1861.

A exemplo de muitos escritores, que souberam renovar os recursos de sua arte e dar a ela caminhos até então não trilhados, o reconhecimento de seu talento tardou a chegar para o poeta, mas começou a se estabelecer de uma vez por todas com o surgimento de outras antologias de poemas, como *Christmas-Eve and Easter-Day [Vésperas de Natal e Dia de Páscoa]* (1850) e *Men and Women*

[*Homens e Mulheres*] (1855), esta última considerada uma obra-prima, além de *Dramatis Personae* (1864), e de *The Ring and the Book* [*O Livro e o Anel*] (1868-1869). Particularmente este último livro – um poema dramático de 21 mil versos, relatando em forma de monólogos um caso célebre e misterioso do século XVII, o assassinato do Conde Guido Franceschini e de sua mulher Pompilia – constituiu um acontecimento decisivo para a aclamação crítica e popular do poeta, estabelecendo-o uma vez mais nos círculos literários de Londres e conferindo-lhe o merecido reconhecimento, que resultou na criação de uma Sociedade Browning em 1881.

Depois desse período, diversas outras antologias, não menos belas, porém sem a popularidade das obras mencionadas, continuariam a ser publicadas pelo poeta até sua morte em Veneza, em 12 de dezembro de 1879. Browning foi enterrado na Abadia de Westminster.

Como ressalta Anthony Burgess, na poesia de Browning, tanto a linguagem quanto a imagística são, em certo sentido, “antirromânticas”: a primeira é amiúde coloquial, e incorpora gíria e palavras bizarras. Por outro lado, suas imagens plasmam-se com contornos precisos, moldadas que são em pormenores concretos, realistas, opondo-se ao discursivismo retórico e de caráter abstrato em vigor à época. O crítico Walter Bagehot apôs à obra o qualificativo “grotesco”, em oposição à “arte pura” de Wordsworth, e à arte “ornamentada” de Tennyson. “Grotesca” é, na verdade, a ironia que Browning destilava, despir fraquezas humanas, e recusando a idealização exterior e plana dos heróis típicos de baladas ou romances em versos. Pois Browning é um poeta essencialmente “dramático”, um ventríloquo dos dilemas morais dos vitorianos cujos conflitos ele soube dramatizar com argúcia psicológica por meio de um sem-número de personagens. Na verdade, Browning via a si próprio como um dramaturgo, mas suas peças não obtiveram sucesso, e por isso ele acabou encontrando nos “monólogos dramáticos” seu meio mais eficaz de expressão.

De um modo geral, o monólogo dramático tem o condão de nos revelar, por meio da reflexão verbalizada de uma personagem, as incertezas de um juízo que pugna por se formar, de um coração dividido entre sentimentos contrários. Já se disse, muitas vezes, que o pensamento é uma “palavra interior”. Em alguns, a agitação gerada pelo movimento fluido e descontínuo da subjetividade pode ser tal, que essa palavra interior tende a se exteriorizar, até mesmo na ausência de um interlocutor: nesses momentos, “pensamos em voz alta”. No teatro, tal procedimento é muito comum e necessário para dar a conhecer certos aspectos da personagem os quais não afloram no contexto da relação dela mesma com as outras personagens da peça. Para que o monólogo seja eficiente, é preciso que ele preencha os

requisitos do que se pode esperar de uma arte “realista”, apta a fazer com que a fala suscite a impressão de enraizar-se numa verdade psicológica profunda, que vai se revelando a nós gradativamente e dando a impressão de aflorar a nossos olhos de maneira oblíqua, involuntária, à revelia da personagem. Browning está consciente da fragmentação da alma humana, e opõe à identidade lírica a alteridade do dramático – o subjetivismo dos românticos a ultrapassar-se a si mesmo em virtude de sua própria imaginação criadora. A essa representação do eu como descontínuo e instável soma-se uma visão relativista da realidade, que por si só já é uma antecipação de uma das principais estratégias dos escritores modernistas. Tome-se por exemplo o poema dramático mencionado, de proporções épicas, “O livro e o anel”. Os diversos monólogos visam induzir à ideia de que alguma verdade jaz num nível mais profundo do que o dos intelectos individualizados, que só fazem ora lançar luzes sobre um aspecto dos fatos ora distorcê-los. Nesse poema, Browning faz com que 12 personagens – Guido, Caponsacchi, Pompilia, o Papa, os advogados etc. – deem cada qual sua versão de um mesmo acontecimento, a história, como círculos na água, transformando-se e expandindo a cada nova versão, e o resultado sendo, por assim dizer, uma leitura caleidoscópica do mundo, ou uma “verdade decomposta em nuances prismáticas”. A expressão é do próprio Browning, e ela figura numa das cartas escritas para Elizabeth Barrett em 1845, quando, já distante do ideal da “subjetividade pura” e das qualidades anárquicas e etéreas que a acompanham e que mais moço ele admirara num Shelley, por exemplo, ele relatava uma quase involuntária vocação de poeta dramático, expressa num tom de crise bem ao gosto dos românticos:

O que publiquei não faculta nenhum conhecimento de mim mesmo [...] Jamais comecei, sequer, aquilo a que, espero, nasci para começar e terminar – um poema de R.B. [...]

E na carta em questão:

Você, você fala de modo claro –, eu só faço com que homens e mulheres falem, dou a você a verdade decomposta em nuances prismáticas, e tenho medo da luz pura e branca, mesmo que ela esteja em mim, mas eu vou tentar. (FORD from Dickens to Hardy, 1983, p. 238)

E é assim que, em *Men and Women [Homens e Mulheres]*, e *Dramatis Personae*, Browning põe na boca de personagens históricas, mormente pintores e músicos da Itália e da Alemanha – Andrea del Sarto, Fra Lippo Lippi etc. – temas filosóficos que constituem a resposta do poeta aos dilemas de sua própria época. Tão inovadora foi a utilização que Browning fez de semelhante expediente, que é possível rastrear-lhe o percurso no contexto de língua inglesa, em momentos da trajetória de autores tais como o Ezra Pound autor de *Personae* – que em seu *Abc da literatura* coloca Browning em seu paideuma¹ literário e chega a mencioná-lo

¹ Paideuma é “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos”. Disponível em: <<http://insanadiron.blogspot.com/2007/09/segundo-ezra-pound-paideuma-ordena-do.html>>.

num de seus *Cantos* – ou poetas que lhe sucederam, como Donald Davie, Philip Larkin e Ted Hughes, por exemplo. No contexto de língua portuguesa, notórias são as afinidades que Fernando Pessoa guarda com o poeta inglês, de quem, considerando a influência que sobre ele exerceu a literatura inglesa em seus anos de formação, pode-se considerar testamentário, em sua condição de poeta eternamente às voltas com a multiplicidade do eu, a refletir sobre a despersonalização e os graus de subjetividade e objetividade nos gêneros literários.

Os poetas vitorianos pré-rafaelitas

A *Pré-Raphaelite Brotherhood* [Irmandade Pré-Rafaelita] foi um grupo de artistas, poetas e críticos dentre os quais os mais conhecidos foram Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Christina Rossetti (1830-1894) e William Morris (1834-1896). O nome derivava do pintor renascentista Rafael Sanzio (1483-1520), cujas qualidades fundamentais eram amor pela opulência e pela cor. As iniciais “P. R. B.” começaram a aparecer na obra deles a partir de 1849. O movimento era fortemente literário, e a maior parte das pinturas que se produziam no grupo eram inspiradas por poetas como Dante, Shakespeare e Keats. Suas aspirações incluíam a fidelidade à natureza, expressas na claridade, brilho e observação pormenorizada da flora, bem como a seriedade moral, refletida em temas religiosos ou iconografia mística e simbólica. Sobre a influência de Ruskin, muitos de seus temas eram medievais.

Dante Gabriel Rossetti era filho de um refugiado político italiano, mas sua obra esteve ao largo dos problemas morais, políticos e religiosos com que a maior parte da literatura vitoriana está comprometida. Em seus poemas, Rossetti recebeu forte influência das ideias de Walter Pater e Oscar Wilde, bem como dos sonetistas italianos medievais, e em 1861 lançou suas famosas traduções no livro *The Early Italian Poets*, que revisou para uma edição em 1874 a que chamou de *Dante and his Circle*. Seus poemas só saíram em volume em 1870 com o título de *Poems*, uma antologia expandida em 1881, o ano em que publicou também suas *Ballads and Sonnets*. Desde os anos de 1850, porém, escrevera poesia, quando começara as primeiras versões de “The Blessed Damozel”, em que a Beatriz de Dante foi metamorfoseada numa mulher que anseia por se unir a seu amante terreno, levando a efeito um misto de erotismo e religiosidade. Para ele, a vida só existia para fornecer imagens da arte. Em geral, a poesia de Rossetti apresenta generalidades um tanto incômodas acerca de ideias abstratas como vida, amor e morte, embora algumas composições tenham inegável força emocional e erótica.

A irmã de Dante Gabriel Rossetti, Christina Rossetti, é uma das mais interessantes poetisas vitorianas. Christina pertencia ao grupo conservador da Igreja Anglicana, e foi muito influenciada pelos tractarianos. Seus poemas variam de composições de fantasias e versos para jovens até baladas, poemas líricos, sonetos e poesia religiosa. Certo sentimento de melancolia lhe perpassa os versos, beirando às vezes a morbidez. Demonstrava uma considerável virtuosidade técnica, sobretudo no tratamento dispensado a versos de metro irregular e rimados. Sua obra-prima é o poema *Goblin Market* (1862), um conto de fadas sujeito a muitas interpretações, contendo uma alegoria religiosa, ou mesmo um simbolismo sexual, em que se narra a história de duas irmãs tentadas por *goblins* com o fruto proibido.

William Morris foi um homem de múltiplo talento: artesão, *designer* de móveis, de papéis de parede e tecidos e, posteriormente, revolucionário e comunista. “Quero imitar Gabriel tanto quanto possível”, declarou ele, que também teve Ruskin como um de seus mestres, de quem aprendeu que, num mundo capitalista inteiramente às voltas com a produção rápida e os lucros, não havia espaço para um artífice genuíno. Se Rossetti aspirava criar obras belas num mundo feio, Morris sonhava em recriar o mundo a fim de que as obras dos homens fossem belas. Em seu primeiro volume, *The Defence of Guenevere* (1858), ele segue os passos de Rossetti num mundo medieval. A obra, porém, que haveria de tornar Morris famoso entre seus contemporâneos foram as 24 narrativas em verso, aparentadas às de Chaucer, e intituladas *The Earthly Paradise* (1868-1870), narrativas entremeadas de canções líricas descrevendo a mudança das estações.

Alfred Tennyson, Algernon Charles Swinburne e Edward Fitzgerald

Edward Fitzgerald (1809-1883) tinha uma personalidade esfuziante e envolvente, que lhe granjeou a amizade de Thackeray e Carlyle, e seu nome está ligado ao seu ofício de tradutor, por meio do qual deu a lume traduções das peças de Calderón, Ésquilo e Sófocles. Sua obra mais celebrada, porém, é sua tradução livre de *The Rubáiyát of Omar Khayyám* (1859), Omar Khayyám sendo o poeta persa do século XII, autor dos rubais ou quadras. A tradução de Fitzgerald preservou a forma estrófica do livro original. De um modo geral, essas quadras são marcadas pelo ceticismo em face da providência divina, zombam do caráter efêmero das realizações humanas, e se concentram nos prazeres do movimento fugaz.

Alfred Tennyson (1809-1892), ou Lorde Tennyson, tendo sido um poeta laureado, cujas obras chegaram a ter edições de até quarenta mil exemplares, representou o pináculo da respeitabilidade que um autor vitoriano poderia esperar alcançar.

Tennyson nasceu em Somersby, Lincolnshire, e foi educado no Trinity College. Em 1829, ganhou uma medalha em Cambridge por *Timbuctoo Poems by Two Brothers* (1827), que contém sua produção inicial bem como poemas de seus irmãos Charles e Frederick. Em 1830, seus *Poems, Chiefly Lyrical*, incluindo o célebre poema "Mariana", recebeu críticas desfavoráveis. Tennyson fez uma viagem com Arthur Henry Hallam (1811-1833), filho do historiador Henry Hallam (1777-1859), mas seu amigo viria a falecer em 1833, e Tennyson lhe escreveria um epicédio lamentoso. Ainda em 1832, publicou *Poems* (que acabou sendo datada como sendo de 1833) que incluía poemas célebres como "The two voices", "Oenone", "The lótus-eaters" e "A dream of fair women". De 1842 data uma seleção de dois volumes anteriores, incluindo poemas novos, como "Morte d'Arthur", que seria o germe de seus famosos *Idylls of the King [Idílios do Rei]* (1859). Quando foi apontado como poeta laureado em sucessão a Wordsworth, escreveu uma ode sobre a morte de Wellington e "The charge of the light brigade", este um tributo à cavalaria britânica envolvida na Guerra da Crimeia. Com a reputação assegurada, seu *Maud, and Other Poems* (1855) e os mencionados *Idílios do Rei* venderam extremamente bem. Suas peças *Queen Mary* e *Harold* foram publicadas em 1875 e 1876. Em 1880, apareceram as *Ballads and Other Poems*. Com sua morte, Tennyson foi enterrado na Abadia de Westminster, e sua biografia foi lançada em 1897 por seu filho Hallam.

Com o correr dos tempos, a admiração por Tennyson sofreu vacilações, mas, depois de tentativas de reavaliação de autores tais como Eliot e Auden, hoje se tende a reconhecer seu gênio lírico, embora o poeta tenha se empenhado ao longo da vida em usar de formas narrativas épicas e dramáticas. Independentemente das opiniões contrárias, ninguém jamais lhe negou o perfeito domínio do som da língua inglesa, em virtude de seu ouvido impecável e de seu talento como grande metrificador. Na verdade, seus poemas líricos parecem existir para tecer padrões de palavras, como tapeçarias, ou para criar harmonias e ritmos verbais os mais delicados. Suas ambições, porém, o levaram a trabalhos mais longos e complexos, de modo que, ao longo de sua carreira, ele se ocupou a intervalos dos *Idílios*, seus poemas arturianos, pitorescos, românticos, mas também alegóricos e didáticos. Na verdade, Tennyson reduziu o plano das histórias arturianas às necessidades da moralidade vitoriana. Se estes poemas, em última análise, são de um poeta laureado, o mesmo não se pode dizer de "In memoriam", um poema genuinamente seu, que se torna ao mesmo tempo um grande poema da época.

Algernon Charles Swinburne (1837-1909) estudou no Balliol College, Oxford, onde esteve associado a Rossetti e ao círculo pré-rafaelita. *Atalanta in Calydon* (1865), uma peça de teatro nos moldes clássicos, revelou sua grande perícia métrica e lhe trouxe celebridade. De 1865 data também sua peça *Chastelard*, a primeira de uma trilogia desenvolvendo o tema da rainha Mary da Escócia, e uma obra que trouxe à baila dúvidas acerca da moralidade da poesia de Swinburne. Essas dúvidas aumentaram quando do lançamento da primeira série de *Poems and Ballads* (1866), que ensejou uma torrente de protestos. Na verdade, o livro apresenta muitos de seus poemas mais notórios, como “Dolores”, “Itylus”, “Hymn to proserpine”, “The triumph of time”, dentre outros, e o espanto dos leitores se deveu aos interesses que Swinburne demonstrou pela obra do Marquês de Sade, bem como pelo tema afim do masoquismo e por *femmes fatales*, que povoam seus poemas, além de seu repúdio pelo cristianismo.

De um modo geral, seus poemas são marcados por um tom passional e cruel, que chega a ser perverso e, de fato, sádico. Como disse um crítico, era como se um centauro saltitante houvesse entrado numa sala de estar vitoriana. Swinburne tinha o domínio de uma variedade impressionante de formas poéticas, escrevendo em metros clássicos, compondo baladas burlescas, rondós² etc. Foi também tradutor de François Villon. Sua influência sobre estetas³ como Walter Pater foi considerável, e o próprio Swinburne foi um crítico perspicaz e original, que escreveu, por exemplo, estudos sobre Chapman (1875) e Marlowe (1883).

Gerard Manley Hopkins

Gerard Manley Hopkins (1844-1889), um dos maiores poetas vitorianos, nasceu em Stratford, Essex. Passou pela Highgate School e entrou para o Balliol College, em Oxford, em 1863. Exerceu lá o cargo de expositor, se envolveu em controvérsias religiosas e se converteu ao catolicismo. Durante a graduação, foi professor na escola do Cardeal Newman, o Oratory, perto de Birmingham. Posteriormente, entrou para a Companhia de Jesus e queimou as cópias dos poemas que havia escrito, como um gesto simbólico de sua dedicação a sua nova vocação. Depois de dois anos aparentemente tranquilos de noviciado em Londres, passou mais três entregues a estudos em Lancashire. Anos depois, estudando

² Rondó (2004): poema de forma fixa, composto em versos de oito ou dez sílabas, em duas rimas, com a seguinte estrutura: uma quintilha, um terceto, ao qual se ajusta(m), à guisa de refrão, a(s) primeira(s) palavra(s) da peça, e uma segunda quintilha, também seguida de refrão.

³ Esteta (2004): indivíduo que afeta grande sensibilidade para o belo, esp. na arte.

teologia no País de Gales, Hopkins voltou a escrever poesia. Em menos de dois anos, escreveu “O Naufrágio do Deutschland” e mais de uma dúzia de poemas breves admiráveis. Entre o término de seus estudos de teologia em 1877 e a prorrogação de seu período final de formação na Companhia de Jesus em 1881, assumiu diversos cargos pelo país, de Londres e Oxford a Liverpool e Glasgow. Passou os cinco anos finais de sua vida na Irlanda como professor de literatura grega e latina no então recentemente formado Catholic University College, em Dublin. Foi nesse período que ele se viu assoberbado por trabalhos excessivos, por um sentimento de aflição diante do ódio da Irlanda pela Inglaterra, e também por uma convicção cada vez maior de que não era capaz de realizar nenhuma obra literária de valor. Hopkins morreu de febre tifoide em junho de 1889. Vinte e nove anos depois, o poeta Robert Bridges, amigo e correspondente, publicou-lhe os poemas pela primeira vez. A partir disso, o tempo começaria a lhe fazer justiça, e de imediato se tornaria perceptível que Hopkins fora um poeta que transcendera o seu tempo. Data dessa época sua “canonização” por parte dos poetas e críticos acadêmicos.

