

ROMANTISMO INGLÊS: UMA INTERPRETAÇÃO

Apesar de se utilizar com frequência o termo «escola romântica», apesar de ter sido possível, em certos casos, marcar datas limites para o período em que se desenvolveu a literatura dita romântica, a verdade é que nada disto é mais que convenção para facilidade de estudo. De facto, não há uma teoria romântica que defina uma praxis, «há tantos romantismos como românticos», segundo definição de um crítico (H. Bremond). Paul Valéry reforçou definitivamente esta ideia, quando considerou que «seria preciso ter perdido todo o espírito de rigor para tentar definir o romantismo».

O Romantismo é sobretudo um estado de espírito, que tem na base uma necessidade de afirmação pessoal do artista, cuja inspiração não cabe nos limites impostos pelos critérios de uma época e para quem a arte é uma realização de si próprio e o leva a isolar-se num mundo só seu. Isto justifica, por exemplo, que o drama seja a forma literária que menos atraiu os românticos. O romântico revê-se na sua própria alma — interessa-lhe mais a relação do poema consigo mesmo do que com o público. O típico poeta romântico despreza a sociedade em que vive — o seu público, afinal — veste o que lhe apetece, usa o cabelo despenteado pelo vento, que é a expressão cósmica da corrente da sua inspiração, desafia as normas literárias e morais e morre cedo, às vezes por um acto da sua vontade, outras gasto pela violência com que vive.

Desta maneira, podemos encontrar românticos em todas as épocas, em figuras cuja arte é considerada absolutamente inovadora e que os contemporâneos muitas vezes classificam de «originais» ou «excêntricos». Em particular na literatura

inglesa, onde o romantismo literário dos séculos XVIII e XIX teve as suas primeiras manifestações, não é uma enormidade dizer que existira já uma época romântica anterior. De facto, que outra caracterização podemos dar ao chamado período isabelino, fenómeno único na literatura europeia, onde um grupo muito numeroso de escritores de valor acima da média criou uma grande literatura, rebelde a todas as escolas, extremamente imaginativa, com uma densidade artística e humana que ainda hoje se impõe? Aí surgiu Shakespeare, que os românticos endeusaram como símbolo do génio natural e livre, e aí surgiu, antes dele, o artista que, mais que todos, foi um romântico típico, na vida e na obra — Marlowe. Boémio e violento, morto aos 29 anos numa rixa de taberna, Marlowe, que tivera uma educação universitária, transpôs para o palco heróis caracterizados por um extremo individualismo que os leva aos piores crimes para satisfazer a ambição do poder ou da riqueza. São figuras solitárias, isoladas num mundo que consideram mesquinho, figuras que só agem de acordo com a sua própria vontade.

É profundamente significativo que tenha sido Marlowe o primeiro autor a interessar-se pela figura de Fausto. Ela simboliza a revolta do homem contra as suas limitações, a ânsia de superação de si próprio, o espírito genial cuja insatisfação o arrasta para uma tragédia que é também superior à de todos os homens. Fausto, como Prometeu, iria ser um dos heróis exemplares do Romantismo.

Tanto no romantismo dos heróis como em inovações de carácter literário propriamente dito, Marlowe, que deixou uma obra reduzida, como seria de esperar, foi o precursor genial de Shakespeare, com uma qualidade que muitas vezes o não inferioriza em comparação com este.

A referência aos isabelinos foi uma tentativa «romântica» de, fugindo aos esquemas cronológicos que a história da literatura apresenta, acentuar dois aspectos fundamentais: 1.º, que o romântico é, acima de tudo, o homem em luta pela sua liberdade, o homem que valoriza os impulsos instintivos, no sentido em que Rousseau defendeu o «homem natural», o «bom selvagem»; 2.º, que se justifica na sua própria evolução o facto de ter sido a literatura inglesa a primeira a mani-

festar-se «romanticamente» contra a escola clássica que há três séculos dominava a literatura europeia.

Embora esteja convencionado classificar de «romântica» a literatura inglesa a partir de 1798, data da publicação das *Lyrical Ballads* de Wordsworth e Coleridge, o panorama é tal que justifica o título *Romantic England. Writing and Painting 1717-1851*, obra publicada em 1970 por Peter Quennell.

1717 é a data de dois poemas de Pope com descrições de um cenário gótico. (*Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady* e a epístola *Eloisa to Abelard*). Em 1851, realizou-se a primeira Grande Exposição Industrial, para a qual Pugin, o grande arquitecto do renascimento gótico, projectou e decorou o pavilhão medieval.

De facto, as novas teorias literárias — explícitas ou implícitas — que justificam este novo período não surgem repentinamente, e a prática de todas elas é detectável durante o século anterior. Isso obriga-nos, mesmo sem infringir a nomenclatura tradicional, a analisar os fenómenos literários setecentistas, do período que só muito recentemente passou a ser chamado «pré-romântico».

O século XVIII inglês iniciou-se num clima de artificialidade que regulava não só a arte como a própria vida. As classes educadas pautavam o pensamento e a actividade de acordo com a moda que impunha o racionalismo, o cepticismo, o bom-gosto. A arte só era válida se tivesse um significado universal. O indivíduo era apenas uma peça de um jogo que todos se esforçavam por representar o melhor possível.

Pope, o ditador literário, foi ao ponto de estabelecer regras que transformariam qualquer pessoa num poeta com mérito. Os géneros estavam rigorosamente definidos. Ainda dentro do ideal clássico, o objectivo era manter o equilíbrio em todas as manifestações. Esse equilíbrio seria desfeito se qualquer elemento de um determinado esquema aparecesse noutra no qual era inesperado. Esta atitude levou, por exemplo, ao descrédito dos isabelinos, incluindo Shakespeare. Shakespeare não respeitou as unidades, contou várias histórias num só drama, introduziu cenas cómicas na tragédia. Mas — e aqui transparece o pendor «romântico» dos ingleses — era um génio. Tinha que lamentar-se que não fosse um génio educado, com bom gosto, mas os aspectos positivos da sua obra mereciam

que não fosse esquecido. Só havia um remédio — corrigi-lo. E assim, durante todo o século XVIII, Shakespeare foi representado em Inglaterra em versões depuradas.

Do ponto de vista artístico, o ambiente era realmente asfíxiante. As fontes clássicas estavam esgotadas, era forçoso procurar qualquer outra coisa. E os resultados dessa procura começaram a revelar-se logo no princípio do século: a condessa de Winchelsea incluiu nos poemas que publicou em 1713 uma *Nocturnal Reverie*, na qual Wordsworth encontrou, pela primeira vez depois de Milton, «novas imagens da natureza exterior». Que há de tão novo, afinal? Apenas uma meditação solitária num ambiente nocturno, género que vai entusiasmar a Europa com as *Nights* de Young, publicadas entre 1742 e 1745. Sugerida pela morte de uma filha, que o faz pensar a respeito da aceitação da vontade divina e da esperança num reencontro, esta poesia — que tinha um antecedente famoso na literatura inglesa, *Il Penseroso* de Milton, de 1632 —, evoluiu rapidamente num sentido lúgubre. O primeiro poema sobre a morte era já de 1722, *A Night-Piece on Death*, de Thomas Parnell, mas a chamada «poesia da noite e dos túmulos» só conquistou definitivamente o público com a *Elegy* de Gray, de 1750. As brumas e as longas noites britânicas favoreciam estas meditações, a princípio ainda muito filosóficas, depois cada vez mais sentimentais e por fim macabras. A noite deixou de ser inspiração suficiente, quando passada no ambiente arrumado dos augustanos, mesmo que esse ambiente fosse o de um cemitério. A caveira e as tábias, símbolos da morte, recordavam os monges solitários da Idade Média, que meditavam também sobre a morte. nos seus conventos, agora em ruínas cobertas de hera e visitadas por corujas e morcegos. À luz da lua, esse cenário tomava aspectos fantasmagóricos e permitia ao poeta todos os voos da imaginação, que chegou a tornar-se delirante.

O interesse pelas ruínas, que em meados do século começaram a ser estudadas com preocupações arqueológicas, levou ao chamado «renascimento gótico».