A poesia de Hopkins é a poesia do entusiasmo religioso, que combina a mais audaciosa perícia verbal e intelectual com a estrita disciplina sobre a forma e a emoção. Não há nada parecido em toda a poesia inglesa do período, embora Hopkins demonstre certas similaridades com poetas metafísicos e religiosos como George Herbert, Henry Vaughan e, pela complexidade metafórica, com John Donne, embora deva ter evitado a leitura deste por questões morais. Hopkins foi também um “poeta da natureza”, na verdade, é possível considerá-lo o primeiro grande poeta com preocupações ecológicas, como se pode ver, por exemplo, em poemas como “O esplendor de Deus” (ver seção textos complementares). Mas não só isso. Seus escritos em prosa, mormente sobre estética, e suas cartas revelam um profundo conhecedor da estrutura poética, e ele trabalhou pelo menos dentro de quatro tradições – a aliterativa, a miltoniana, a metafísica e a romântico-keatsiana. Na verdade, foi na tradição da poesia aliterativa do período anglo-saxão que Hopkins identificou o “sprung rhythm”, ou “ritmo saltado”, ou mesmo “abrupto”, o qual, *grosso modo*, se distingue por um pé métrico consistindo em um número variável de sílabas. Outro aspecto em sua obra que enriqueceu enormemente a literatura de seu tempo foram seus neologismos e inúmeros compostos vocabulares, que aproveitavam a característica dos idiomas germânicos ao mesmo tempo que respondiam por seu anseio quanto a ressaltar a qualidade singular das coisas por meio de palavras novas, que não se houvessem desgastado pelo uso.

Yeats

William Butler Yeats (1865-1939) nasceu em Dublin, e era o filho mais velho J. B. Yeats e irmão de Jack Yeats, ambos pintores de renome. Estudou na School of Art em Dublin, e lá desenvolveu certo interesse por religiões místicas e pelo sobrenatural. Aos 21, abandonou a arte em favor da literatura e, ao longo de cinquenta anos, seus poemas, contos, ensaios, memórias e peças de teatro foram publicados ininterruptamente, e sua evolução como escritor absorveu um sem-número de tendências, dentre as quais a poesia georgiana, o imagismo⁴, o nacionalismo irlandês, o teatro japonês, as ciências ocultas, o liberalismo britânico e o fascismo europeu. Como nacionalista, envolveu-se com a criação do teatro nacional da Irlanda. Aliás, os temas tradicionais da Irlanda, bem como o amor não correspondido do poeta por Maude Gonne, uma revolucionária bela e de temperamento forte, forneceram boa parte dos temas para *The Wanderings of Oisín and Other Poems* (1889), *The Land of Heart's Desire* (1894), *The Wind Among the Reeds* (1899), *The Shadowy Waters* (1900) e para peças tais como *On Baile's Strand* (1904) e *Deirdre* (1907). Escreveu ainda *Poems Written in Discouragement; Responsibilities: poems and a play* (1914) e *The Wild Swans at Coole* (1917). Em 1917, se casou com Georgie Hyde-Lees, que em sua lua-de-mel entregou-se à experiência de escrita automática, um fato que exerceu grande efeito sobre a vida e a obra de Yeats. Na verdade, dessa “mediunidade” de sua mulher parece ter advindo todo um sistema de simbolismo descrito em seu livro *A Vision* (1925), e que estaria por trás de muitos dos poemas subsequentes, como “Seven poems and a fragment” (1922), “The cat and the moon and certain poems” (1924) e “The tower” (1928), dentre outros. Em 1922, foi senador do estado livre da Irlanda, e no ano seguinte recebeu o prêmio Nobel de literatura, vindo a se tornar um mestre para os poetas esquerdistas dos anos 1930.

Se no livro *As Peregrinações de Oisín* Yeats se valeu das lendas irlandesas, posteriormente, quando estava em Londres, escreveu uma poesia sob a influência pré-rafaelita, embora jamais se esquecesse de suas origens irlandesas. O romantismo dessa fase pode ser percebido num poema constante de muitas antologias, “The lake isle of Innisfree” [A ilha lacustre de Innisfree]. De um modo geral, muitos dos poemas de Yeats desenvolvem uma tensão gerada no contraste entre “sonho” e “realidade”, o “sonho” se relacionando a uma imagem ideal da Irlanda, vista como uma terra da imaginação – mais ou menos como sempre se pensou do Brasil –, e a “realidade” ligada à opressão da Inglaterra, esta por sua

⁴ Imagismo: corrente poética, surgida no início do século XX, que buscava maior simplicidade de expressão por meio do uso de imagens concisas [Considerada uma transição para o modernismo na literatura de língua inglesa].

vez associada à razão e ao comercialismo. Por meio de Swedenborg e William Blake – cujas obras o próprio Yeats editou –, ele desenvolveu uma abordagem metafísica em sua poesia. Algumas das fontes de que se valeu, por assim dizer “mágicas”, talvez pareçam duvidosas, mas, em termos de poesia, as consequências disso foram a extrema beleza.

O Renascimento celta

Chamou-se de Renascimento Literário Irlandês à onda de escrita criativa ocorrida mais ou menos no começo do século XX. Durante a maior parte do século XIX, o entusiasmo e o idealismo na Irlanda haviam tendido à política em vez de à literatura. O nacionalismo político, até então em recrudescimento em face da oposição do Parlamento Britânico quanto a reconhecer uma autonomia por parte da Irlanda, em 1890 acabou por receber um duro e inesperado golpe, e cindiu-se de alto a baixo, em consequência do malsinado envolvimento do grande líder da Irlanda na época, Charles Stewart Parnell, com Kitty O’Shea, mulher do capitão W. A. O’Shea, e de sua incriminação como corréu na ação de divórcio entre o casal. Depois disso, Parnell, que até então fora a encarnação das esperanças do povo quanto a conseguir o autogoverno para o país por meio de uma estratégia de ação parlamentar, foi violentamente condenado pela Igreja Irlandesa e teve de renunciar à liderança do partido irlandês no Parlamento. Depois da queda de Parnell, sentiu-se a necessidade de converter a energia política nacionalista em ação cultural. Assim, Standish O’Grady, com sua *História da Irlanda*, foi o primeiro a evocar o passado legendário e nobre do país. Com o passar do tempo, fundaram-se organizações, como a Sociedade Literária Irlandesa, de 1892, e a Liga Gaélica, de 1893, com o objetivo de despertar nas pessoas a consciência de que elas faziam parte de uma nação com uma língua independente. O gaélico se afigurava a alguns escritores um veículo nativo para a literatura, e eruditos como Douglas Hyde, fundador da Liga Gaélica (e que posteriormente haveria de se tornar o primeiro Presidente da nova República da Irlanda), bem como o expatriado George Moore, chegaram a escrever nessa língua.

À proporção que essa ação cultural ganhava impulso, e os escritores começavam a explorar o que lhes parecia o rico filão do folclore irlandês, o teatro veio a se constituir em uma de suas linhas de força. Com isso, haveriam de ser fundados o Teatro Literário Irlandês, em 1899, a Sociedade de Teatro Nacional Irlandesa, em 1901, e o Teatro da Abadia, em 1904.

O novo movimento teatral ficou a cargo de cinco ou seis indivíduos com objetivos, obviamente, diferentes. Yeats, então um jovem poeta, não era católico

mas sim um homem da Igreja Irlandesa, e sua produção inicial não era “irlandesa” nem no que tange à ambientação nem à temática. Sua conversão ao nacionalismo deu-se aos poucos, mas, como disse John Gassner, “o teatro interessou-o não como fórum nem plataforma, mas como um templo para a poesia mística e um auditório para a poesia falada”. Ele estava interessado nas possibilidades do verso dramático, e já tivera uma peça em versos encenada em Londres. Edward Martyn, que se tornara conhecido por sua oposição ao recrutamento de irlandeses voluntários para a Guerra do Bôeres e que havia assumido a presidência do partido Sinn Fein, nutria um entusiasmo diretamente oposto ao de Yeats; Martyn era um admirador das obras de Ibsen, menos das que apresentavam o conteúdo poético que foi capaz de cativar Joyce e Yeats e mais das que lidavam com problemas de política local. Outro associado ao movimento foi o primo de Martyn, George Moore, que tivera certa experiência prática no mundo do teatro em Paris e Londres, e que alimentava um interesse especial pelo campesinato irlandês. Martyn e Moore eram católicos, e conheceram Yeats na casa da vizinha protestante de Martyn, Lady Gregory, a qual por sua vez havia principiado sua carreira coligindo antologias de folclore que se tornariam famosas. A partir disso, ela passou a escrever comédias e farsas, que se tornariam muito populares, voltadas que estavam também ao campesinato da Irlanda e vazadas na linguagem das pessoas humildes. Ajudou a popularizar lendas irlandesas com suas traduções *Cuchulain of Muirthemne* (1902) e *Gods and Fighting Men* (1904), e o folclore irlandês com *Poets and Dreamers* (1903), *A Book of Saints and Wonders* (1906-7), tendo colaborado com Yeats em diversas peças. Além disso, Lady Gregory contribuiria com apoio financeiro e diplomacia em cargos administrativos, já que, ao lado de Yeats e posteriormente de John Synge, ela viria a ser diretora do Teatro da Abadia, surgido graças à munificência de Miss Horniman, uma entusiasta do teatro.

Esses expoentes, na verdade, eram literatos. Os egressos diretamente do mundo teatral que haveriam de se incorporar ao movimento foram, por exemplo, os irmãos William e Frank Fay, que haviam atuado no teatro amador em Dublin e em algumas províncias. Os irmãos Fay se aproximariam do poeta George Russell (“A. E.”), que desenvolveria em sua obra temas ligados à teosofia indiana, e de Douglas Hyde, e o primeiro os colocaria em contato com Yeats. Com o tempo, somar-se-iam ao movimento dramaturgos rematados como Padraic Colum, autor de peças que tratavam de temas tais como o conflito entre o apego das gerações antigas a sua terra e a atração de gerações mais novas pelo grande mundo. Dentre esses autores, o que reuniria o maior número de características desse movimento teatral foi indiscutivelmente John Millington Synge (1871-1909). Seguindo uma sugestão de Yeats, Synge fora para as Ilhas Aran a fim de

escrever sobre o campesinato irlandês. Fruto dessa viagem foi sua descrição *The Aran Islands* (1907). Suas peças *In the Shadow of the Glen* (encenada em 1903) e *Riders to the Sea* (encenada em 1904), bem como *The Well of the Saints* foram publicadas em 1905. Sua peça mais conhecida, e na época a mais controversa foi *the Playboy of the Western World*, encenada em 1907. Suas peças, em linhas gerais, buscavam inspiração na imaginação popular e eram marcadas por um ultrarrealismo da linguagem, em que ele buscava destilar poesia ao se valer da fala cotidiana e de dialetos locais.

As encenações visavam ao realismo no cenário, no figurino e na linguagem, à exceção das peças em verso; o gestual desnecessário era condenado, bem como se evitava que algum ator conhecido se destacasse entre os do elenco. As peças, é claro, eram “de autores irlandeses sobre temas irlandeses”. Em suas memórias, William Fay escreveu que, na época, cada peça inevitavelmente deparava duas questões: era ela uma injúria ao povo irlandês? Seria uma afronta à fé? Quando o Teatro Literário Irlandês (que haveria de se tornar o Teatro da Abadia) deu início a sua programação, em maio de 1899, com uma peça de Yeats, *The Countess Cathleen* [A Condessa Cathleen] – peça em que uma filantropa⁵ vende a alma ao diabo para ajudar seu povo numa época de fome –, houve grande celeuma.

Indiscutivelmente, a maioria das peças do renascimento dramático na Irlanda se valia de lendas nacionais, mas é uma medida da diversidade do teatro de então que Sean O’Casey (1884-1964) pudesse escrever acerca da vida urbana em peças memoráveis como *Juno and the Paycock* (1925) e *The Plough and the Stars* (1926).

A revivescência do teatro

O teatro vitoriano não se alçou às grandes realizações da poesia e da ficção do período até as décadas finais do século XIX. De um modo geral, poder-se-ia dizer que o teatro padecia de baixa autoestima, voltado que estava para farsas, melodramas e peças burlescas menores. Embora se considerasse a poesia apropriada ao drama, poucas peças sérias na era vitoriana foram memoráveis, e é para os libretos escritos por W. S. Gilbert (1836-1911) e musicados por *sir* Arthur Sullivan (1842-1900) para as Savoy operas que devemos nos voltar a fim de acharmos um uso mais eficaz do verso dramático nessa época. De fato, Gilbert demonstrou como seu talento para formas complexas do verso podem-se aliar à sátira social nas *Bab Ballads* (1889), uma coletânea de versos ligeiros de caráter cômico. Esse

⁵ Filantropia (2004): profundo amor à humanidade.

talento já havia se revelado também em canções presentes em óperas como *The Mikado* (1885), em que Gilbert, a pretexto de ambientar sua peça no Japão, então um lugar exótico, aproveita para satirizar os políticos e as instituições britânicos mais livremente. A sátira e a paródia são particularmente agudas em *H. M. S. Pinafore* (1878), uma peça que tem por tema o amor entre representantes de diversas camadas sociais, e em *The Pirates of Penzance* (1880), ao passo que a representação da personagem Bunthorone em *Patience* (1881) é uma sátira deliberada sobre o Movimento Esteticista e Oscar Wilde.

No panorama teatral antes da guerra, não é possível deixar de lado *sir* James Matthew Barrie (1860-1937) que, ao inventar uma mitologia numa peça infantil de permanente popularidade – *Peter Pan* (1904) –, também atraiu a atenção das plateias adultas em sucessivas gerações, talvez em virtude de uma inocência pré–freudiana imaginada que nela aflora. Somerset Maugham também contribuiria com o teatro escrevendo peças bastante sofisticadas, como *Caesar’s Wife e Home and Beauty*, que primam por seu cinismo, e *Our Betters* (1923), que mostra quão desumano e degenerado era o mundo que ele retratava. Mas, no que concerne à representação de problemas sociais, nenhum foi tão esfuziante quanto Bernard Shaw (1856-1950). Shaw nasceu em Dublin, e foi para Londres em 1876. Depois de uma carreira malsucedida como romancista, escreveu crítica de música, de arte e de livros para vários periódicos. Como crítico teatral, sobretudo para o *Saturday Review*, produziu uma série de artigos notáveis e controvertidos, em que transpirava sua impaciência com o artificialismo do teatro de Londres, exigindo que se representassem peças tratando de problemas sociais e morais contemporâneos. Juntou-se a diversas entidades literárias e políticas, dentre elas a Sociedade Fabiana, a partir do que, escreveu tratados que deixavam claros seus princípios socialistas e coletivistas. Temperamento polêmico, era um livre-pensador, apoiando os direitos da mulher, a abolição da propriedade privada e mudanças radicais no sistema de voto. A essa altura, já havia conhecido o crítico e tradutor William Archer (1856-1924), cujos artigos no *London Figaro* e as traduções que fez de Henrik Ibsen haviam atraído a atenção de Shaw. Esse contato de Shaw com o sumo dramaturgo norueguês, que desenvolvera um teatro naturalista retratando angústias e problemas sociais, resultou no estudo *The Quintessence of Ibsenism* (1891). Shaw colaborou com Archer na peça *Widowers’s Houses*, e a primeira antologia de peças de Shaw seria lançada em 1898, *Plays Pleasant and Unpleasant*. A partir disso, sua carreira como dramaturgo seria a mais longa na história dramática do teatro inglês, estendendo-se até 1939, período em que escreveria mais de cinquenta peças, dentre elas, *Man and Superman* (1903), que constitui uma versão paradoxal da história de Don Juan; *Major Barbara* (1907), em que se retrata o conflito entre o poder espiritual e terreno encarnado em Barbara, que é major no

Exército da Salvação; *The Doctor's Dilemma* (1906), em que se questiona a ética na medicina, e *Pygmalion* (1913), em que Shaw faz um uso brilhante do mito grego de Pigmalião. Nessa peça, transformada no musical ultrapopular *My Fair Lady*, o frio e erudito professor Higgins se encarrega de cuidar de Eliza Doolittle, uma florista, e prossegue a educá-la como uma dama. Trata-se, pois, de uma sátira corrosiva sobre o sistema de classes na Inglaterra, bem como sobre a língua e o sotaque como as mais insidiosas manifestações desse sistema.

Diga-se que uma das características das peças de Shaw é virem acompanhadas de prefácios longuíssimos, em que o autor expõe seus pontos de vista não-românticos e se mostra um paladino do homem racional. Na verdade, o conflito dramático em suas obras é tão-só o conflito do pensamento e das crenças.

Fim da era vitoriana e imperialismo

Joseph Rudyard Kipling (1865-1936) é um autor cuja obra ofereceu problemas de avaliação no decorrer dos tempos, já que muitas vezes foi tratado como um mero “porta-voz do imperialismo britânico”. Mas o reconhecimento de autores tais como T. S. Eliot acerca da qualidade inimitável do estilo da poesia e da prosa de Kipling, por exemplo, bem como o fato de sempre ter sido apreciado por um grande público, dão a razão de Kipling ter suscitado um contínuo interesse.

Ele nasceu em Bombaim, e foi levado para a Inglaterra em 1871. De 1878 a 1882, frequentou o United Services College, Westward Ho!. De 1882 a 1889, trabalhou como jornalista na Índia. Neste ano voltou a Londres, onde obteve o reconhecimento literário imediato. Em 1907, tornou-se o primeiro escritor inglês laureado com o prêmio Nobel. Dentre suas obras mais famosas, que se tornaram clássicos da literatura infanto-juvenil, encontram-se *The Jungle Book* [*O Livro da Jângal*] (1894), popularizado mundialmente pela adaptação para o cinema que Walt Disney fez em *Mogly, o Menino Lobo*; *Just So Stories* (1902); *Puck of Pook's Hill* (1906) e seu romance picaresco sobre a Índia *Kim* (1901), considerado por muitos sua obra-prima. Tacos da obra de Kipling são o plano de fundo da Índia em seus romances, um tom patriótico sem inibições, a crença no poder do trabalho, o interesse nas máquinas da era industrializada. Muito do que Kipling acreditava acerca de política desapareceu. Ele imaginava que o imperialismo fosse uma força civilizatória, por outro lado, o interesse que possamos ter no Kipling poeta, por exemplo, não depende de seus pontos de vista políticos, e, como os tempos demonstraram, clássicos como *O Livro da Jângal* continuaram no imaginário de muitas gerações, independentemente das posições ideológicas por trás da obra.