Há que explicar aqui o significado do termo «gótico». A respeito da arquitectura, era correcta a sua aplicação mas, do ponto de vista literário, era sinónimo de «bárbaro», «medieval», no sentido pejorativo que os neoclássicos bri-

tânicos deram à Idade Média, ao baptizarem-na de *Dark Ages*. Partindo do gosto pelas ruínas, os escritores foram reconstituindo e inventando a Idade Média, valorizada como fonte de inspiração, mas bárbara e dominada pela superstição, ambiente adequado para todos os horrores que se pudessem imaginar. Também aqui se chegou ao delírio que levou à construção de castelos e abadias «góticas», que juntavam à arquitectura exterior uma colecção completa de escadas em caracol, masmorras, alçapões, portas secretas, esconderijos, etc.

O interesse por um passado que se procurava reconstituir levou à proliferação de uma nova espécie de seres — os «anti-quários», que uma definição de 1762, registada pelo Dicionário de Oxford, apresenta como homens «que consideram todas as coisas dignas de serem conservadas pelo simples facto de se terem conservado». Também aqui se caiu em exageros ridículos, mas foi o interesse pelo «antigo» e a mania das colecções que levou às colectâneas de poesia popular.

Por razões históricas, que foram a reacção fortemente nacionalista à União com a Inglaterra em 1707, foi na Escócia que se iniciou este movimento de recolha e divulgação do património poético nacional — entre 1706-1711 apareceram *Comic and Serious Scots Poems*, apresentados por James Watson, e entre 1724 e 1737 as duas compilações de Allan Ramsay, personagem versátil e curiosa da vida cultural de Edimburgo, *Evergreen* e *Tea-Table Miscellany*. Mas só em 1765 surgiu a colecção que iria lançar a moda do interesse pela poesia popular — *Reliques of Ancient English Poetry*. Organizada pelo Bispo Percy, incluía obras originais, adaptações e imitações.

Não ficou por aqui o interesse pela poesia que, segundo os entusiastas, era a mais autêntica, porque reflectia a inspiração natural do homem, não sujeito aos condicionalismos artísticos e sociais. Entretanto, o escocês James Macpherson publicara, entre 1760 e 1763, *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland*, atribuídos a um bardo gaélico, Ossian. Sucesso retumbante na Europa, os chamados «poemas ossiânicos» abriram novos horizontes, o ambiente misterioso das grutas e das montanhas brumosas do Norte, onde o bardo solitário solta ao vento e ao mar os seus lamentos (*Eurico*).

Para a história literária do século XVIII, não interessa saber se foram de facto uma falsificação, como pareceu ficar provado. O que conta é a influência que tais poemas exerceram na expressão poética dos seus contemporâneos e a valorização do sentimento individual que levou à figura do poeta romântico sozinho com a natureza e público de si próprio (Herculano, *A Tempestade*).

Este êxito não se repetiu com o outro grande escândalo literário inglês da época, os *Rowley Poems* que Thomas Chatterton apresentou em 1766 como texto de um manuscrito medieval. Desta vez, o resultado foi trágico: violentamente criticado por Horace Walpole, um dos literatos mais respeitados da época, que negou simultaneamente a autenticidade e o mérito dos poemas, Chatterton suicidou-se com 18 anos de idade. A crítica literária reabilitou-o, considerando-o um dos mais altos exponents da poesia da época, mas os seus poemas não tiveram repercussão fora da Inglaterra.

Afinal o seu crime foi prática corrente neste período. O próprio Walpole apresentou em 1764 o seu romance *The Castle of Otranto*, que fez escola, como cópia de um manuscrito antigo.

Vimos já alguns aspectos novos da literatura pré-romântica inglesa: poesia nocturna e sepulcral, interesse pela poesia popular, lirismo individualista e sentimental, medievalismo.

Mas outros caminhos ainda foram explorados, numa tentativa de substituição do ideal neoclássico. A descrição de uma tempestade de Inverno, incluída em 1726 por Thomson no primeiro quadro poético das estações, que completaria em 1730, foi um golpe nos cânones do bom gosto augustano: a natureza agreste e violenta não respeitava o equilíbrio estabelecido, mas foi uma descoberta sensacional. Nunca mais se desenrolou uma cena emocionante na poesia, no romance ou no teatro que não tivesse como fundo uma boa tempestade, com vento, chuva e trovões. E muitas vezes o raio ajudou a salvar os bons, matando os maus.

Uma tendência oposta ao sensacionalismo destas correntes levou — numa direcção que os clássicos tinham já explorado — ao encanto pela paisagem e pela vida simples do campo, agora já não com o ideal filosófico horaciano, muito artificial, mas como sendo a vida própria do homem natural. A mais famosa

composição assim orientada foi *The Task*, publicada em 1785 por Cowper. Além da descrição dos prazeres da jardinagem e da vida no campo, encontramos aí figuras como o carteiro, o carroceiro, o lenhador com o seu cão. Num protesto contra cenários e personagens artificiais, a poesia deste tipo foi um primeiro ensaio do realismo que viria a afirmar-se em meados do século seguinte.

Quanto à prosa, que só no século XVIII foi considerada como veículo de arte, com a criação do romance, surge desde o princípio com características pré-românticas. Embora, de modo geral, mantenha certos elementos tipicamente iluministas, como o racionalismo de Defoe e a preocupação moralizadora que quase todos os autores de ficção desta época tiveram, o romance introduz como novidades o predomínio absoluto do sentimento (Richardson) e da emoção (Sterne), tentativas de superação das barreiras de classe, o que não é de espantar no século da Revolução Francesa, e a valorização do terror como centro de interesse.

O terror, talvez o elemento que fez maior carreira, pois não perdeu nunca a fascinação que exerceu sobre os escritores até às formas mais sofisticadas dos nossos dias — o romance policial e a literatura de ficção científica —, apareceu pela primeira vez em *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, que assim criou o chamado «romance gótico». «Gótico» devido ao seu ambiente medieval, transposição para a literatura do castelo que Walpole construía para dar realidade às suas visões, segundo ele próprio. Mas a história de crimes e perseguição associou, do ponto de vista literário, o gótico ao terror. Mais tarde, quando as histórias arrepiantes deixaram de ter obrigatoriamente um cenário medieval, o termo «gótico» foi substituído por «negro».

Entretanto, e mesmo ainda no período máximo do entusiasmo «gótico», fez-se sentir uma tendência para alguma moderação, que se enquadra no panorama filosófico do século XVIII, extremamente racionalista e céptico — o sobrenatural, considerado indispensável no ambiente medieval, carregado de superstição, começou a ser «racionalizado». Não deixou de haver aparições, fenómenos estranhos, ruídos insólitos, que criavam a desejada atmosfera de terror e de tensão. Mas, ao fim dos três volumes que geralmente constituíam

cada obra, tudo se revelava ser afinal resultado de complicados maquinismos, jogos de luzes, etc., que o cérebro racional do homem, glorificado no século XVIII, conseguia conceber e realizar, embora infelizmente ao serviço do mal.

A arte do chamado «sobrenatural explicado» atingiu o seu mais alto nível na obra da Sr.^a Radcliffe, que só no último romance apresentou um verdadeiro fantasma. No entanto, e embora fosse a sua escola a que mais influência teve, o fantástico autêntico nunca deixou de tentar os escritores. Em pleno século XIX vamos encontrar o grande mestre das histórias de terror e sobrenatural, também um escritor de língua inglesa — Edgar Poe. E é igualmente a um autor inglês que se deve a melhor sátira do género — *The Canterville Ghost*, de Oscar Wilde.

Creio que a grande voga do sobrenatural na literatura inglesa desta época merece uma atenção especial. Contrariamente ao que acontecia nas outras literaturas europeias, a inglesa tinha uma boa tradição de fantasmas, no teatro isabelino. Como disse um crítico setecentista, muitas vezes um bom espectro, atravessando majestosa e silenciosamente o palco, garantiu o êxito de uma peça. Assim, mais uma vez os escritores britânicos puderam encontrar no seu património fontes de inspiração capazes de abrir novos caminhos.