Textos complementares

Tu és de fato justo

*Justus quidem tu es, Domine, si disputem tecum: verumtamen
justa loquar ad te: Quare via impiorum prosperatur?*

(Hopkins)

Tu és de fato justo, ó Deus, se brigo
Contigo; e é justo, Deus, o que disputo.
Como o ímpio avança, e a frustração é o fruto
De todo empreendimento a que me obrigo?
Fosses o inimigo, ó tu, que és meu amigo,
Serias pior, pergunto, mais arguto
Triunfando, baldando? O ébrio e o dissoluto
Mais fazem no ócio que eu, Senhor, que sigo
Por ti. Vê o monte, a mata, que coberta
Densa de rama! Enlaça-a agora o inciso
Cerefólio, olha! e a brisa fresca inquieta-
-a; aves constroem –, e eu não, não crio, em crises,
Eunuco do tempo, a arte que desperta.
Me rega, ó Deus de vida, rega as raízes.

(Tradução nossa)

Meu coração mais dele eu tenha dó

(Hopkins)

Meu coração mais dele eu tenha dó; mais brando
Seja ao meu triste eu mesmo desde este momento,
Caridoso; não viva a mente em seu tormento
À mente atormentada ainda atormentando.
Caço um conforto que eu não posso ter, tateando
Meu sem conforto, mais que um olho cego o alento

Do dia no seu turvo, ou mais que alguém sedento
Sede total num mundo de águas se avistando.

Alma, eu; vem, mísero João-eu, ouve este aviso,
Ó, trapo; deixa, enxota um pouco estas ideias;
À paz raiz-terreno; cresça o ânimo feliz o
Quanto e quando Deus quiser; seu riso não é à
Força, vê: igual aos céus – que de improviso
Entrematizam montes – luz por linda aleia.

(Tradução nossa)

O esplendor de Deus

(Hopkins)

Pelo esplendor de Deus o mundo é carregado.

Vai faiscar – brilho em folha de ouro que se abana;
Congrega uma grandeza – o azeite, quando mana
Esmóido. E não teme o homem Seu bordão sagrado?
Gerações têm trilhado, trilhado, trilhado;
Tudo se fana em troca, empana, se unta em faina,
Empresta o cheiro humano, veste a mancha humana;
O solo é nu, nem pode o pé sentir, calçado.

E mesmo com tudo isso, a natureza é infinda;

Jaz no mais fundo uma frescura que é mais cara;
Se as luzes lassas no oeste escuro vão-se esvaindo,
A manhã, na borda em brasa a leste, brota – paira
Sobre a esfera o Espírito Santo, e a vai cobrindo
Com o colo cálido e com as asas Ah! tão claras.

(Tradução nossa)

Elizabeth Barrett Browning

Mesmo que partas, ficarei presente
 Em tua sombra sempre. Nos umbrais
 De minha vida a sós, sei que jamais
 Comandarei as emoções e a mente
 Sem que o toque sereno, antes ausente,
 De tua mão na minha dê sinais
 De que estás junto a mim. Sei que por mais
 Larga a distância, o coração fremente
 Pulsa em dobro. Teu vulto transparece
 No que faço e o que sou, e é certo, pois,
 Que o vinho sabe às uvas de sua messe.
 E quando rogo a Deus por mim, depois,
 Ele escuta o teu nome em minha prece
 E em meu olhar vê lágrimas de dois.

(Tradução de Sérgio Duarte)

Minha última duquesa

(Robert Browning)

Ali está a minha última duquesa
 Na parede. Parece viva. Que beleza
 De obra! Fra Pandolfo não poupou esforço
 E ei-la de corpo inteiro, não em busto ou torso.
 Você não quer sentar-se para ver melhor?
 Não por acaso mencionei o seu pintor,
 Pois não costumo a estranhos olhos desvelar
 A profundidade da paixão que há nesse olhar, [...]
 Robert Browning

(Tradução de Décio Pignatari)

Romance modernista em língua inglesa

Alípio Correia de Franca Neto

Particularmente na Inglaterra, o Modernismo foi um movimento literário que estendeu de 1890 até o começo da Segunda Guerra Mundial.

Panorama cultural do Modernismo

Na verdade, “Modernismo” é um termo coletivo: ele engloba um número espantoso de grupos, movimentos e escolas, por vezes divergentes, na literatura, nas artes plásticas e na música em toda a Europa.

No caso dos movimentos e escolas, o Modernismo assumia força política, e a condição da verdadeira *avant-garde*, divulgando teorias estéticas que passavam de um país a outro. A expressão *avant-garde* [vanguarda] surgiu na França, em torno da Primeira Guerra Mundial, designando uma concepção por assim dizer “bélica” de movimentos literários que, dando combate a preconceitos estéticos, normas acadêmicas e à inércia do gosto, constituíam forças avançadas, ou “de choque”, no campo intelectual. Como parte de seu “arsenal”, era típico das vanguardas que lançassem manifestos e promovessem a proliferação de revistas literárias. O que se deve ter em mente, porém, é que muitos escritores do Modernismo não aderiram propriamente a determinados movimentos, mas lhes assimilaram tão-somente ideias e crenças, desenvolvendo-as a seu modo.

Se muitos movimentos de vanguarda que compuseram o Modernismo por vezes foram bem diversos entre si, tiveram cada qual o denominador comum de romperem definitivamente com estéticas anteriores.

Isso aconteceu com o Expressionismo, que na literatura, no teatro e na pintura se caracterizava pela distorção e representação forçada das emoções, sob a influência de pintores como Van Gogh e Munch, de ficcionistas e poetas, como Franz Werfel, Gottfried Benn, Max Brod e Heinrich Mann, Georg Trakl, Georg Heym, August Stramm, Ernst Stadler, Ludwig Rubiner; de dramaturgos como Toller, Strindberg e Wedekind e do jovem Brecht; do cineas-

ta Robert Wiene, com seu célebre *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) e de musicistas como Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Von Webern.

Assim também foi com o Cubismo, uma tendência literária paralela à dos artistas plásticos, que teve como pioneiros Pablo Picasso e George Braque. O Cubismo empreendeu uma revolução na pintura e escultura, tendo tido provavelmente suas origens no estilo de quadros da fase final de Paul Cézanne, nos quais se viam áreas multifacetadas de tinta, com seu gosto pela simplificação de formas naturais – e posteriormente, na descoberta, por parte de artistas como Paul Gauguin, Henri Matisse e Pablo Picasso, da arte primitivista da cultura ibérica, da arte africana e particularmente das máscaras tribais. Seu principal objetivo – e também um obstáculo – era a reprodução do objeto em suas três dimensões na superfície plana da tela, obstáculo transposto, em sua fase sintética, na substituição do objeto pelas formas geométricas do cubo, do cilindro, da esfera e do cone. Ou seja, um movimento que poderia ter-se restringido às artes plásticas se os pintores não tivessem vivido em estreita convivência com os poetas, formando um grupo homogêneo, com expoentes como Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, Gertrud Stein, Blaise Cendrars, dentre outros.

Na mesma esteira seguiria o Futurismo, que foi promovido por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), autor do *Manifesto Futurista*, rompendo com a cultura acadêmica, ao mesmo tempo que celebrando a tecnologia, o dinamismo e o poder, além de defender, na linguagem e na poesia em particular, a destruição da sintaxe tradicional, do metro e da pontuação, em favor de uma “liberdade” artística. Seu grande desdobramento se daria na Rússia, com o grande poeta Vladímir Maiakóvski (1893-1930), autor de poemas de natureza revolucionária e crítico-satírica, vazados numa linguagem sem rebuscos e cortante, e Klebnikov, defensor de uma poesia que assumia a forma, por assim dizer, de uma onomatopeia panlinguística.

O Dadaísmo também viria a despontar entre esses movimentos, embora não se declarasse literário nem artístico, e pudesse ser considerado mais como um ponto final de uma evolução, ou mesmo o beco sem saída do absurdo e do niilismo para a arte, já que empreendia uma radical ruptura com o passado, inclusive as próprias vanguardas precedentes, como demonstraram a obra de artistas como Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Duchamp e Man Ray.

Outros movimentos alcançariam o *status* de internacionais, como o Surrealismo – com expoentes como André Breton, Aragon, Éluard, Péret, Soupault, dentre outros – realizando uma arte sem a destruir, mas em busca de uma realidade mais ampla, envolvendo o recurso ao subconsciente e ao sonho, aos quais conferiam valor de realidade idêntica ao da vida desperta e consciente, ou até mais importância.

Durante o período em que vigorou o Modernismo, obviamente havia correntes literárias mais abertas, distintas de movimentos fechados, e a produção artística dessas correntes por vezes foi do maior interesse. Tal é o caso do Imagismo, em suas vertentes russa – com representantes como Alexandre Kusikov, Anatol Marienkov e principalmente Sergei Essiênin – e anglo-americana, esta constituindo uma ruptura definitiva com a literatura classicista vitoriana e tendo por representantes Richard Aldington, F. S. Flynt, David Herber Lawrence e americanos que residiam na Inglaterra, como Ezra Pound, Hilda Doolittle, John G. Fletcher e Amy Lowell, a poeta que, aliás, foi uma verdadeira mecenas¹ e coordenadora do grupo. Os imagistas preconizavam o uso do verso livre, bem como a precisão, exatidão e a visibilidade das imagens, exaltando o emprego da palavra justa, em oposição à meramente decorativa.

Cada experiência nacional do Modernismo é única. Na Inglaterra, os primórdios do movimento se associam ao *fin-de-siècle* sob influência francesa, tais como o Naturalismo, o Simbolismo, o Decadentismo e o Esteticismo. Pois que a obra de Baudelaire, o primeiro poeta considerado “moderno” e ele mesmo o criador do termo “modernidade”, paralelamente à produção de poetas como Jules Laforgue, Tristan Corbière e Paul Valéry exerceram grande influência sobre os decadentistas ingleses dos anos de 1890, como Oscar Wilde, Arthur Symons e sobre Yeats, ao passo que Gustave Flaubert, Huysmans, Turgueniev e Dostoievski foram influências importantes para romancistas modernistas de língua inglesa.

As ideias modernistas haveriam porém de causar uma revolução na poesia, e traços modernistas já estavam presentes nos poetas-soldados da Inglaterra, Wilfred Owen (1893-1918), Isaac Rosenberg (1890-1918), Siegfried Sassoon (1886–1967), Ivor Gurney (1890-1937) e David Jones (1895-1974), que chegaram a escrever na linha de frente acerca dos horrores da guerra, com um resultado muito mais impactante do que obtiveram seus predecessores, e com um pessimismo que parecia aumentar à proporção que a Primeira Grande Guerra prosseguia. Mas as figuras mais importantes da poesia modernista foram três autores marginais à literatura inglesa: o irlandês William Butler Yeats (1865-1939) e os americanos Ezra Pound (1885-1972) e T. S. Eliot (1888-1965).

Yeats haveria de absorver tradições místicas e ocultas, história e mitologia irlandesas, teatro *nô japonês*; Pound, que declarara o começo do Imagismo com seu famoso poema de dois versos, “In a station of the metro” [Numa estação de metrô], passaria por uma fase de imitação de poemas de Browning, com suas *personae*, e de formas medievais, adotando depois estruturas poéticas do japonês e a escrita minimalista do Imagismo, e chegando ao Vorticismo, este sendo

¹ Mecenas (2004): indivíduo rico que protege artistas, homens de letras ou de ciências, proporcionando recursos financeiros, ou que patrocina, de modo geral, um campo do saber ou das artes; patrocinador.

um movimento que havia se desenvolvido a partir das teorias do pintor inglês Wyndham Lewis, e que, de um modo geral, lançava mão da disposição concêntrica de figuras. Com efeito, o famoso poema épico de Ezra Pound, *Os Cantos*, viria a se tornar um dos monumentos mais representativos da poesia modernista, já que era um poema extremamente alentado e complexo, com muitas seções de confucionismo, história americana do século XVIII, partes sobre o Renascimento italiano e lembranças pessoais de caráter elíptico. Sem fazer nenhuma concessão ao leitor comum, essa obra incluía citações não traduzidas do chinês, do grego, do latim, do italiano, do francês e do provençal. Tamanha erudição estava em conformidade com a percepção de T. S. Eliot de que aqueles tempos sombrios necessitavam de uma poesia “difícil”, a fim de tentar reproduzir a experiência humana em sua complexidade num mundo cada vez mais complexo.

Por isso, também sem fazer concessões ao leitor, Eliot escreveu o poema mais famoso do século XX, *The Waste Land*, que se valia engenhosamente do uso irônico de velhos mitos, estratégia perceptível já no título, que por sua vez contrastava com os assim chamados “mitos de fertilidade” da literatura antiga, estudados por *sir* James George Frazer (1854-1941), um dos autores citados por Eliot nas também irônicas notas que escreveu para seu próprio poema. De um modo geral, *a Terra Estéril* revelava, como uma câmera, todo o campo de batalha intelectual e espiritual da época, na forma de uma oração, de uma citação de Tácito ou Baudelaire, parando num missal medieval ou bisbilhotando um caso de amor da datilógrafa da cidade, numa obscura rua de Londres. De fato, *A Terra Estéril* embalsamava a vida do século XX numa série de imagens, algumas nojentas, algumas belas, outras vagas, outras cheias de vida e cristalinas.

Em obras assim, as alusões aos livros que os leitores não haviam lido, aos autores de que eles talvez só tivessem ouvido falar, acabavam por causar irritação nesses mesmos leitores, que poderiam se sentir como que vítimas de um tipo de enganação intelectual. Na verdade, essas obras procuravam desarraigam antigos hábitos de leitura, notadamente o da mera busca de entretenimento, ou frustrar as expectativas das pessoas quanto a enredos lineares e aventurecos, ou mesmo a uma estrutura harmônica facilmente identificável na obra, ao se valer de inúmeras passagens com imagens tecidas segundo padrões complexos, de sequências de estados de espírito que a princípio pareciam aleatórios, mas que, se esses leitores tivessem paciência, poderiam reconhecer como organização ultra-habilidosa de ideias e sentimentos.

Nessa época, o romance modernista demonstrava preocupações quanto às complexidades de sua própria forma. De um modo geral, não era cronológico,

realizando experiências com a representação do tempo por meio de saltos súbitos na narrativa, justaposições temporais, ou, como haveria de dizer o crítico Joseph Frank em seu ensaio “A Forma Espacial na Literatura Moderna”, a “especialização” do tempo, em que muitos momentos do tempo são justapostos, para efeito de simultaneidade. Essa exploração do tempo implicou estudos da duração, nos quais se podia representar a duração longa numa pequena quantidade de texto, ou dilatar um pequeno acontecimento por longas páginas. Em vez de sustentar a ilusão realista, os modernistas romperam com estruturas narrativas, e suas obras se tornaram mais reflexivas, expondo seus próprios mecanismos de construção, ou inserindo uma história dentro de outra.

Evidentemente, a representação da percepção do tempo se ligava à representação de estados da consciência, ou do inconsciente, ou das lembranças e percepções, e, para tanto, as ideias do filósofo Henri Bergson e de Sigmund Freud desempenharam um papel fundamental. Essas obras se caracterizavam pelo uso de técnicas como monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente, solilóquio, que eram técnicas usadas na representação do “fluxo de consciência”, expressão cunhada pelo filósofo pragmático William James e, no âmbito da crítica literária, usada para designar as técnicas e reproduzir estados pré-verbais da consciência. A narrativa se valia das limitações do foco narrativo em terceira pessoa, de narradores não confiáveis em primeira pessoa, ou a narrativa era de múltiplo ponto de vista, com base na presença de vários narradores. Em virtude dessa exploração de estados interiores, pôs-se de parte o enredo, e os modernistas muitas vezes buscaram narrativas de final aberto, valorizando a ambiguidade e a complexidade.

Como essa orientação inteiramente experimental pode sugerir, a todas essas tendências que permeava certa sensação de niilismo e de caos sob a superfície ordenada da vida e da realidade, e um ceticismo fundamental quanto à arte de poder exprimir algo de “real”. Em vista disso, o escritor estava diante de um mundo em que a linguagem deixava de ter um controle sobre a “realidade” elusiva, como se padecesse de uma moléstia. O escritor tcheco Franz Kafka, numa carta de 1918, havia já expresso esse mal-estar: “O que escrevo é diferente do que eu digo, o que eu digo é diferente do que eu penso, o que eu penso é diferente do que eu devo pensar e assim prossegue, rumo à escuridão mais funda”, no que seria ecoado por Dylan Thomas décadas depois, também numa carta, quando afirmou:

[...] Quando as palavras ocorrem, eu as depreendo tão caprichosamente de suas relações *vivas*, que só a *morte* nas palavras permanece... meus versos, *todos* os meus versos são de décima intensidade. Não são as palavras que exprimem o que eu quero exprimir; são as únicas palavras que posso achar e que chegam perto de exprimir metade. Sou um viciado em palavras, não um poeta. Essa é uma verdade terrível. (*Apud*: John Press, 1969, p. 224)

Com a perspectiva do tempo, hoje é possível dizer que, naquela época, esse “mal-estar” havia chegado para ficar.