Outras influências vieram dar facetas diferentes ao terror: o terrífico e macabro de raiz alemã, que inspirou o mais sensacional — e também escandaloso — romance do género, *The Monk*, e o exótico, sobretudo oriental, cujo primeiro exemplo foi *Vathek*, de William Beckford, que viveu algum tempo em Portugal, tendo escrito obras sobre o país e a corte. Tal como Walpole, Beckford construiu uma mansão gótica — a abadia de Fonthill — cujas janelas tiveram como modelo as do mosteiro da Batalha.

Para fechar o quadro das diversas manifestações que anunciaram o início de uma nova era, resta-nos falar de um poeta isolado, que não fez escola, mas cuja vida e obra constituem um mundo à parte. William Blake, místico e visionário, transmitiu literariamente as suas visões, em poemas simbólicos e proféticos, para os quais criou um código extremamente complexo. Toda a sua poesia, até aquela que parece mais singela, é totalmente construída à base de símbolos, numa

originalidade total. Blake criou o seu próprio sistema de impressão, tanto tipográfico como de gravura. Pintor de grande mérito, ilustrou e imprimiu os seus livros. Blake foi de facto o primeiro grande romântico inglês propriamente dito, que só não entrou em conflito com o mundo que o rodeava porque viveu num outro só a ele acessível.

Foi neste panorama literário tão rico de sugestões que, em 1798, apareceram as *Lyrical Ballads* de Coleridge e Wordsworth. O próprio título era, só por si, o golpe de misericórdia nos velhos cânones. Disse já que, na escola clássica, os géneros literários eram rigorosamente estanques. Agora aparece uma designação que derruba essas barreiras: a balada é um género híbrido — não esqueçamos que de origem popular, desprezado precisamente pela sua falta de rigor — que combina elementos narrativos e dramáticos. Associar-lhe o adjectivo «lírico» era completar a fusão de todos os tipos de poesia: afinal, a nível poético, o que Shakespeare fizera no drama, ao utilizar o termo «tragicomédia».

Coleridge contou mais tarde como surgira a ideia desta colectânea. Considerando que existem duas potencialidades na poesia, a cada um caberia a exemplificação de uma delas: Wordsworth manter-se-ia fiel à natureza, revelando a beleza que pode existir à nossa volta e que, por nos ser familiar, parece banal; Coleridge mostraria uma beleza diferente, aquela que pode ser criada pela imaginação. Assim, exceptuando um poema de inspiração gótica, sobre a abadia de Tintern, a contribuição de Wordsworth foi uma série de histórias simples e da vida campestre. Quanto a Coleridge, apresentou três composições mais longas, entre as quais o mais célebre dos seus poemas, a balada fantástica *The Rhyme of the Ancient Mariner*, apresentada à maneira dos manuscritos antigos, tendo à margem uma paráfrase em prosa. É comum aos dois autores a preferência por temas trágicos. Ambos foram entusiastas da Revolução Francesa, que os desiludiu, deixando todavia o ideal democrático patente na tentativa de Wordsworth de se aproximar da vida e dos homens simples. Do ponto de vista literário, há que distinguir estes autores de todos os já mencionados pelo facto de que estes estão conscientes de fazerem realmente uma revolução. As suas experiências literárias têm um objectivo e seguem métodos concretos que

eles sabem explicar. Correspondendo ao pedido de vários amigos para que esclarecesse a sua teoria poética, Wordsworth escreveu um longo prefácio para a segunda edição das *Lyrical Ballads*, de 1800. Trata-se de um dos mais famosos textos da crítica literária inglesa. É o tipo de obra a que os movimentos contemporâneos chamaram «manifesto», muito radical nas suas condenações e na certeza da razão dos seus conceitos. Wordsworth proclamou a necessidade de reformar a poesia, substituindo definitivamente a tradição literária da artificialidade neoclássica por uma poética que permitisse ao homem novo formado pelos ideais revolucionários exprimir livremente os seus sentimentos e esses ideais de liberdade, igualdade e fraternidade.

Para realizar esta poesia, Wordsworth defende a necessidade de uma linguagem simples, «uma selecção da linguagem realmente usada pelos homens», condenando energicamente a chamada «dicção poética», a linguagem usada pelos poetas da escola anterior. A «dicção poética» era uma linguagem artificial que procurava precisamente não ser a linguagem falada pelos homens, para manter a distância que devia separar o mundo da poesia do mundo do quotidiano.

Há nesta nova concepção de poesia algo que deve ficar bem claro, quanto à estética romântica: embora se defenda a procura dos temas e da expressão na realidade, muito especialmente na realidade rural, estamos ainda longe do realismo. Wordsworth é bem claro ao declarar que o poeta, que ele considera um ser possuidor de uma sensibilidade especial, deve seleccionar apenas o que, na natureza, na vida e na linguagem, tem qualidade poética. Essa qualidade é tanto a beleza calma do regresso ao lar no cenário idílico de um pôr-do-sol como o belo horrível de uma tempestade de neve que destrói e mata ou de um destino trágico. Um elemento é comum a toda a poesia romântica, quer se trate de uma expressão de amor quer seja um hino à liberdade — uma sensação melancólica, de insatisfação, da nostalgia de uma idade de ouro inatingível, ou porque se perdeu com a inocência ou porque as limitações humanas não permitem alcançá-la.

As *Lyrical Ballads* foram mal recebidas pela crítica, sobretudo quando o prefácio de Wordsworth não deixou mais dúvidas quanto à intenção de criar uma poesia francamente

diferente dos padrões há tanto tempo estabelecidos — segundo a autoridade dos clássicos. Mas nada impediu que triunfasse a nova poesia e sobretudo a noção de que o poeta era um ser dotado de qualidades superiores que lhe davam o direito de escolher a expressão que mais lhe conviesse. A literatura deixou de ser a expressão do universal, mas, pela sinceridade das suas emoções, o poeta podia ser compreendido por todos, numa concepção panteísta que considerava que, nos «arcanos da alma», na expressão dos românticos portugueses, os homens se integravam na Natureza, no projecto colossal do universo cósmico.

Foi este valor do caso individual tão profundamente expresso que se torna simbólico de algo que existe em todos os homens que recuperou Shakespeare, mais como poeta da Humanidade do que propriamente como dramaturgo. Da sua obra interessaram apenas as tragédias, cada uma das quais era um poema horrivelmente belo sobre uma fraqueza humana — a indecisão, o amor, a ambição, o desejo de vingança. Havia nessas tragédias cenas tipicamente românticas, que poetas e pintores sentiram como se fossem almas gémeas de Shakespeare — Ofélia, coroada de flores silvestres, morrendo a cantar levada pela corrente; *Lady Macbeth* vagueando de noite perseguida pelos espectros e pelos remorsos; o rei Lear, louco e abandonado em plena tempestade, tendo por único companheiro o bobo.

Pela tradução de Le Tourneur, nos meados do século XVIII, a Europa descobriu Shakespeare e por ele justificou todos os excessos que encheram os palcos da época, mas por ele aprendeu também que o teatro podia ser de facto um espelho da Humanidade, com as suas fraquezas e misérias, mas viva. Estavam definitivamente enterrados os heróis clássicos, distantes e incompreensíveis, perseguidos por uma fatalidade cega que o homem moderno já não podia aceitar. Os heróis de Shakespeare eram vítimas das suas próprias fraquezas. O seu destino era trágico, mas era talhado apenas por eles próprios.

No quadro da literatura propriamente romântica, podemos já fazer uma certa arrumação de tendências e grupos. Há que distinguir duas gerações: a primeira, à qual pertencem essencialmente os chamados «Lake Poets», que passaram grande parte da sua vida na Região dos Lagos, ao norte da Inglaterra,

e a segunda que se reuniu em Itália e deu ao Romantismo uma orientação mais erudita, mais estética, numa tendência de revalorização da beleza da arte clássica.