Um romancista irlandês: James Joyce

James Joyce (1882-1941), cuja obra viria a ser um divisor de águas na cultura do romance, nasceu em Rathgar, Dublin, e foi educado no University College, de Dublin. Em seus anos de estudante, deixou-se influenciar por Gerhard Hauptmann, Dante Alighieri, Giordano Bruno e Ibsen. Em 1902, Joyce foi para Paris, onde ficou um ano e viveu na pobreza, escrevendo poemas. Lá também descobriu o romance de Dujardin, *Les Lauriers sont Coupés* (1888), que lhe serviria de fonte para o próprio uso que faria do monólogo interior em muitos de seus romances. Por ocasião da morte da mãe, Joyce voltou para Dublin, e de lá partiu com Nora Barnacle, a mulher com quem viveu o resto de sua vida. Moraram em Trieste e Zurique e, depois da guerra, se estabeleceram em Paris. Sua primeira obra publicada foi um volume de versos, *Chamber Music [Música de Câmara]* (1907), um livro que tinha por molde as canções irlandesas, com poemas numerados, sugerindo uma história, e apresentando temas joyceanos que se repetiriam em todas as suas obras, como o tema do artista como sacerdote da arte, o tema da traição, dos caminhos. A este se seguiu *Dubliners [Dublinenses]* (1914), um livro de contos publicado depois de grandes delongas e dificuldades com a censura, mas saudado com entusiasmo por expoentes como Ezra Pound, cuja amizade e apoio muito serviram para estimular a carreira e propagar a reputação de Joyce. Em 1918, Joyce publicou sua única peça, *Exiles [Exilados]*, encenada sem muito sucesso em Munique, e voltando à cena em Londres em 1926. Já sua estreia no romance deu-se com o livro *A Portrait of the Artist as a Young Man [Um Retrato do Artista Quando Jovem]*, publicado em série no *Egoist* entre 1914-1915, e tendo sido uma reelaboração de um texto anterior, muito mais alentado, a que Joyce chamou de *Stephen Hero [Stephen, o Herói]*. Seu célebre romance *Ulysses [Ulisses]* (1922) foi recebido pelos grandes escritores da época como obra de um gênio linguístico. Na verdade, essa obra, juntamente com *Finnegans Wake* (1939), revolucionaram a forma e a estrutura romanesca, levando às últimas consequências as técnicas do “fluxo de consciência” ou monólogo interior.

Um dos objetivos de Joyce, como ele mesmo disse, era “escrever um capítulo da história moral de meu país, e escolhi Dublin como cenário porque a cidade me parecia o centro da paralisia”. De fato, a paralisia estava em sua “terra estéril” natal, e se refletia na figura de seus conterrâneos, cuja vida ele procurou retratar

em *Dublinenses*, um livro com a prosa metálica herdada de Flaubert, e apresentando uma concepção como que “orgânica”, no sentido de que retratava as diversas idades do homem, principiando com um conto de uma criança e terminando com a obra-prima no gênero, “Os Mortos”.

Como se vê, poder-se-ia dizer que Joyce manteve com seu país de origem uma relação de “amor e ódio” ao longo de sua vida. Passando a maior parte desta na condição de exilado físico e espiritual, Joyce nunca deixou de escrever sobre a Irlanda, nem de meditar sobre o destino das artes nesse país. Quanto a isso, mesmo tendo pertencido ao Renascimento celta, Joyce foi seu crítico mais implacável, ao analisar a psicologia da sujeição do povo irlandês do ponto de vista de sua tentativa infrutífera de encontrar “raízes” que lhe conferissem a sensação de segurança de uma “identidade”. Essa tentativa de resgatar as “raízes” lhe parecia puro provincianismo, pois que Joyce estava interessado em outro tipo de “origem” – a que se repete na história do indivíduo e da humanidade. Além do mais, Joyce acreditava que a Irlanda, além de estar sob o domínio político da Inglaterra, via-se sob o domínio espiritual da tradição católica romana. Embora sua mente enciclopédica houvesse absorvido a filosofia escolástica e fontes imensas dessa tradição – ele apreciava o cardeal Newman como estilista – e por ter estudado num colégio jesuíta, Joyce rejeitaria o sacerdócio como um caminho de vida e, em sua condição de apóstata², jamais conseguiria esquecer os conflitos religiosos que lhe marcaram a infância, sublimando-os, por assim dizer, no uso que fazia do simbolismo cristão com propósitos artísticos.

A exemplo de seu alter-ego Stephen Dedalus, depois de perder a fé em sua “terra natal, na família e na igreja”, Joyce recusou o que considerava uma “morte em vida” em seu país, a fim de que pudesse, como exilado, “forjar na forja de minha alma a consciência incriada de minha raça”, que é o tema que está por trás do fragmento de *Stephen, o Herói* e de *O Retrato do Artista Quando Jovem*. Com esse livro, Joyce, que até então se mostrara um cultor de gêneros literários, começa a desenvolver uma arte mais individual, até alcançar o total domínio dela em *Ulisses*. Em *O Retrato do Artista Quando Jovem*, além de descrever a formação espiritual de Stephen Dedalus – o que faz do livro um típico “romance de formação”, como o chamaram os autores alemães – por meio de uma estrutura narrativa descontínua, em termos de uma sequência temporal e de uma rigorosa concatenação lógica, o romance apresenta um nível simbólico, que já é um prenúncio do que Joyce faria com *Ulisses*, ao usar para sua escrita uma subestrutura mítica. Seu símbolo mais óbvio está no nome da personagem Stephen [Estevão, em português] Dedalus,

² Apostasia (2004): quebra de votos, abandono da vida religiosa ou sacerdotal, sem autorização superior.

que evoca tanto o meio ambiente dessa personagem, o “St. Stephen Green”, ou Jardim de Santo Estevão, perto da universidade católica de Dublin, como também o primeiro mártir do cristianismo, o que sugere a imagem do artista como uma vítima social. Por outro lado, Dedalus [Dédalo, em português] evoca o Labirinto de Creta, bem como o arquiteto que o projetou e que, com o intuito de escapar do cárcere nessa ilha grega, fez asas para si e para o filho, Ícaro, a fim de que voassem sobre o mar. Além do mais, Joyce se vale do simbolismo da cor uma ou outra vez, ao mesmo tempo que coloca na boca de Stephen teorias acerca da arte, particularmente acerca dos gêneros literários, lírico, épico, e dramático, formulações que na verdade ajudam a entender as vinculações estéticas de Joyce.

Para Stephen Dedalus, toda forma de arte era poesia, e *Ulisses*, por ser um romance em que cada palavra dá a impressão de ser empregada de modo a se revestir de muitos sentidos, pode ser perfeitamente chamado de poema. Aliás, na época moderna, os limites entre poesia e prosa começam a se apagar, e não admira que encontremos passagens “prosaicas” no poema “A Terra Estéril” de Eliot, e passagens ditas “poéticas” em todo o romance de Joyce.

Ulisses se concentra nas ações e nas características de três personagens centrais, Stephen Dedalus, ainda revoltado contra a igreja e a Irlanda, e ainda às voltas com a filosofia escolástica; Leopold Bloom, um corretor de anúncios de meia-idade, pai de uma jovem adolescente de nome Milly, e de um menino falecido com onze dias de vida (Rudy); Molly Bloom, a esposa infiel de Leopold, cantora, que demonstra uma aceitação terrena e pagã da vida. O enredo também se caracteriza por sua natureza “estática”: a ação se desenrola em um único dia, 16 de junho de 1904, e os acontecimentos são, por assim dizer, banais. Contudo, sob essa aparente simplicidade, acha-se a citada subestrutura mítica, baseada na *Odisseia* de Homero, em virtude do que a cada episódio da *Odisseia* corresponde um episódio de *Ulisses*, o próprio Leopold Bloom sendo uma nova personificação do Odisseu de Homero, Stephen Dedalus, o filho de Odisseu, Telêmaco, e Molly Bloom, a fiel Penélope. Essa estratégia de apoiar a narrativa sobre um mito clássico se justifica pelo anseio de Joyce quanto a levar a efeito a glorificação da “vida comum”. Como se isso não bastasse, as outras novidades do livro à época eram o mais puro realismo da prosa, em curiosa mas perfeita comunhão com a arte simbolista, uma profundidade psicológica, uma variação de tons, por meio da contínua mudança de estilos, e padrões de alusões totalmente incommuns nas obras de ficção até àquele momento. *Ulisses* era, de fato, como se veio a chamá-lo, um “romance para acabar com todos os romances”, já que parecia exaurir todos os recursos que se poderia esperar do gênero, levando o gênero romanesco a um verdadeiro impasse.

Ulisses, porém, que também foi chamado de o “romance diurno” de Joyce, já que tinha como objetivo fixar um dia na vida desses personagens, hoje parece um livro simples se comparado à obra que lhe sucederia, seu “romance noturno”, *Finnegans Wake*, publicado em 1939. O livro foi escrito num estilo sem par, difícil, fazendo uso de trocadilhos, “palavras-valises” (palavras resultantes da combinação de partes de outras palavras, como em “portunhol”), alusões literárias e utilizando aproximadamente 60 línguas além do inglês. O tema central da obra é nada menos do que o padrão cíclico da história, da queda e da ressurreição, inspirado por uma das influências de Joyce, Giambattista Vico, autor da *Scienza Nuova*. Tudo isso é evocado na história de Humphrey Chimpden Earwicker, o dono de uma taverna em Dublin, e o livro é todo ele um sonho representando os níveis inconscientes de sua mente no decurso de uma noite. Além disso, sugere-se aqui que toda experiência humana, mítica e histórica, está impressa no relacionamento entre esta personagem, sua mulher, Anna Livia Plurabelle, seus filhos Shen e Shaun e sua filha Isabel. Ao querer dar conta dos mecanismos do sonho, ao mesmo tempo em que se conta a história da humanidade, *Finnegans Wake* é um dos livros mais estranhos e complexos de todos os tempos, constituindo uma língua nova por si mesmo.

Romancistas ingleses

E. M. Forster

Edward Morgan Forster (1879-1970), E. M. Forster, educou-se em Tonbridge School e no King’s College, em Cambridge. Viajou pela Itália e pela Grécia, o que lhe forneceu material para os primeiros romances, que satirizam a atitude dos turistas ingleses no estrangeiro. Em 1905, publica seu primeiro romance, *Where Angels Fear to Tread*, uma tragicomédia em torno de cenas de um casamento. Em 1907, publicou *The Longest Journey*, em que se retrata a paralisia espiritual da personagem central, e em 1908, *A Room with a View*, que versa sobre a história de uma mulher na cultura opressora do período eduardiano. De 1910 é *Howards End*, um romance em que se retratam pessoas de distintas classes sociais com seus valores conflitantes, e constituindo um retrato admirável da vida da classe média inglesa antes da Primeira Guerra Mundial. *The Celestial Omnibus* (1911) foi sua coletânea de contos. Visitou a Índia entre 1912 e 1913. Neste ano, fez uma visita a Edward Carpenter, um poeta e filósofo socialista e um dos primeiros ativistas da causa homossexual, que muito impressionou Forster, o que resultaria em seu livro *Maurice*, um romance

com um tema homossexual flagrante que circulou privativamente à época, tendo sido publicado apenas em 1971. Produto de sua viagem para Alexandria foi o seu *Alexandria: a History and a Guide* (1922). Em Alexandria, encontrou-se com o poeta Constantino Kaváfis. Seu grande reconhecimento público viria com *A Passage to India [Uma Passagem para a Índia]* (publicado em 1924), que ele começou antes da Primeira Guerra e que seria seu último e mais bem realizado romance. Nele, Forster empreendeu um verdadeiro estudo do imperialismo. Na verdade, marcado por uma psicologia sensível, o livro pode ser lido como um relato minucioso das relações de poder, e também como uma obra em que o simbolismo dá a impressão de proporcionar um comentário poético e sutil sobre a ação.

Virginia Woolf

Virginia Woolf (1882-1941) nasceu em Hyde Park Gate, onde viveu com sua irmã Vanessa e seus irmãos, até a morte do pai, Leslie Stephen, em 1904. Virginia mudou-se com os irmãos para Bloomsbury Group, e em 1905 começou a escrever para o *Times Literary Supplement*, o que faria quase até sua morte. Em 1912, casou-se com Leonard Woolf. Seu primeiro romance, *The Voyage Out*, data de 1915. Por essa época, Virginia já havia sofrido agudas perturbações mentais, que por sua vez haviam começado com a morte da mãe. Como um tipo de terapia, ela e o marido fundaram a editora Hogarth Press, em 1917, por onde publicaram *Two Stories [Duas Histórias]*, de autoria conjunta. Seu segundo romance, *Night and Day [Noite e Dia]* é de 1919, e era ambientado em Londres, girando em torno da personagem Catherine Hilbery, moldada na irmã Vanessa. *Jacob's Room [O Quarto de Jacó]* (1922) é um romance evocando a vida e a morte de Jacob Flanders na Primeira Guerra Mundial, e uma obra reconhecida como inovadora à época, em virtude de seu impressionismo poético. A partir dessa época, foi considerada como um dos principais expoentes do Modernismo e seus grandes romances posteriores, *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931) só fizeram consolidar-lhe a reputação. *Orlando* viria em 1928, sendo uma biografia fantástica do jovem, belo e aristocrata Orlando, que vive por 400 anos em suas manifestações masculina e feminina. Em *The Years [Os Anos]* (1937), Virginia voltaria a uma forma de romance mais convencional, mas, em sua última obra, *Between the Acts* (1941), retomaria o experimentalismo. Terminada esta obra, Virginia se afogou no Ouse, perto de sua casa em Rodmell, Sussex.

Virginia Woolf pertenceu à categoria dos escritores que se ocuparam em retratar os mecanismos da mente por meio do fluxo de consciência, uma técnica

que havia sido ensaiada pela primeira vez por Dorothy Richardson, cujo *Pointed Roofs* (1915) envolvia uma série de romances em que a consciência de uma única personagem era analisada. O método de Virginia envolvia um enredo de desdobramentos simples, que explorava com uma técnica impressionista, se exercendo em cada detalhe, por mínimos que fossem, e os ordenando não de um modo racional, mas conforme cruzassem a mente de uma de suas personagens. Qualquer efeito de dispersão ou difusão era evitado por meio de uma retomada de temas. Provida de aguda inteligência e sensibilidade, também era dotada de senso de humor, como se pode ver em *Orlando*, e de uma ternura sem sentimentalismo. As personagens cuja alma apreendia na revelação de sua vida mental na maioria das vezes partilhavam com ela de seus dons intelectuais e códigos morais. Em 1953, surgiram extratos de seu famoso *Diary* [*Diário*], que revelavam a dimensão de seu comprometimento com a literatura. Virginia Woolf também foi uma crítica literária de distinção, e, dentre sua produção nessa área, *A Room of One's Own* [*Um Teto Todo Seu*] (1929) é um clássico do movimento feminista. Aliás, a obra de Virginia Woolf recebeu novo impulso a partir dos anos 1970 com a nova escola de crítica feminista.

David Herbert Lawrence

David Herbert Richards Lawrence (1885-1930), ou D. H. Lawrence, nasceu em Eastwood, Nottinghamshire, e foi um de cinco filhos de um mineiro e de uma ex-mestre-escola. Sua experiência de vida diferiu de qualquer outro romancista da época. Passou seus anos juvenis numa pobreza considerável, em meio à discórdia dos pais. Aos 15, Lawrence viu-se forçado a desistir dos estudos, e arremou um emprego de amanuense. Posteriormente, conseguiu uma bolsa na Nottingham University College com vistas a um diploma de professor. Em 1911, publicou seu primeiro romance, *The White Peacock* [*O Pavão Branco*], e, em 1912, *The Trespasser*. Depois da morte da mãe, adoeceu gravemente e renunciou ao cargo de professor. De 1913 data *Sons and Lovers* [*Filhos e Amantes*], um relato autobiográfico. Em 1912, havia conhecido Frida Weekley, mulher de um antigo professor de Lawrence e seis anos mais velha do que ele, além de ser mãe de três filhos. Ambos se apaixonaram e fugiram para a Alemanha, levando uma vida passional e tempestuosa. Seu romance seguinte, *The Rainbow* [*O Arco-Íris*] (1915), foi apreendido pela polícia e considerado obsceno. Na verdade, a essa altura a obra de Lawrence já dava mostras de uma crença de que os problemas da Inglaterra em particular estavam em sua absoluta recusa do corpo e da vida dos sentidos. Essas ideias, por sua vez, provavelmente foram uma influência de

filósofos tais como Friedrich Nietzsche (1844-1990), que afirmara que a razão era desprovida de poder se não conjugasse a paixão, e que, num mundo em que Deus estava morto, o homem devia exercer sua vontade de potência, dar vazão a seus instintos e tentar se libertar em prol de uma vida criativa.

A obra de Lawrence desenvolve essa tensão, e a franqueza com que ele por exemplo discorre sobre sexo, a par de seu uso de palavras de baixo calão, deveriam ser a causa de constantes problemas com a lei. Em 1916, Lawrence terminou *Women in Love* [*Mulheres Apaixonadas*], mas não conseguiu encontrar um editor senão em 1920 em Nova York. Em 1920, *The Lost Girl* ganhou o prêmio James Tait Black Memorial. De 1922 é seu *Aaron's Rod*, em que se percebem claramente suas influências de Nietzsche. Depois disso, Lawrence fez uma série de viagens para o Ceilão, a Austrália (onde escreveu *Kangaroo* [1923], um de seus melhores livros), a América e o México, onde começou *The Plumed Serpent* (1926). Nessa época, descobriu que tinha uma tuberculose em estágio avançado e voltou com Frida para a Itália, onde concluiu seu romance mais famoso, *Lady Chatterley's Lover* [*O Amante de Lady Chatterley*], que foi publicado às ocultas em Florença em 1928, e só seria publicado em edições não expurgadas nos Estados Unidos e na Inglaterra mais de 30 anos depois.

Lawrence era um moralista, e acreditava que o homem moderno estava em vias de perder sua capacidade de ter qualidade de vida. Seu modo de escrever era medido e meditado, mas, do ponto de vista da técnica, não acrescenta muitas inovações ao gênero, embora sua filosofia o houvesse levado a uma descrição muito mais ousada, e a percepções muito sutis da sexualidade humana.