Pertencem à primeira essencialmente Wordsworth, Coleridge e Southey, e à segunda Shelley, Keats e Byron. Todos eles muito individualistas, há traços característicos nas suas obras que as tornam bem diferentes umas das outras, sem que deixe de se revelar, contudo, um substrato comum feito de todas aquelas tentativas de renovação que já vimos.

Wordsworth, autor de poemas normalmente curtos, cultivou um tipo de balada em que o elemento lírico se impõe e foi um dos maiores sonetistas ingleses. Ele próprio se considerou mais profeta e orientador do que propriamente poeta. Segundo a sua afirmação de que «somos parte de tudo o que contemplamos», nunca se afastou da inspiração procurada na Natureza, que lhe falava do «mistério do infinito, de Potências, Espíritos, Presenças». Este seu panteísmo, em que o homem se associa a Deus no Universo, representa a ligação mais forte entre o século XVIII e o Romantismo.

Quanto a Coleridge, foi o poeta da imaginação sem limites. Não sendo muito extensa, a sua obra poética pertence ao que de melhor existe na literatura inglesa. Cultivou o fantástico, tanto na balada, influenciada pela escola «terrífica» alemã, como no mundo estranho a que o ópio lhe dava acesso e que descreveu em *Kubla Khan*.

São também de Coleridge as obras básicas de crítica literária, além de outras sobre política e religião, que dão afinal o substrato filosófico do Romantismo.

A sua ideia mais inovadora é o conceito de «imaginação», exaustivamente discutida em *Biographia Literaria*, com raízes na filosofia alemã da época, de Kant. Cabe-lhe também a responsabilidade da tendência que chegou aos nossos dias de ver em Shakespeare mais o psicólogo que o dramaturgo. Mais importante que a forma exterior dos dramas era a suposta realidade interior. Coleridge viu Shakespeare como um valor universal independente da sua época.

Southey teve enorme actividade como poeta e sobretudo como prosador, mas não atingiu grande craveira. O título de *Poeta Laureado*, que recebeu por sugestão de Walter Scott, a quem fora oferecido e o recusara, desprestigiou-o mesmo

entre os seus contemporâneos. Coleridge definiu-o como tendo talento mas não génio. Como poeta, foi sobretudo atraído pelo exótico, incluindo o medieval.

Pertence ainda à primeira geração *Sir* Walter Scott, expoente máximo do medievalismo romântico. Apaixonado pelo passado nacional, no que era tipicamente escocês, coligiu poesia popular, escreveu poemas sobre lendas antigas e, sobretudo, fez reviver com preocupação científica a verdadeira Idade Média, com uns limites temporais pouco rigorosos, mais uma preocupação de mentalidade que de cronologia. Neste âmbito criou o «romance histórico», herdeiro directo do «romance gótico», de que aproveitou os elementos fundamentais — ambiente medieval, superstição, caracteres e acções violentas, até o sobrenatural, em muitos casos autêntico.

É importante definir «romance histórico» — a designação não lhe é dada pelo facto de apresentar um assunto histórico. Pode até não o ser. É histórico pelo ambiente em que a acção decorre, e sobre o qual o autor procura dar a maior soma de informação possível. A história contada terá que ser apenas algo que logicamente pudesse ter acontecido nesse ambiente.

O romance histórico permite ver mais claramente uma característica do Romantismo que é geralmente falseada. Ele representa uma época de equilíbrio, e não de desvairamento, como é costume dizer-se. Os excessos cometeram-se na época anterior, como acontece sempre que há uma reacção a um período de extremismo. Neste caso concreto, o romance gótico atingira o delírio máximo na criação de ambientes tétricos e fantasmagóricos, no excesso de crimes e violências de toda a espécie, com total desrespeito até pelos meios técnicos acessíveis nas épocas invocadas. O romance histórico tira partido dos mesmos elementos, mas de uma forma mais equilibrada, procurando fazer residir o interesse da leitura não apenas nas acções das personagens mas no pitoresco de outros aspectos da época, na apresentação de um mundo onde não viviam apenas as personagens envolvidas.