Aldous Huxley

O arrojo de expressão e contradição em Lawrence também era uma característica de seu contemporâneo mais jovem, Aldous Huxley (1894-1963). Há quem diga que nenhuma inteligência mais fina se ocupou da ficção no século XX e, apesar da influência de Lawrence em seus primeiros anos, Huxley tinha uma formação totalmente diferente. De certo ponto de vista, em sua obra confluem grandes influências da arte e da ciência do período vitoriano. Na verdade, talvez a hereditariedade tenha contribuído mais do que a formação no caso de Huxley: ele descendida daquele Thomas Huxley, o "Buldogue de Darwin", pelo lado paterno, e, pelo materno, de Matthew Arnold. No que concerne à educação, ela não foi a que poderia obter no contato direto com os mineiros e outros homens humildes, a exemplo de Lawrence, mas se deu em Eton e Balliol. De fato, Huxley levou ao

romance os métodos de conhecimento e as análises do cientista, que talvez, no fundo, seja movido pela mesma curiosidade do artista. Senso de humor e uma sátira altamente espiritualizada caracterizam seus primeiros romances, como *Crome Yellow* (1921) e *Antic Hay* (1923), embora *Those Barren Leaves* (1925) revele o lado sombrio dos anos de 1920. A exemplo de Lawrence, Huxley considerava o homem como um animal dotado de uma mente, mas, diferentemente dele, não julgava que a experiência sexual pudesse constituir um veículo de iluminação. Seu *Point Counter Point* é de 1928, e por vezes foi considerado seu romance mais brilhante e original. Seu mais famoso, *Brave New World* [*Admirável Mundo Novo*], é de 1932, e constitui uma fábula sobre uma sociedade no futuro em que a estabilidade social se baseia num sistema de castas científico. Nessa obra, Huxley retoma suas profecias e expressões de medo de que os horrores apresentados em tal sistema pudessem acontecer mais cedo ou mais tarde. A ele se seguiu *Eyeless in Gaza* [*Sem Olhos em Gaza*] (1936). Em *Time Must Have a Stop*, de 1945, e *Ape and Essence* [*O Macaco e a Essência*], de 1949, Huxley voltou à ficção científica. A partir disso, ele continuou a escrever em muitos gêneros além do romance, como ensaios, estudos históricos, livros de viagem. Com o correr do tempo, passou a nutrir forte interesse pelo misticismo e pela parapsicologia, o resultado desses interesses tendo sido *The Doors of Perception* (1954), e *Heaven and Hell* (1956), que descrevem suas experiências com mesalina e LSD. *The Island* [*A Ilha*] (1962), também outra ficção científica semelhante a *Admirável Mundo Novo*, foi seu último romance.

Evelyn Waugh

Evelyn Waugh (1903-1966) foi um dos mais hábeis romancistas de sua geração, e seus primeiros romances partilhavam algo das críticas satíricas de Huxley acerca da sociedade escolhida, embora as personagens de Huxley fossem mais intelectualizadas que as de Waugh, que preferia se ocupar de aristocratas, e fazer deles o centro da comédia.

Waugh foi educado em Hertford College, Oxford. Trabalhou por alguns anos como mestre-escola assistente, o que lhe proporcionou material para *Decline and Fall* (1928), seu primeiro romance, que obteve grande êxito. Em 1928, foi recebido na Igreja Católica Romana. Depois disso, sua carreira literária prosperou, à medida que foram sendo lançados *Vile Bodies* (1930); *Black Mischief* (1932); *A Handful of Dust* [*Um Punhado de Pó*] (1934), um de seus melhores romances e também de maior gravidade; e *Scoop* (1938); todos eles sátiras sociais em torno do clima cínico e frívolo da geração do pós-guerra. Paralelamente a sua produção literária, Waugh se firmou como jornalista, também se notabilizando por seus relatos de

viagens pela África e América do Sul, que resultaram respectivamente em *Remote People* (1931) e *Nineth-Two Days* (1934). Waugh serviu na Marinha Real, e suas experiências do tempo de guerra, quando esteve em Creta e na Iugoslávia, aparecem na sua trilogia *Sword of Honour* (1965), publicado originariamente como *Men at Arms* (1952), *Officers and Gentlemen* (1955) e *Unconditional Surrender* (1961). Nesse ínterim, viria a lume um de seus romances mais famosos, *Brideshead Revisited* (1945), em que afluía a nostalgia por uma Inglaterra do passado, ou mesmo uma Inglaterra que equivalia ao sonho de grandeza e elegância numa sociedade aristocrática alimentado por um homem que tivera suas origens na classe média. Waugh retornou à sátira com uma comédia sinistra acerca de práticas funerárias na Califórnia, *The Loved One* (1948). *The Ordeal of Gilbert Pinfold* sairia em 1957, sendo um livro divertidíssimo, acerca de uma personagem que é um romancista católico num cruzeiro ao Ceilão, fugindo a alucinações persecutórias quanto a acusações de ser homossexual, judeu, fascista, arrivista e alcoólico.

George Orwell

Entre os escritores nascidos nas primeiras décadas do século XX, o talento de George Orwell (1903-1950), pseudônimo de Eric Arthur Blair, é ímpar, e um historiador que se interessasse pelo que aconteceu na Inglaterra nesse período, poderia perfeitamente recorrer a sua obra. George Orwell nasceu em Bengala, e foi educado em Eton. Serviu na Polícia Imperial Indiana em Burma, entre 1922-1927. A experiência dessa época é registrada em *Burmese Days* (1934). Ao voltar para a Europa, atravessou períodos de extrema penúria, retratados em *Down and Out in Paris and London* [*Na Corda Bamba em Paris e Londres*] (1933). A essa obra se seguiram *A Clergyman's Daughter* (1935) e *Keep the Aspidistra Flying* [*Moinhos de Vento*] (1936), que trata das aspirações literárias e humilhações financeiras do dono de um estabelecimento de livros usados. Em 1936, escreveu um documentário sobre o desemprego e a vida do proletariado em *The Road to Wigan Pier* (1937), e o produto de sua participação na guerra civil espanhola, em que lutou em favor dos republicanos e foi ferido, foi *Homage to Catalonia* (1938). *Cuming up for Air* (1939) traz uma visão sombria acerca da iminência da guerra. Orwell também foi ensaísta prolífico, e suas coletâneas de ensaios incluem *Inside the Whale* [*Dentro da Baleia*] (1940), *Critical Essays* [*Ensaio Críticos*] (1946) e *Shooting na Elephant* [*Abatendo um Elefante*] (1950). Mas suas obras mais populares foram sátiras políticas como *Animal Farm* [*A Revolução dos Bichos*] (1945) e *Nineteen Eighty-Four* [1984] (1949). Orwell morreu de tuberculose em 1950.

Por muito tempo, Orwell considerou-se a si mesmo um escritor político, um socialista democrático, ou alguém que odiava o totalitarismo. Essa aversão se

reflete em *A Revolução dos Bichos*, publicada em 1945, quando a opinião pública na Inglaterra era muito favorável à Rússia como consequência do esforço heroico do país na Segunda Guerra, e o retrato implacável que Orwell faz do totalitarismo stalinista na obra haveria de assegurar-lhe reputação mundial. Esta foi reforçada por *1984*, também uma obra retratando o aniquilamento do indivíduo no estado totalitário. Com efeito, o romance se ocupa da gradual e terrível alienação de Winston Smith, preso pela Polícia do Pensamento, e posteriormente sucumbindo aos argumentos do inquisidor sobre a natureza do poder do estado absoluto e acabando por reverenciar as próprias forças que o destruíram.

Graham Greene

A exemplo de Evelyn Waugh, Graham Greene (1904-1991) foi um convertido à Igreja Católica Romana, embora ambos quase nada tivessem em comum. Greene foi romancista e dramaturgo e educou-se em Berkhamsted School, e depois no Baliol College, em Oxford. Como romancista, Greene é um realista, e erroneamente atribuiu-se a expressão “romances de entretenimento” a suas obras, talvez em virtude de serem *thrillers* e de terem usufruído imensa popularidade, corroborada por muitas versões cinematográficas baseadas em seus livros. O próprio Greene escreveu um roteiro de cinema brilhante para o filme *The Third Man* (1950), mas, nos *thrillers* que escreveu, predomina certo elemento de investigação moral. Nessa linha, seus romances de atmosfera mais grave são *England Made me [A Inglaterra me Criou]* (1935); o pungente *The Heart of the Matter [O Xis da Questão]* (1948), em que ressalta o elemento católico, com o “bem” e o “mal”, no sentido teológico, como coisas distintas da bondade e das tentativas de se adaptar a comportamentos recomendáveis. Scobie, o herói de *O Xis da Questão*, é levado ao adultério e ao suicídio, mas também, teologicamente, à danação, exclusivamente por causa de um instinto honesto de benevolência.

Textos complementares

Ulisses

(James Joyce)

“[...] o cônego O’Hanlon passava de novo o turbulo ao padre Conroy e ajoelha olhando para cima para o Santíssimo Sacramento e o coro começava a cantar *Tantum ergo* e ela balançava o pé de lá para cá em compasso en-

quanto a música subia e descia no *Tantum ergo*. Três e onze ela pagara por aquelas meias na Sparrow da Rua George na Terça, não, Segunda-feira antes da Páscoa, e nenhum fio corrido havia ainda nelas e por isso é que ele olhava, transparentes, e não para aquelas insignificantes dela que não tinham forma nem feitio (que atrevimento, o dela!) pois ele tinha olhos na cara para enxergar a diferença por si mesmo.”

(Tradução de Antônio Houaiss, 1980, p. 414)

Ulisses

(James Joyce)

“Sim porque antes ele nunca fez uma coisa dessas como pedir para tomar café na cama com dois ovos desde o hotel City Arms quando ele costumava fingir que estava acamado com a garganta inflamada fazendo fita para se fazer interessante aos olhos daquela velha bisca da Sra. Riordan que ele pensava Ter uma bela coxa e que não nos deixou um único centavo para missas para ela e em intenção de sua alma aquela unha-de-fome maior nunca existiu na verdade tinha medo até de soltar os 4d para seu álcool desnaturado me contando todos os seus achaques...”

(Tradução de Antônio Houaiss, 1980, p. 797)

O Retrato do Artista quando Jovem

(James Joyce)

Era uma vez e uma vez muito boa mesmo uma vaquinha-mu que vinha andando pela estrada e a vaquinha-mu que vinha andando pela estrada encontrou um garotinho ‘engrachadinho’ chamado Bebê tico-taco.

Seu pai lhe contava aquela história: seu pai olhava para ele através dos óculos; ele tinha um rosto peludo.

Ele era um bebê tico-taco. A vaquinha-mu vinha pela estrada onde Betty Byrne morava: ela vendia bala de limão.

Oh, os botões de rosa selvagem.

Naquele lugarzinho verde.

Ele cantava aquela canção. Aquela era sua canção.

Oh, o verde ia chatear!

Quando a gente molha a cama primeiro é quente depois fica frio. Sua mãe punha um oleado. Aquilo tinha um cheiro esquisito.

Sua mãe tinha um cheiro mais gostoso do que o seu pai. Ela tocava no piano a giga dos marinheiros para ele dançar. Ele dançava:

Tralalá lalá

Tralalá tralaladá

Tralalá lalá

Tralalá lalá

Tio Charles e Dante batiam palmas. Eles eram mais velhos do que seu pai e sua mãe mas tio Charles era mais velho do que Dante.

Dante tinha duas escovas em seu armário. A escova com o dorso de veludo granadino era para Michael Davitt e a escova com o dorso de veludo verde era para Parnell. Dante lhe dava uma pastilha toda vez que ele trazia papel de seda.

Os Vance moravam no número sete. Eles tinham um pai e uma mãe diferentes. Eram o pai e a mãe de Eileen. Quando crescessem ele ia casar com Eileen. Ele se escondeu debaixo da mesa. Sua mãe disse:

– Oh, Stephen vai pedir perdão.

Dante disse:

– Oh, se não, as águias virão e furarão seus olhos.

Arrancar seus olhos

Pedir perdão

Pedir perdão

Arrancar seus olhos.

Pedir perdão

Arrancar seus olhos

Arrancar seus olhos

Pedir perdão

(Tradução de Bernardina Silveira Pinheiro, 1992)

Mrs. Dalloway

(Virginia Woolf)

“Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores.

Quanto a Lucy, já estava com o serviço determinado. As portas seriam retiradas dos gonzos; em pouco chegaria o pessoal da Rumpelmayer. Mas que manhã, pensou Clarissa Dalloway – fresca como se feita para crianças numa praia.

Que frêmito! Que mergulho! Pois sempre assim lhe parecera quando, com um leve ringir de gonzos, que ainda agora ouvia, abria de súbito as vidraças e mergulhava ao ar livre, lá em Bourton. Que fresco que calmo, ais que o de hoje, não era então, o ar da manhãzinha; como a batida de uma onda; o beijo de uma onda, frio, fino e contudo (para a menina de dezoito que ela era então) solene, sentindo como sentia, parada ali ante a janela aberta, que alguma coisa de terrível ia acontecer; olhando para as flores, para os troncos de onde se desprendia a névoa e para as gralhas que se alçavam e abatiam; parada e olhando até que Peter Walsh lhe dizia, “Meditando entre os legumes?” – seria isso? Ou: “Prefiro os homens às couves-flores”? Com certeza o dissera certa manhã em que ela havia saído ao terraço – esse Peter Walsh. Regressaria da Índia por um daí destes...”

(Tradução nossa)

Dicas de estudo

Um bom site, onde você pode encontrar até um dicionário de termos gaélicos usados por Joyce, é o seguinte:

<<http://digicoll.library.wisc.edu/JoyceColl/>>.

Esse site facilita bem a leitura de quem pretende mergulhar nas obras de Joyce em inglês.

Virginia Woolf: sites em inglês que contam a história de Virginia Woolf em capítulos, como num livro.

<www.clemson.edu/caah/cedp/orr/main.htm>

<www.csub.edu/woolf_center/>.

Estudos literários

1. Defina “vanguarda” no contexto do Modernismo e aponte algumas características.

2. Diante de obras complexas e eruditas como *Os Cantos*, de Ezra Pound, ou da *Terra Estéril*, de T. S. Eliot, com suas alusões e citações em muitas línguas, os leitores muitas vezes se sentiram como “vítimas de uma enganação intelectual”. Qual era o objetivo dessas obras no que diz respeito a hábitos comuns de leitura?

3. No Modernismo, os romancistas começaram a se preocupar com a dimensão do tempo e com a representação da percepção do tempo em suas obras, nas quais realizavam verdadeiros “estudos de duração”. Como se davam esses estudos?

Poesia inglesa nas décadas de 1930, 1940 e 1950

Alípio Correia de Franca Neto

Na década de 1930, os escritores na Inglaterra se afastaram dos modernistas da geração anterior em virtude de seu envolvimento com causas políticas, em reação às ameaças do fascismo, do nazismo e da Guerra Civil na Espanha.

Os poetas dos anos de 1930

Certa feita, W. H. Auden (1907-1973) se referiu ao hábito condenável de se classificar poetas de acordo com décadas, considerando risível a suposição de que o curso da poesia devesse se alterar a cada dez anos. No entanto, a classificação é apenas prática, embora seja possível detectar traços comuns a cada geração.

Assim, a geração de 1930 foi composta sobretudo por estudantes de Oxford, que tinham intenção de se dedicar à propaganda esquerdista. Na verdade, os quatro nomes mais famosos do período, Auden, Spender, Day Lewis e MacNeice, estavam em Oxford no final dos anos 1920, e seu comprometimento com a esquerda variava em intensidade. Day Lewis saíra de Oxford antes de Spender chegar, e os outros três só se conheceram depois da publicação de *New Signatures*, em 1932, vindo a se encontrar pessoalmente pela primeira vez só em 1947.

Não é verdade que a maior parte da produção inicial de todos esses poetas tenha versado sobre temas políticos, mas, de qualquer forma, eles se comprometeram mais diretamente com esses temas do que os poetas georgianos, surgidos logo após a era vitoriana e anteriormente ao movimento Modernista – W. H. Davies (1871-1940), D. H. Lawrence (1885-1930), Walter de la Mare (1873-1956), Siegfried Sassoon (1886-1967) e Robert Graves (1895-1985), dentre outros – ou mesmo T. S. Eliot. Isso em parte se deveu aos acontecimentos brutais da época, envolvendo desemprego, comunismo, nazismo e fascismo. Havia, porém, outras razões de ordem poética que os instigavam a buscar sua inspiração na política. Aos olhos desses poetas, os georgianos, por exemplo, haviam-se mostrado por demais pre-

ocupados com esperanças e medos pessoais, relutando em aceitar problemas mais gerais que constituíam a vida da maioria das pessoas. Enquanto admiravam Eliot, lhe rejeitavam a complexidade e a alusividade da poesia, já que buscavam se comunicar de modo mais imediato com seus semelhantes e instá-los à ação social.

Do ponto de vista formal, todos esses poetas sofreram grande influência de Gerard Manley Hopkins, que, embora publicado por Robert Bridges em 1918, só teve sua obra divulgada amplamente no começo dos anos de 1930, o que ensejou, com graus variáveis de sucesso, uma série de imitações, escritas no “ritmo saltado” de Hopkins e saídas das mãos de poetas como o próprio Auden. O resgate da poesia de Hopkins mostrava que era possível romper com padrões métricos e estróficos convencionais, e ainda assim utilizar expedientes eficazes, capazes de conferir intensidade à poesia. Em segundo lugar, os poemas de Hopkins mostravam que era possível escrever poesia fazendo afirmações dogmáticas sobre religião e política sem incorrer em posturas moralizadoras. Paradoxalmente, poetas que queriam incorporar as doutrinas de Marx e Freud acabaram por encontrar um precedente e uma justificativa para seus métodos poéticos na obra de um jesuíta vitoriano.

Durante os anos de 1930, Auden foi reconhecido no mundo todo como a figura de proa entre os poetas dessa geração. De fato, sua popularidade chegou a ser comparada à de Byron em sua época, aliás, um poeta a quem Auden escreveu uma carta em versos. E a exemplo do poeta romântico, Auden escolheu exilar-se do país para ir viver nos Estados Unidos.

Auden sempre demonstrou, quer em sua poesia quer em seus escritos críticos, um apetite onívoro por informações de todo tipo. Seus poemas exploram uma imensa gama de formas e temas – houve quem considerasse Auden como o primeiro poeta pós-moderno. Dos poemas engajados, didáticos e satíricos de sua juventude, ele passou à complexidade de suas obras posteriores, que lhe ofereceram uma grande variedade de modelos – líricos, pastorais, urbanos, eruditos. Sua prosa crítica revela um leitor insaciável, e uma pequena lista de seus autores favoritos atesta a diversidade surpreendente de seus interesses: Groddeck, John Layard, Freud, D. H. Lawrence, Lewis Carroll, Hans Andersen, os irmãos Grimm, Kafka, Júlio Verne, Tolkien, Jane Austen, Proust, Henry James, dentre outros. Como poeta, suas grandes influências foram Thomas Hardy, Edward Thomas, T. S. Eliot, Emily Dickinson, Hopkins e Rilke.

Durante sua estada em Berlim, entre 1928-1929, Auden ficou muito impressionado com Brecht, e a influência deste é visível nas obras que Auden escreveu

para o teatro, bem como em suas baladas. Diga-se que, no campo do teatro, Auden escreveu peças nas quais tentou reabilitar o verso no teatro.

O marxismo e a teoria psicanalítica exerceram profunda influência sobre a poesia de Auden nos anos 1930. A poesia da fase final de Auden se tornou cada vez mais cristã em seu tom e, com o correr do tempo, ele se interessou cada vez mais pela música. A partir disso, sua poesia se tornou cada vez mais elaborada e barroca, e seus poemas passaram a se inspirar em óperas de Mozart e Verdi. A leitura de sua crítica literária, cujo produto mais conhecido é *The Dyer's Hand* (1963), mostra a vitalidade de sua inteligência.

Cecil Day Lewis (1904-1972) foi o único desses poetas a abraçar formalmente o comunismo em 1936. Seus primeiros poemas sofrem a influência de aspectos formais da poesia de Hopkins, e suas ideias socialistas podem ser entrevistas nessa produção inicial, por exemplo, em *Beechen Vigil*, de 1925, e se tornam evidentes em *Transitional Poem* (1929), dentre outros, com forte sabor revolucionário. Cecil Day Lewis também se tornou conhecido por suas traduções, particularmente das *Geórgicas* de Vergílio, e do *Cemitério Marinho* de Paul Valéry.

Além de poeta e crítico, William Empson (1906-1984) foi professor de inglês em Sheffield. Publicou dois volumes de versos, *Poems* (1935) e *The Gathering Storm* (1940); seus *Collected Poems* apareceram em 1955. Como crítico, Empson escreveu *Seven Types of Ambiguity*, que, por sua aguda visão acerca das interpretações possíveis num poema, teve uma influência incalculável no mundo universitário, tornando-se um dos livros mais importantes de crítica literária do século XX. Outras obras críticas de Empson foram *Some Versions of Pastoral* (1935), *The Structure of Complex Words* (1951) e *Milton's God* (1961). A poesia de Empson faz uso do argumento analítico e de imagens tiradas da Física e da Matemática moderna. Ou seja, uma poesia altamente intelectualista, saída das mãos de um virtuoso da técnica, que também empregava conceitos metafísicos e complexidades linguísticas, métricas e sintáticas.

Louis MacNeice (1907-1963), por sua vez, era por demais cético e irônico para aceitar panaceias esquerdistas. Seus primeiros poemas revelam virtuosismo técnico, o olho do pintor para a imagem e certo senso de humor. A exemplo de Auden, MacNeice se valeu de formas clássicas do verso, e essas são marcadas pela frequência de assonâncias, rimas internas, meias rimas, e repetições típicas de baladas.

Stephen Spender (1909-1995), depois de deixar Oxford, viveu na Alemanha por um período, e sua temporada no país aguçou-lhe a consciência política. Seus *Poems* (1933) já traziam poemas políticos e pessoais, inclusive o poema "The

Pylons”, que resultou no apelido de “Pylon Poets” [Poetas de Pylon], enfatizando o uso de imagens industriais em seus poemas, tais como referências a trens, arranha-céus, fábricas etc. Durante a Guerra Civil Espanhola, foi propagandista na Espanha a favor do lado republicano. Seu volume de poemas *The Still Centre* (1939) reflete esse período. Nas obras que se seguiriam, tanto poéticas quanto críticas, observar-se-ia uma mudança gradual em seus compromissos políticos, derivada em parte de suas relações com o Partido Comunista, como se vê em sua autobiografia *World within World* (1951). Suas outras obras incluem *Poems of Dedication* (1947), contendo elegias para sua cunhada, que, embora notadamente pessoal, deixa transparecer seus interesses pela função pública e social do escritor; *Collected Poems* (1928-1953); *Trial of a Judge* (1938), e muitas traduções.

Um poeta da década de 1940: Dylan Thomas

O “The New Apocalypse” [O Novo Apocalipse] envolveu um grupo de escritores surgido por um breve período em forma de movimento nos anos de 1940. Esse movimento era uma reação contra o que esses poetas consideravam como o “classicismo” de Auden, e um traço geral de seus poemas envolvia a violência expressiva e imagens surreais. A obra deles apareceu em três antologias *The New Apocalypse: an anthology of criticism, poems and stories* (1940); *The White Horseman: prose and verse of the new apocalypse* (1941) e *The Crown and the Sickle* (1945). E esses poetas, que se descreviam como “anticerebrais” e reuniam nomes como G. Barker e V. Watkins, tinham como seu maior porta-voz o poeta Dylan Thomas (1914-1953).

Dylan Thomas nasceu em Swansea, onde trabalhou como jornalista antes de se mudar para Londres em 1934, ano em que vem a lume seu primeiro volume de versos, *18 Poems*. A partir daí, além de seu trabalho jornalístico, passou a escrever para o rádio e a indústria cinematográfica, adquirindo rapidamente reputação como poeta e personalidade. A publicação de *Deaths and Entrances* (1946), que contém seus poemas mais famosos, dentre eles, “Fern Hill” e “A Refusal to Mourn the Death by Fire of a Child in London”, o colocou em contato com um público amplo, e a edição dos seus *Collected Poems (1934-1952)* constituiu um sucesso editorial.

Dylan Thomas também escreveu uma quantidade considerável de prosa. Dentre as obras mais famosas, destacam-se *Portrait of the Artist as a Young Dog* (1940), reunindo histórias autobiográficas; *Adventures in the Skin Trade* (1955), outra coletânea de histórias; *A Prospect of the Sea* (1955), reunindo histórias e ensaios. Pouco antes de sua morte, participou de um programa de rádio fazendo

a leitura da que é considerada sua obra mais famosa, *Under Milk Wood*, uma peça radiofônica posteriormente adaptada para o palco. Nela, um narrador convida os ouvintes a acompanhar os sonhos e os pensamentos mais íntimos dos habitantes de um pequeno povoado galês imaginário.

A obsessão pela morte é o traço mais destacado pelos críticos em sua poesia. Nos poemas de Dylan Thomas, o fascínio pelo processo do nascimento e do despertar do sexo são subprodutos desse mesmo horror da morte. Na verdade, o nascimento e a cópula para o poeta são tão-somente estágios no caminho para a extinção. Como ele mesmo afirmou, seus poemas são “afirmações sobre o caminho que leva ao túmulo”.

Contudo, é um erro concluir que esse é seu único tema poético. Em poemas como “The conversation of prayer” e “The hunchback in the park”, o horror da morte é transcendido. Em sua poesia, encontra-se uma celebração das maravilhas da criação justamente pela consciência que o poeta tem de que serão tragadas na perdição universal.

Em nenhum sentido, Thomas foi um poeta político, embora não fosse indiferente à situação degradante de desempregados galeses durante os anos de 1930.

Poucos poetas se empenharam com tanto vigor em seu ofício, ou foram mais conscientes dos processos envolvidos na elaboração de um poema e, nesse sentido, são conhecidas as suas reelaborações maníacas de textos que ia escrevendo.

Os poetas dos anos de 1950: o “Movimento”

No começo dos anos de 1950, houve sinais de que a nova geração de poetas estava prestes a aparecer, para os quais os heróis de 1930 pareciam figuras históricas remotas, e os ídolos dos anos de 1940, “corruptores” do gosto poético. Como afirmou o grande crítico, poeta e tradutor Michael Hamburger (1924-2007) em sua *A Verdade da Poesia*, para esses novos poetas “não bastava que a poesia fosse tão bem escrita quanto a prosa. Ela deveria também ser capaz de comunicar de maneira tão direta quanto a prosa, sem recorrer a uma linguagem especial, que se distinguisse sobretudo por seu caráter altamente metafórico”. Esse grupo de escritores incluía D. J. Enright (1920-2002), Kingsley Amis (1922-1995), Philip Larkin (1922-1985), Donald Davie (1922-1995), John Wain (1925-1994), Elizabeth Jennings (1926-2001), Thom Gunn (1929-2004). Até hoje se discute se esses poetas realmente compuseram um movimento organizado ou se foram uma invenção da imprensa, tanto mais porque poetas de destaque, como

Larkin, sempre negaram sua adesão, e a própria denominação “Movimento” em nada contribui para qualificar esse grupo de poetas. De qualquer forma, esses autores apresentaram uma poesia predominantemente anti-romântica, espiritual, valendo-se de estruturas estróficas complexas racionalmente, e de tom sardônico. Na época, o livro de crítica literária que parecia sintetizar traços e objetivos dessa geração foi *Purity of Diction in English Verse* [Pureza de Dicção no Verso Inglês] (1952), do também poeta Donald Davie.

Nesse livro, que foi saudado como um dos manifestos do Movimento – embora o autor não se reporte aos poetas da época nominalmente – Davie elogia alguns poetas augustanos e românticos, como Johnson, Goldsmith ou Wordsworth, por apresentarem uma poesia que limita o uso de metáforas. Davie considera que a sintaxe linear seja um dos elementos-chave não só da dicção pura, mas também da sociedade regida por leis. Numa comparação interessante, ainda que um tanto forçada, Davie afirma que “deslocar a sintaxe na poesia é ameaçar a regra da lei na comunidade civilizada”. Desse ângulo, um traço comum desses poetas é justamente a utilização da sintaxe convencional e do vocabulário simples. Esses poetas também eram totalmente refratários às alusões literárias em seus poemas, mas havia um consenso geral do acordo sobre o uso de metros tradicionais e formas estróficas convencionais. Davie de novo pode servir como porta-voz do grupo: “Os hábitos métricos do verso inglês não me parecem de forma alguma ‘arbitrários’, mas, de preferência, estão enraizados na natureza do inglês falado e escrito”.

Philip Larkin (1922-1985)

Nascido em 1922 em Coventry, Inglaterra, o poeta e romancista inglês Philip Arthur Larkin frequentou o St. John's College, em Oxford. Trabalhou em bibliotecas a partir de 1943 antes de tornar-se responsável pela Biblioteca Brynmor Jones, na pequena cidade de Hull, onde morreu em 1985. Seus primeiros poemas foram publicados numa antologia de poetas de Oxford em 1944. No ano seguinte, publicou seu livro individual de estreia, *The North Ship*, que deixa transparecer a influência de Yeats. A partir de 1946, torna-se leitor e admirador da poesia de Thomas Hardy.

Seu segundo volume de poesia, *The Less Deceived* (1955), transforma-o no principal poeta de sua geração e porta-voz da corrente literária conhecida como The Movement (O Movimento), caracterizada pelo tom irônico e antirromântico. A obsessão com temas como mortalidade, amor e solidão é confirmada pelo poeta em seus livros seguintes, *The Whitsun Weddings* (1964) e *High Windows* (1974). Publicou também os romances *A Gilr in Winter* (1947) e *Jill* (1964) e livros de prosa, incluindo um volume de textos sobre jazz americano.

Os poemas de Larkin revelam um poeta em sua observação isolada e resignada ao fracasso do amor, à inevitabilidade da solidão e da morte e à alienação e *pathos* do homem moderno, reconhecendo contudo a necessidade da transcendência, por frágeis que sejam os fundamentos que a constituem. Incorporando elementos os mais triviais em composições marcadas na maioria das vezes por estruturas racionais, com formas estróficas, rítmicas e rítmicas complexas, ora tradicionais ora carregadas de recursos formais de distanciamento, tal como rimas imperfeitas e a presença contínua de cavalgamentos, esses poemas têm como traço comum o emprego de uma linguagem estritamente coloquial, muito propícia ao tipo de meditação silenciosa que se propõem, em geral da parte de uma observação distante, e, em seu desenvolvimento, parecem buscar aproximar ainda mais prosa e poesia. Um dos centros de gravidade dessa poesia, porém, diz respeito à transmissibilidade da experiência por meio da arte. A isso o próprio Larkin, sempre tão avesso a falar de sua poesia, refere-se explicitamente em uma de suas poucas declarações:

Escrevo poemas para preservar as coisas... tanto para mim mesmo e para os outros, embora eu sinta que minha responsabilidade fundamental é para com a própria experiência, que estou tentando preservar do esquecimento pelo bem dela mesma. Não sei por que devo fazer isso, mas creio que o impulso para preservar está no âmago da arte [...] (COOTE, 1993)

Extremamente elegante no trabalho com a forma e a linguagem coloquial de seus poemas, vazados numa dicção límpida, Larkin teve o dom que têm os grandes poetas – o de fazer com que suas metáforas se alojem diretamente em nosso sistema nervoso central. Conforme disse Seamus Heane no *Observer*, ele realizou uma façanha almejada por muitos – granjear o respeito e a simpatia de dois tipos de leitores: os profundamente envolvidos com modelos literários e os não-especialistas que leem o que está disponível. Notadamente, concretizara o que, para Auden, era a esperança de todo poeta: “Ser, como certos queijos, local, mas apreciado alhures”.

Textos complementares

Blues fúnebre

(Auden)

Que parem os relógios, cale o telefone,
Jogue-se ao cão um osso e ele não ladre mais,
Que emudeça o piano e que o tambor sancione
A vinda do caixão com seu cortejo atrás.

Que os aviões, gemendo acima em alvoroço,
 Escrevam contra o céu o anúncio: ele morreu.
 Que as pombas guardem luto – um laço no pescoço –
 E os guardas usem finas luvas cor-de-breu.

Era meu norte, sul, meu leste, oeste, enquanto
 Viveu, meus dias úteis, meu fim-de-semana,
 Meu meio-dia, meia-noite, fala e canto;
 Quem julgue o amor eterno, como eu fiz, se engana.

É hora de apagar estrelas – são molestas –
 Guardar a lua, desmontar o sol brilhante,
 De despejar o mar, jogar fora as florestas,
 Pois nada mais há de dar certo doravante.

(Tradução de Nelson Ascher)

A locomotiva

(Stephen Spender)

Depois do primeiro manifesto claro e forte,
 A afirmação negra dos pistons, sem mais ruído,
 Mas deslizando como uma rainha, deixa a estação.
 Sem cumprimento e com indiferença reprimida,
 Passa as casas, que humildemente se aglomeram fora,
 Os gasômetros, e, por fim, a dura página
 Da morte, impressa com as lápides no cemitério.
 Além da cidade, o campo aberto,
 Onde, tomando velocidade, ela se cobre de mistério –
 A luminosa suficiência dum navio no oceano.
 É então que começa a cantar – no início, bem baixinho,
 Depois alto, e finalmente com loucura de *jazz* –
 A canção do seu apito, estrídulo nas curvas,
 Dos túneis ensurdecedores, dos freios e de inúmeras ferragens.
 E sempre leve e aérea, deixa atrás,

Sob ela, o jubiloso ritmo das rodas.
Fumegante, através da paisagem metálica de suas linhas,
Se lança a novas eras de alvo júbilo,
Onde a velocidade vomita estranhas formas, curvas amplas
E paralelas puras como a trajetória duma bala de canhão.
Por fim, mais longe que Edimburgo ou Roma,
Além da crista do mundo, alcança a noite,
Onde apenas um fulgor aerodinâmico
De fósforo brilha em colinas que se abalam.
Ah, como um cometa em meio às chamas, move-se letárgica,
Envolta em sua própria música, que nenhum canto da ave, nem o ramo
Repleto de doces botões, pode igualar jamais.

(Tradução nossa)

O Senhor Bleaney

(Philip Larkin)

“Este era o quarto de Bleaney. Esteve conosco
Servindo a firma ‘Pompas Fúnebres’, que o transferiu.
O cortinado com estampas, meio puído e tosco,
Não chega nem ao menos a tocar no peitoril
Da janela, que dá prum loteamento, com capim
E lixo em todo canto. O Senhor Bleaney era também
Quem sempre se incumbia de cuidar do meu jardim.”
Cadeira reta, cama, lâmpada sessenta, sem
Gancho por trás da porta, nem espaço para malas
Ou livros. “Ele é meu!” Ocorre que me deito aqui,
Onde dormiu; minhas bitucas, resta-me apagá-las
No mesmo pires que Bleaney usou um dia – um *souvenir* –
E tento encher o ouvido de algodão para abafar
O matraquear do rádio que ele a fez comprar. Sei bem

Dos hábitos que tinha – a hora de se levantar,
A preferência pelos molhos prontos – sei também
O porquê da “fezinha na esportiva” – e o ritual
Ano após ano: as férias de verão, que ele passava
Em companhia da família, em Frinton; o natal
Em Stoke, junto da irmã, em cuja casa se hospedava.
Porém, se ele parava e olhava uma lufada fria
Volvendo as nuvens, ou, na cama cheia de bolor,
Acreditava que este era seu lar – se ele se ria
E estremezia, sem poder se libertar do horror
De o modo de viver medir a nossa natureza,
E se ele, com aquela idade, sem um teto seu
Além deste caixote de aluguel, tinha a certeza
De que não merecia algo melhor, isso eu não sei.

(Tradução nossa)

Dicas de estudo

Livros de Auden podem ser consultados, em inglês, no site:

<http://books.google.com/books?as_auth=Wystan+Hugh+Auden&source=an&sa=X&oi=book_group&resnum=4&ct=title&cad=author-navigational>.

Dylan Thomas: <www.dylanthomas.com/>.

Estudos literários

1. Na década de 1930, os poetas demonstraram preocupações e envolvimento diversos dos modernistas da geração anterior. De que ordem foram essas preocupações e envolvimento? Mesmo admirando Eliot, o que esses poetas rejeitavam na poesia dele, e por quê?

Pós-Modernismo no romance inglês

Alípio Correia de Franca Neto

Pós-Modernismo é um termo usado por alguns críticos e historiadores desde os anos de 1980 para o conjunto de traços culturais característicos das sociedades ocidentais a partir do final do advento do Modernismo.

Aspectos do Pós-Modernismo

O próprio termo “Pós-Modernismo” apresenta dificuldades de compreensão. Seu uso extrapola o âmbito literário, e a palavra tem sido usada para descrever um sem-número de fenômenos culturais. De qualquer forma, não é possível pensar no Pós-Modernismo sem nos reportarmos ao Modernismo, como a própria palavra sugere. Desse ponto de vista, a “pós-modernidade” começa a nascer em meados dos anos 1950, quando se supõe o esgotamento do projeto modernista, aspecto que se evidencia na obra de um dramaturgo, romancista e poeta como Samuel Beckett, dentre outros, paralelamente à enorme influência da televisão e da música popular. O Pós-Modernismo, assim, pode ser considerado uma reação aos ideais modernistas, por vezes um retorno a expressões anteriores ao Modernismo, mas também um desenvolvimento de tendências começadas no Modernismo ou negligenciadas por ele. A controvérsia, aliás, costuma girar em torno do fato de as obras descritas como pós-modernistas serem ou não uma continuação da tradição modernista. A verdade é que, particularmente no âmbito da literatura, alguns traços gerais do período têm sido identificados como típicos.

Muito se fala, por exemplo, do uso da paródia e do pastiche; de uma visão céptica e fatalista perante a vida; de um emprego constante da ironia; de uma mistura de alusões culturais eruditas e populares – aspectos, na verdade, visíveis no Modernismo – e sobretudo a descrença e o desprezo em face da missão redentora da arte do modo como ela fora concebida pelos grandes mestres modernistas. O Pós-Modernismo parece fascinado com a ideia de “jogo”, e jogo aleatório, em vez de com uma ação propositada. Aqui, procura-se devassar a superfície, e não revelar o fundo.

O teatro do absurdo, por exemplo, foi descrito como pós-modernista, pois pretendia conferir à expressão dramática a ideia filosófica do “absurdo”, uma noção que obteve ampla difusão, sobretudo depois do lançamento do ensaio do escritor Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* [O Mito de Sísifo] em 1942. Ora, o reconhecimento do mundo como “absurdo”, desprovido de sentido, em que o homem se sente como um verdadeiro “estrangeiro” – o título de outra obra, a mais conhecida, de Camus, e representativa dessa condição – esse reconhecimento de um mundo “absurdo” implica o reconhecimento de sua natureza por assim dizer “indecifrável”, ao qual sempre se associam sentimentos de perda, de falta de objetivos e de aturdimento. A essas ideias se ligam, por sua vez, as que envolvem uma espécie de “fabricação” da realidade, do modo como é levada a efeito pelos meios de comunicação de massa, com suas imagens de guerras e catástrofes e mais das vezes editadas e exibidas como verdadeiros *videogames*, além de seus parques temáticos, suas modas retrôs e sua nostalgia não só do passado, mas até do presente. Todas essas situações são caracterizadas por sua remoção de uma “realidade” cuja ausência sequer chega a ser sentida. De certa forma, pode-se dizer que, no Pós-Modernismo, a realidade é como que “puxada” de sob nossos pés. O reflexo disso é que um texto, por exemplo, sempre tem outro por trás de si – a tão propalada “intertextualidade” – a história é vista como que apresentando uma estrutura ficcional, a ideia de uma voz autoral se extingue, a linguagem se reconhece como absolutamente artificial.

A situação é melancólica, e a derrocada de ideais utópicos no começo do século XX contribuiu para a ruína de ideias de progresso começadas no Iluminismo. É verdade que essa desestabilização da “realidade” começara a se dar no domínio da ciência por meio da teoria da relatividade de Einstein, que, dentre outras coisas, punha por terra a antiga ideia newtoniana de um sistema de referência estável, ao propor que tempo e espaço tinham existência na forma de um *continuum*, e só podiam ser experimentados em relação um com o outro. Outro golpe desferido contra as certezas newtonianas seria a mecânica quântica, que acabou por introduzir o Princípio da Incerteza de Heisenberg, segundo o qual, no nível atômico, o ato da observação altera o objeto observado. Essas observações que acabamos de fazer, e que pecam por reducionismo, foram traduzidas em termos leigos, e se infiltraram na cultura de modo geral, tendo como suas principais consequências uma grande sensação de instabilidade no que concerne à ideia de uma “realidade”.

Ainda no campo da ciência, uma teoria de grande impacto no pensamento pós-moderno foi a tese proposta por Thomas Kuhn, que procurou explicar a evolução do pensamento científico, rejeitando a crença de que a ciência se pautava por métodos racionais, se valendo de seus erros e se construindo a partir de teorias

anteriores, que ela haveria de expandir. Kuhn propôs, em lugar disso, que a ciência implicava uma série de rupturas – ou o que ele chamou de “paradigmas” – que acabavam por anular as suposições precedentes. Nesse sentido, qualquer impressão de “continuidade” seria mera aparência, criada pela recorrência de termos ou conceitos, os quais, se analisados mais detidamente, haveriam de revelar significados bem diversos. Em que pese a oposição de muitos de seus pares no mundo científico, tais ideias têm sido utilizadas pelos proponentes da teoria pós-moderna, já que as ideias de Kuhn apontam para a relatividade que há entre a verdade e o conhecimento, que dependem de um sistema maior de suposições.

Na verdade, essa orientação está em conformidade com as teorias linguísticas do Estruturalismo e do Pós-Estruturalismo, que tiveram força durante as décadas de 1960 e 1970. *Grosso modo*, o Estruturalismo concebia a linguagem como um sistema de relações envolvendo os signos, os elementos que chamamos de palavras. Segundo essa óptica, o signo é a relação entre o significante – o som ou escrita que compõe uma palavra – e o significado – que é o sentido da palavra. Essa própria explicação da palavra “signo” já denuncia a sua exclusão do que em linguística se chama o “referente”, ou “real” – quer dizer, a coisa concreta no mundo, em oposição ao conceito ou ao som da palavra. Ou seja, o Estruturalismo questionou ideia de uma relação *natural* entre a linguagem e as coisas do mundo exterior. Já o Pós-Estruturalismo levou ainda mais longe as ideias de Ferdinand de Saussure, e acabou por eliminar o mundo real. Desse ângulo, passou-se a acreditar que não era nossa experiência concreta que criava a linguagem, mas, pelo contrário, era a linguagem que, na verdade, nos criava, bem como à nossa experiência.

Paralelamente a essas correntes de pensamento, a introdução da ideia de “desconstrução” veio a ser muito importante para o Pós-Modernismo. A desconstrução, do modo como veio a ser desenvolvida nos escritos do filósofo francês Jacques Derrida, envolveu uma abordagem da leitura de textos literários e filosóficos que nutria dúvidas sobre a possibilidade de achar neles um sentido definitivo, procurando, assim, rastrear a multiplicação, ou disseminação, de sentidos possíveis. Desse ponto de vista, uma leitura “desconstrucionista” de um poema, por exemplo, chegaria à conclusão não da descoberta de seu sentido essencial, mas de um impasse, em que não se dispõe de bases para escolher entre duas interpretações incompatíveis.

Outra peça que veio complicar ainda mais esse quebra-cabeça de ideias e que tem-se ligado ao pensamento pós-moderno é assim chamada “morte do autor”, um *slogan* cunhado em 1968 pelo crítico francês Roland Barthes num ensaio, em que se afirmava, *grosso modo*, que a natureza da escrita implicava uma ausência

física dos que a empreendiam, os quais, de qualquer forma, eram reprodutores de códigos e sistemas linguísticos gerados por si mesmos. Dessa maneira, de acordo com o pensamento pós-moderno, nenhum texto teria, na verdade, um “autor”, sendo um tecido de citações extraídas de um sem-número de centros de cultura.

Essa ideia, na verdade, traz implícita uma crítica à estética modernista. Ora, é sabido que o modernismo muitas vezes se baseou num tipo de escrita pessoal e inconfundível, haja vista a grandes nomes como T. S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce, Marcel Proust, cujos estilos, por assim dizer, constituíam suas “impressões digitais”. Do ponto de vista do pós-modernismo, tal postura se relacionava com a concepção de uma *identidade* particular única. A noção de uma personalidade singular, porém, para muitos teóricos sociais, psicanalistas e linguistas e outros especialistas na área da cultura é já uma ideia ultrapassada. Ou melhor, não é só ultrapassada, é também um “mito, um constructo, uma mistificação da filosofia e da cultura de épocas anteriores, nem nenhuma realização concreta. Daí se percebe o porquê de a escrita se valer da paródia e do pastiche, e sobretudo deste último: com algo como uma “fragmentação” do eu, ou da personalidade, é natural que o artista não possa se exprimir por meio de um estilo individual único, mas adote um sem-número de estilos “mortos”, usados como máscaras estilísticas para que se encubra o vazio, e sucumba a um aprisionamento no passado, sempre a reafirmar, a cada manifestação, a impossibilidade do novo, o fracasso da arte, a fixação no passado. Como disse um dos grandes teóricos do pós-modernismo, Fredric Jameson, aliás, “é como se, por alguma razão, estivéssemos impossibilitados, hoje em dia, de focalizar nosso presente, como se nos tivéssemos tornado incapazes de chegar a representações estéticas de nossa própria experiência individual”.

O cheiro de nostalgia que aflora do Pós-Modernismo, aliás, impregna todos os domínios da cultura, e parece haver um quê de arcaico em tudo.

Ao que parece, o termo Pós-Modernismo foi introduzido na consciência popular por meio da arquitetura em 1979, o ano em que Philip Johnson – um dos fundadores do tipo de arquitetura moderna chamado Estilo Internacional – colocou num prédio um topo em estilo *chippendale*. Ao fazer isso, tornava patente sua defesa do retorno às formas genuínas, referências históricas e imagens populares que a arquitetura modernista havia eliminado.

No mundo da arte, a ideia de pós-modernismo foi introduzida nos anos 1960, com o surgimento de tendências como a arte *pop* – tendo como principal representante Andy Warhol (1928-1987) – a arte conceitual, a *performance* e o minima-

lismo, tendências que haviam já sido anunciadas em obras de artistas como Marcel Duchamp (1887-1968), com seus *ready-mades*, que ridicularizavam qualquer ideia de preciosidade das obras de arte. Além disso, enquanto De Chirico refutava a ideia de um caráter exclusivo da obra de arte, as mudanças contínuas nos estilos adotados por Pablo Picasso (1881-1973) davam a impressão de zombar da ideia de um estilo “próprio”. No domínio da música, o experimentalista John Cage (1912-1992), com sua “música aleatória”, seu uso não-convencional de instrumentos e pioneirismo na música eletrônica foi chamado de pós-moderno, bem como compositores como Philip Glass (1937) e Terry Riley (1935), e a mesma classificação tem sido dada a expressões artísticas como a nova onda de rock e o punk. No cinema, tem-se observado um grande número de filmes “nostálgicos” – a chamada moda “retrô” – e, como lembra Jameson, dentre os filmes inaugurais desse gênero pode-se citar *America Graffiti (Loucuras de Verão)*, de George Lucas, que em 1973 procurava resgatar o clima dos Estados Unidos na década de 1950, ou mesmo *Chinatown*, de Polanski, que tem objetivos semelhantes ao ambientar sua história nos anos de 1930. O “passado”, porém, pode vir envolto em roupagens do futuro, e um filme como *Guerra nas Estrelas*, por exemplo, não sendo um filme “histórico”, é um pastiche dos antigos seriados de tevê, que animaram as gerações que cresceram entre os anos de 1940 e 1950.

No âmbito da literatura, a poesia experimental também absorveu essas visões, mas foi a prosa de ficção que parece ter até agora exemplificado com mais força os estados de espírito e estilos pós-modernistas. Dentre esses romancistas, autores considerados pós-modernos foram Vladimir Nabokov (1899-1977), Jorge Luis Borges (1899-1986), Julio Cortázar (1914-1984) e Italo Calvino (1923-1985), autores em cuja obra ressaltam aspectos emblemáticos da época, como o apagamento dos limites entre realidade e fantasia, o expediente à metaficção – um tipo de ficção que chama a atenção para a sua própria condição ficcional –, e a tendência de minar e abalar as certezas de tipos objetivos de conhecimento, tais como os relatos biográficos e históricos.

Alguns autores pós-modernos

John Robert Fowles (1926-2005) foi educado no New College, Oxford. Sua estreia no romance foi acompanhada de extrema popularidade com a obra *The Collector [O Colecionador]* (1963), um *thriller* psicológico. A esse livro se seguiu *The Aristos* (1965), reunindo uma série de apontamentos e aforismos¹. De 1966 é a obra *Magus*, relançada em versão revisada em 1977, ambientada na ilha grega

¹ Aforismos são ditados, máximas ou sentenças que apresentam um sentido moral.

de Phraxos, em que o protagonista se defronta com diversas aparições misteriosas, criando certa atmosfera de “realismo mágico”, um termo cunhado para definir obras que em geral retratam o imaginário, o improvável ou o fantástico de um modo realista. Seu igualmente famoso *The French Lieutenant's Woman* [A Mulher do Tenente Francês] (1969) é um romance semi-histórico, em grande parte ambientado em Lyme Regis em 1867, com um enredo de forte impacto centralizado num casal de amantes cujo amor é um desafio aos terríveis preconceitos da era vitoriana. Nessa obra, Charles Smithson, um paleontólogo amador e pessoa abastada, que está envolvido com Ernestina Freeman, uma mulher bastante “convencional”, se deixa encantar por Sarah Woodruff, que se acredita tenha sido abandonada pelo amante francês do título. A partir disso, sua busca por Sarah o faz romper com seu relacionamento, apenas para que Sarah escape continuamente a ele, até se tornar uma nova mulher. Outros romances se seguiriam, como *Daniel Martin* (1977), uma obra seminaturalista sobre um roteirista; *Mantissa* (1982); *A Maggot* (1985), este envolvendo o mistério de um assassinato; *The Tree* (1992), em que Fowles se ocupa da natureza e de sua relação com a arte.

Julian Patrick Barnes (1946) foi educado no Magdalen College, Oxford. Trabalhou como lexicógrafo e escreveu resenhas para o *New Statesman*, o *Sunday Times* e o *Observer*. Seus romances apresentam uma combinação curiosa de realismo e especulação metafísica. *Metroland* (1980) se desloca do ambiente suburbano de um garoto de escola em Londres para a Paris do jovem estudante em 1968, apenas para retornar ao ponto em que começou. De 1982 é o livro *Before She Met Me* (1982), às voltas com o tema recorrente de Barnes do ciúme, que também é a marca de *Talking it over* (1991). Já em *Flaubert's Parrot* (1984), Barnes cria três sequências da cronologia da vida de Flaubert, numa narrativa marcada por seu subjetivismo, que envolve elementos biográficos, comentários literários e uma espécie de auto-análise ficcional. *Starring at the Sun* (1986) lida com o medo da morte e do envelhecimento, ao narrar a vida de Jean Serjeant, desde sua infância nos anos 1920 até seus anos maduros, em 2021. O tema do naufrágio e da sobrevivência, entrelaçando ensaios e histórias, está presente em *A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989). Em *England, England* (1998), Barnes escreve uma sátira ambientada num futuro próximo.

Graham Swift (1949) foi educado nas universidades de Cambridge e York. Uma das características de seus romances é apresentar temas que pertencem ao domínio da história, e a seu apelo às vidas de suas personagens em geral atormentadas. De atmosfera melancólica é seu primeiro romance *The Sweet-Shop*

Owner (1980), que narra as últimas horas da vida de um lojista. Em *Shuttlecock* (1981), Graham Swift cria um protagonista que é um arquivista da polícia, cuja obra o leva a descobrir segredos de guerra que acabam por lançar dúvidas sobre a integridade do pai. A aclamação do público e da crítica veio com *Waterland* (1984), uma narrativa de muitos planos, que realiza uma meditação sobre a natureza da história numa atmosfera misteriosa. De 1988 é o romance *Out of This World* e de 1992, *Ever After*, romances em que Swift explora o passado. Em *Last Orders*, de 1996, Swift também retrata personagens às voltas com suas lembranças, e a língua popular dos trabalhadores que aflora na narrativa envolve uma construção altamente literária, que não chega a prejudicar a força passional e emocional da história.

Martin Amis (1949) nasceu no sul de Londres, e é filho de sir Kingsley Amis, outro romancista famoso. Foi educado no Exeter College, em Oxford, e exerceu o cargo de assistente diretorial no *Times Literary Supplement* e de editor literário do *New Statesman* (1977-1979). Com um estilo notadamente bombástico, seus romances em geral descrevem a violência e as ambiguidades morais do final do século XX. Amis fez a estreia no romance com *The Rachel Papers* (1973), a história de um adolescente precoce sexualmente que faz planos de seduzir uma mulher mais velha. O tema do sexo retorna de modo satírico em *Dead Babies* (1975), a que se seguem *Success* (1978), *Other People* (1981) e *Money* (1984), esta última obra em particular notável por seus recursos linguísticos e inventividade. Uma atmosfera de suspense e de toques surreais marca *London Fields* (1989), romance considerado por muitos como o seu mais impactante, entremeado de violência e comédia. Já em *The Information [A Informação]* (1995), Amis se vale da rivalidade de dois escritores a fim de fazer especulações sobre a falta de sentido cada vez maior das pessoas e dos livros no mundo. Em *Night Train* (1977), Amis realiza uma espécie de variação acerca da história de detetives. Amis também é contista, e, nessa condição, lançou *Einstein's Monsters* (1987), um livro que reflete suas preocupações sobre a ameaça do aniquilamento nuclear.

Will Self (1961) nasceu em Londres. Exerceu a função de cartunista, e sua primeira antologia de histórias, *The Quantity Theory of Insanity* (1991), chamou atenção imediata, tanto por sua prosa vigorosa, como também por seus jogos de palavras e uso de palavras arcaicas. *Cock and Bull* (1992) gira em torno da mudança dos sexos. Outras antologias com histórias incluem *Grey Area* (1994) e *Tough, Tough Toys for Tough, Tough Boys* (1998). Em *Great Apes* (1997), Self realiza uma parábola satírica de uma sociedade em que os seres são transformados em macacos.

Textos complementares

A Mulher do Tenente Francês

(Fowles, 1969)

Ernestina tinha o rosto ideal para a sua época, isto é, oval, com um queixo gracioso, e delicado como uma violeta. Esse rosto ainda pode ser visto hoje nos desenhos dos grandes ilustradores daquele tempo – nos trabalhos de Phiz, de John Leech. Seus olhos cinzentos e a palidez de sua pele acentuavam ainda mais a delicadeza do resto. Quando era apresentada às pessoas, costumava abaixar os olhos encantadoramente, como se fosse desfalecer se algum cavalheiro ousasse dirigir-lhe a palavra. Mas havia uma imperceptível contração nos cantos de seus olhos, correspondendo a outra nos cantos de sua boca – sutil como a fragrância das violetas de fevereiro, para usar a mesma comparação – que contradizia de maneira muito tênue mas bastante irrefutável a sua aparente submissão ao grande deus Homem. Uma pessoa mais enquadrada dentro dos moldes vitorianos teria talvez ficado de sobre-aviso diante daquele imperceptível sinal de perigo; mas para um homem como Charles ela se mostrava irresistível. Era bastante semelhante a todas aquelas bonequinhas bem comportadas – as Georginas, Vitória, Albertinas, Matildes e o resto – que compareciam a todos os bailes em grupos compactos e bem vigiados; e, no entanto, diferente.

Cock e Bull

(Self, 1994)

De certo modo, Carol sempre se sentia menos que uma mulher na presença de Dan. Não que alguma vez ela tivesse definido o que sentia nestes termos – e certamente não teria usado esta linguagem peculiar. Carol havia completado um terço do curso de graduação em sociologia em Llanstephan, em uma pequena e obscura faculdade galesa. Sua educação superior era, portanto, sumária. Em moda, na época, o radicalismo estudantil a atingira o bastante para que ela pudesse incluir em seus sentimentos de alienação com relação a Dan algumas pérolas do jargão feminista – mas Carol era muito insípida para articular sua crítica. Entretanto, os homens não eram necessa-

Gabarito

O período anglo-saxão

1. A *head-rhyme* ou rima inicial. Sua principal característica é dar-se por meio de aliterações, que são as repetições da mesma letra ou som, e ocorrer sempre no interior dos versos.
2. *Kenning* era o nome que os escandinavos davam aos epítetos ou metáforas descritivas típicas de sua poesia. “Caminho da vela”, ou “banho do peixe”, por exemplo, são metáforas designativas de “mar”.
3. A elegia é uma modalidade poética surgida na Inglaterra do século IX. Ela difere da poesia épica pelo fato de não se ocupar de batalhas, mas de experiências individuais, fazendo uso da primeira pessoa do singular, e muitas vezes é marcada por um tom melancólico. Exemplos de elegias são “O viandante”, “O navegante” e “A ruína”.

Literatura inglesa do período medieval

1. Os motivos característicos dos romances medievais na maioria das vezes envolviam uma busca, uma floresta, um jardim, as provações por que o herói devia passar, o encontro com a amada etc.
2. Um poema cômico narrativo, originário da França. Suas personagens mais comuns eram a figura do burguês, do camponês e do estudante.
3. *Mystery plays*, ou mistérios, eram populares na Inglaterra do século XII até a segunda metade do século XVI. E seus temas principais eram histórias da Bíblia.

O Renascimento na Inglaterra

1. Para Spenser, o poema épico deve ser patriótico e didático, e ensinar por meio do deleite literário.
2. Os textos de “caracteres” são descrições do comportamento e aspectos de uma classe ou de um tipo. Suas origens estão ligadas à preocupação

dos homens com a observação e a análise tanto das pessoas de um modo geral como da sociedade.

3. Os comediógrafos eram Plauto e Terêncio, e o filósofo estoico, Sêneca. As peças de Sêneca se caracterizavam pelo tema da vingança, com ideias acerca do destino, e eram escritas em versos brancos, muitas vezes com frases memoráveis, com a utilização do coro e também com o tema do “teatro dentro do teatro”.

William Shakespeare

1. Shakespeare utilizou sobretudo o pentâmetro jâmbico, composto por cinco pés jâmbicos, ou seja, com pés constituídos por uma sílaba átona seguida de uma forte.
2. A saúde humana para as pessoas da época dependia do “temperamento”, ou da “compleição”, constituídos pelos quatro humores do corpo, sangue, fleuma, bílis e bílis negra, relacionados, no mundo orgânico, aos quatro “princípios”: quente, frio, úmido e seco.
3. No *Primeiro Fólio*, a classificação registra peças históricas, comédias e tragédias. Romances é o nome que se deu a algumas peças de Shakespeare da fase final de seu teatro que apresentam um componente de “tragicomédia”, e são marcadas também pelo fato de seu enredo inverossímil se dar em diversos lugares e em longos períodos de tempo.

Literatura Inglesa no Século XVII

1. O movimento político-religioso reformista puritanismo produziu grandes poetas denominados de “metafísicos”, entre as características principais havia a de apelar mais ao cérebro do que ao coração dos leitores.
2. Escritores como Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) e T.S. Eliot (1888-1965) redescobriram o valor dessa poesia, que havia sofrido crítica mordaz na época.
3. As três principais obras de John Milton são: *Paradise Lost* [*Paraíso Perdido*] (1667), *Paradise Regained* [*Paraíso Reconquistado*] (1671) e *Samson Agonistes* (1671). O poeta retrata a vida como uma luta puritana na busca da salvação na história universal do homem decaído e a sobrevivência dos bons e dos virtuosos.

Poesia e prosa na época do Racionalismo

1. John Dryden. Os tipos de tradução são metáfrase, paráfrase e imitação.

2. Com a aceleração da urbanização, artesãos e lavradores se deslocaram para os centros industriais, começando a compor a massa do proletariado, esta por sua vez explorada pelos sistemas de produção. Os pré-românticos achavam que as mazelas sociais eram produtos de concepções racionais da política e da sociedade, e propunham a busca de uma linguagem nova, que exprimissem suas inquietações, e, como alternativa à urbanização e industrialização, propunham um retorno à natureza.
3. O romance gótico da época absorvia elementos do imaginário medieval no contexto do Racionalismo do século XVIII como uma revolta à estética clássica. A primeira obra importante do gênero é *O Castelo de Otranto*.

O Romantismo inglês

1. “Natureza” é a denominação que Rousseau usa em lugar de “sentimento”. Para ele, o sentimento é superior à razão e constitui exatamente aquilo que a razão não dá conta de exprimir, podendo ser considerado a legítima tradução da interioridade do homem, e se opõe à cultura – termo este que, no contexto de Rousseau, guarda uma relação contrária com a ideia de natureza.
2. A adoção de uma linguagem simples e direta, usada pelos homens comuns e calcada na sintaxe linear da prosa; pode-se dizer que a escolha dessa linguagem simples e direta decorre principalmente do fato de Wordsworth ter escolhido a natureza com centro de sua temática.
3. Para Coleridge, a imaginação era uma “faculdade criadora”, enquanto a fantasia era meramente uma “faculdade reprodutora”, um produto da memória. Uma metáfora que conjugasse sentidos opostos seria, para ele, obra da “imaginação”, pois estaria criando uma realidade nova. Já a imagem de um centauro, por exemplo, seria uma fantasia, pois tal imagem estaria apenas organizando elementos pre-existentes, a saber, as patas de um cavalo unidas ao tronco de um homem.

A era vitoriana

1. Carlyle foi um historiador preocupado com a condição social dos trabalhadores. Tinha um estilo bombástico, que parecia estar em fúria com o mundo. De um modo geral, ele tentava despertar sua época de uma indesejável auto-indulgência. Na obra *Past and Present*, por exemplo, Carlyle aborda “a questão da condição da Inglaterra”, atacando tanto o *laissez-faire* e os perigos da revolução, como demonstrando uma piedade pelos desvalidos que anunciava os romances de conscientização e crítica social por vir.

2. *Oliver Twist* retrata o mundo doloroso das crianças vítimas de abuso. Oliver é a imagem da inocência vitimada pela corrupção vitoriana e, em particular, pelos males das Leis dos Pobres de 1834, em meio a um clima de fome física se dando paralelamente à fome emocional num asilo de pobres. Outra de suas grandes obras é *A Christmas Carol [Conto de Natal]*, um conto de fadas, ou fábula moral, que mostra a crueza dos adeptos da filosofia utilitária e dos usurários.
3. As irmãs Brontë foram três grandes romancistas do período: Charlotte, Emily e Anne. A obra mais famosa de Charlotte é *Jane Eyre*; a de Anne, *The Tenant of Wildfell Hall*; e a de Emily, *O Morro dos Ventos Uivantes*, esta uma obra envolvida pela atmosfera de paixão e de crua realidade, com uma originalidade que não encontra par no século. O caso delas constitui uma história quase inexplicável na literatura inglesa porque é difícil imaginar como elas, vivendo numa aldeia isolada em Yorkshire, e com pouco estímulo da parte de um pai dominador (Patrick Brontë), vieram a escrever romances que foram lidos com prazer por gerações sucessivas até hoje.

Poesia e teatro na era vitoriana

1. A linguagem de Browning incorpora gíria e palavras bizarras. Sua imagística é caracterizada por imagens de contornos precisos, moldadas em pormenores concretos e realistas, em oposição ao discursivismo retórico e abstrato.
2. A poesia de Hopkins apresenta semelhança com a dos poetas metafísicos, como John Donne, George Herbert, Henry Vaughan. As tradições em que trabalha são: a aliterativa, a miltoniana, a metafísica e a romântico-keatsiana.
3. Essa tensão se relaciona, no caso do sonho, a uma imagem ideal da Irlanda, vista como uma terra da imaginação, e, no caso da realidade, à imagem da Inglaterra opressora, associada à razão e ao comercialismo.

Romance modernista em língua inglesa

1. A palavra “vanguarda” surgiu na França, perto da Primeira Guerra Mundial, e designa uma concepção “bélica” de movimentos literários em oposição a preconceitos estéticos, normas acadêmicas e à inércia do gosto. Os movimentos de vanguarda caracteristicamente lançavam manifestos e promoviam revistas literárias.
2. Essas obras buscavam desarraigar antigos hábitos de leitura, principalmente o da mera busca de entretenimento, ou frustrar as expectativas das pessoas quanto a enredos lineares e de aventuras.

3. Nessas obras podia-se representar a duração longa numa pequena quantidade de texto, ou dilatar um pequeno acontecimento por longas páginas.

Poesia inglesa nas décadas de 1930, 1940 e 1950

1. As preocupações e envolvimento desses poetas eram de ordem política, em reação ao fascismo, nazismo e guerra civil na Espanha. Eles rejeitavam, em Eliot, a complexidade e a alusividade da poesia, pois buscavam se comunicar de modo imediato com seus semelhantes e incitá-los à ação social.
2. O "The New Apocalypse" envolveu um grupo de escritores por um breve período em forma de movimento nos anos de 1940. Um traço geral de seus poemas é a violência expressiva e imagens surreais.
3. As afirmações são falsas. A poesia desses autores é predominantemente antirromântica, espirituosa, e se vale de estruturas estróficas complexas racionalmente.

Pós-Modernismo no romance inglês

1. O reconhecimento do mundo como "absurdo", sem sentido, em que o homem se sente como um "estrangeiro", implica um reconhecimento de uma natureza "indecifrável" do mundo, a que acompanham sentimentos de perda, de falta de objetivos e de perplexidade. Já a ideia de "fabricação" da realidade envolve a criação de uma realidade através dos veículos de comunicação de massa, com imagens editadas, além de parques temáticos, modas retrô e nostalgia do passado e até do presente. Essas situações são caracterizadas por sua remoção de uma "realidade".
2. Um texto passa a apresentar outro por trás de si, a história é vista como se apresentando uma estrutura ficcional, a ideia de voz autoral desaparece, e a linguagem se reconhece como artificial.
3. A teoria da relatividade de Einstein; o princípio da incerteza de Heisenberg; a tese de Thomas Kuhn, que procurava explicar a evolução do pensamento científico.

Referências

ABADIA. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

ANAPESTO. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

ANGLÓFONO. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

APOSTASIA. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. Tradução de: Lucio Cardoso. São Paulo: Editora Abril, 1982, p. 7.

ATURDIR. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BORGES, Jorge Luis. **Curso de Literatura Inglesa**. Tradução de: BRANDÃO, Eduardo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Orgs.). **Modernism**. A Guide to European Literature 1890-1930. Londres: Penguin Books, 1991.

BRADLEY, A. C. **Shakespearean Tragedy**. London: Penguin Books, 1991.

BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa**. Tradução de: MACHADO, Duda. São Paulo: Ática, 1996.

BYRON, Lord. **Beppo – Uma história Veneziana**. Tradução de: BRITTO, Paulo Henriques. Editora Nova Fronteira, 2003, p. 49.

CAMPOS, Augusto. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1986.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1978. v. 1-8.

COLERIDGE, S. T. **A Balada do Velho Marinheiro**. Tradução e estudo introdutório de: FRANCA NETO, Alípio Correia de. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

COMEZINHA/O. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

COOTE, Stephen. **The Penguin Short History of English Literature**. London: Penguin Books, 1993.

CRISALIDA. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

CURRAN, Stuart. **British Romanticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

DAFOE, Daniel. Tradução de: PACIORNIK, Celso M. **Robinson Crusoé**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DICKENS, Charles. **David Copperfield**. Tradução de: COSTA NEVES, J.L. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1955.

DIQUE. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

DRABBLE, Margaret; STRINGER, Jenny. **Oxford Concise Companion to English Literature**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

ESTETA. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

EVANS, Ifor. **A Short History of English Literature**. London: Penguin Books, 1981.

FILANTROPIA. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

FORD, Boris (Org.). **The New Pelican Guide to English Literature**. 1. Medieval Literature: Part One: Chaucer and the Alliterative Tradition. Part Two: The European Inheritance. London: Penguin Books, 1983.

_____. **The New Pelican Guide to English Literature**. 2. The Age of Shakespeare. London: Penguin Books, 1983.

_____. **The New Pelican Guide to English Literature**. 3. From Donne to Marvell. London: Penguin Books, 1983.

_____. **The New Pelican Guide to English Literature**. 4. From Dryden to Johnson. London: Penguin Books, 1983, p. 238)

_____. **The New Pelican Guide to English Literature**. 5. From Blake to Byron. London: Penguin Books, 1983.

_____. **The New Pelican Guide to English Literature**. 6. From Dickens to Hardy. London: Penguin Books, 1983.

_____. **The New Pelican Guide to English Literature**. 7. From James to Eliot. London: Penguin Books, 1983.

_____. **The New Pelican Guide to English Literature**. 8. From Orwell to Nairland. London: Penguin Books, 1983.

FOWLES, John. Disponível em: <<http://epubl.ltu.se/1402-1552/2007/103/LTU-DUPP-07103-SE.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GUIGNERY, Vanessa. **The Fiction of Julian Barnes**. Palgrave Macmillan, 2006.

HOUAISS, Antônio (trad.). *Ulisses* (James Joyce). Editora Abril, 1980.

IDIOSSINCRASIA. In: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JOYCE, James. **Retrato do Artista quando Jovem**. Tradução de: PINHEIRO, Bernardina Silveira. São Paulo: Editora Siciliano, 1992, p. 17-18.

JOCOSO. In: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

FOWLES, John. **A Mulher do Tenente Francês**. Tradução de: JUNQUEIRA, Regina Regis. Rio de Janeiro: Record, 1969.

KEATS, John. **Ode a um Rouxinol**. Tradução de: CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem*. Companhia das Letras, 1987, p. 143/145.

_____. **Ode a uma Urna Negra**. Tradução de: CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem*. Companhia das Letras, 1987.

KERMODE, Frank. **A Linguagem de Shakespeare**. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2006.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso Contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEVENSON, Michael (Org.). **Modernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LONDSDALE, Roger (Org.). **The Penguin History of Literature. Dryden to Johnson**. London: Penguin Books, 1993.

Marquesa D'Alorna. **Poesia**. Rio de Janeiro: W. M. Jacson Inc. Editores, 1965.

MECENAS. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MILTON, John. **O Paraíso Perdido**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro. Coleção Universidade.

PAES, José Paulo. **Gregos e Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PALAFRÉM. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PESSOA, Fernando. **Poeta Tradutor de Poetas**. Lello Editores. 1996, p. 95-99.

PILHÈRIA. *In*: HOUAISS, Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PRESS, John. **A Map of Modern Verse**. Oxford University Press: Londres, 1969, p. 224.

PRIBERAM. Disponível em: <www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx>. Acesso em: 6 fev. 2009.

RICHARDS, Bernard (Org.). **English Verse 1830-1890**. Londres; Nova York: Longman, 1980.

RONDÓ. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

SELF, Will. **Cock e Bull**. Tradução de: SANTOS, Hamilton dos. São Paulo: Geração Editorial, 1994.

SENA, Jorge de Sena. **A Literatura Inglesa**. São Paulo: Cultrix, 1963.

SIDNEY, Philip. **Poetas de Inglaterra**. Tradução de: RAMOS, Péricles Eugênio da Silva; VIZIOLI, Paulo. São Paulo: Secretaria da Cultura, 1970.

SPENSER, Edmund. **Poetas de Inglaterra**. Tradução de: RAMOS, Péricles Eugênio da Silva; VIZIOLI Paulo. São Paulo: Secretaria da Cultura, 1970.

STEVENS, Kera; MUTRAN, Munira H. **O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare**. São Paulo: Global, 1988.

STEVENSON, Robert Louiss. **O Médico e o Monstro**. Tradução de: COSTA, Luzia C. Machado da. Rio de Janeiro: Edibolso S.A., 1977. Dr. Jekyll and Mr. Hyde.

TACANHARIA. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

THORNLEY, G. C. **An Outline of English Literature**. London: Longman, 1968.

MILTON, John. Tradução de Antônio José de Lima Leitão. **O Paraíso Perdido**. São Paulo: Gráfica e Editora Edigraf, 1956.

Tradução de Augusto de Campos. **O Anticrítico**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

SHAKESPEARE, William. Tradução de: BARROSO, Ivo. **William Shakespeare: 24 sonetos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

SHAKESPEARE, William. Tradução de: BANDEIRA, Manuel. **Shakespeare: MacBeth**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SWIFT, Jonathan. Tradução de: CAJADO, Octavio Mendes. **Viagens de Gulliver**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SHAKESPEARE, William. Tradução de: PENNAFORT, Onestaldo de. **Otelo, o Mouro de Veneza**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

SHAKESPEARE, William. Tradução de: RAMOS, Péricles Eugênio da Silva; VIZIOLI, Paulo. **Poetas de Inglaterra**. São Paulo: Secretaria da Cultura.

Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. **A Tragédia de Hamlet Príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1976.

TREÇÓ. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

TREVELYAN, G. M. **A Shortened History of England**. Nova York: Penguin Books, 1981.

VIZIOLI, Paulo. **A Literatura Inglesa Medieval**. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

VOGA. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