Também na poesia se passou algo de semelhante. O delírio dos poetas tumulares, embriagados em descrições de cadáveres em decomposição e de sentimentos mirabolantes ainda enredados numa linguagem muito estudada deu lugar a uma

meditação igualmente lúgubre, por vezes, mas que pretendia tocar as cordas da sensibilidade e não do terror excessivo. A própria preocupação de ser fiel à Natureza e aos homens simples levou os poetas da linha de Wordsworth a acalmarem substancialmente os seus rasgos de inspiração.

Quanto à segunda geração, temos uma problemática muito diferente. Mais intelectuais, os seus poetas representativos foram mais universais. Em termos grosseiros, poderíamos definir, quanto aos seus temas e centros de interesse, a primeira geração como insular e a segunda como cosmopolita. Shelley, Keats e Byron viveram algum tempo em Itália, onde os dois primeiros morreram, um com 30 anos, outro com 26. Byron morreu na Grécia com 36.

As afinidades mais evidentes foram terem vivido depressa e intensamente — cedo se tornaram grandes poetas e morreram novos. Mas, embora os seus conceitos estéticos sejam divergentes, há algo mais que caracteriza esta segunda geração, que representa de novo um certo desequilíbrio, em relação à primeira, e que é de facto responsável pela noção popular de poeta romântico que chegou aos nossos tempos. Todos foram extremamente liberais — e já não por causa da Revolução Francesa, mas antes pelas novas ideias que a situação social criada pela Revolução Industrial começava a suscitar na própria Inglaterra.

Byron e sobretudo Shelley tiveram vidas complicadas e escandalosas, que desafiaram todas as convenções. Byron alargou a luta pela liberdade para além do pessoal, indo para a Grécia combater ao lado dos gregos que lutavam pela independência. Como poeta, inferior aos outros dois, foi todavia ele que mais marcou o seu lugar na vida social e literária da época: o chamado herói byroniano despreza e revolta-se contra a moralidade convencional, desafia o destino. O próprio Byron era, na descrição de um biógrafo (Macaulay), «um homem orgulhoso, caprichoso, cínico, com uma expressão de desafio no rosto e profunda infelicidade no coração, escarnecendo dos outros homens, implacável na vingança, mas capaz de uma afeição profunda e forte». Byron transpôs para os seus heróis — Don Juan, Manfred, o corsário Conrad, Lara — a sua maneira de ser, e, proscrito pela Inglaterra, conquistou

a Europa, que imitou os seus modos, as suas posições estudadas, a sua maneira de vestir e de se pentear. É importante compreender bem este fenómeno — este romantismo foi mais uma maneira de viver do que propriamente uma afirmação literária. Isto é, o facto de a literatura apresentar heróis deste tipo «excessivo» não foi acompanhado por iguais excessos formais ou estéticos. Pelo contrário, Byron defendeu Pope e a poética augustana, utilizou com frequência esquemas de estrofes clássicas, tal como Shelley e Keats cultivaram um helenismo de tipo diferente, mas que representava igualmente um regresso ao classicismo. Do ponto de vista literário, foi mais revolucionária a primeira geração, bem como algumas das experiências do século XVIII. A segunda geração revolucionou o conteúdo da obra literária, porque reproduziu a profunda transformação social, política e moral que marcou o homem desta época.

A poesia de Byron, caracterizada por um revolver de sentimentos algo doentios, inclui composições líricas, mas é constituída sobretudo por longos poemas narrativos e alguns dramáticos. Como poeta, não é grande a sua cotação, mas a sua fama e influência directa no continente foram maiores que a de qualquer outro autor inglês.

Quanto a Shelley, autor de poemas de grande beleza lírica, foi prejudicado na avaliação que dele fizeram os contemporâneos, influenciados pela sua desastrosa vida particular e extremo radicalismo político. A sua evolução ideológica acabou por levá-lo ao misticismo, mas os seus últimos meses de vida foram marcados por um sentimento de desilusão e desespero.

Shelley procurou inspiração nos temas gregos, utilizando igualmente géneros e formas estróficas da tradição clássica ou inglesa. Uma das melhores elegias da literatura inglesa é *Adonais*, que dedicou à morte de Keats. Reunindo os mundos antigo e moderno, cantou a libertação do homem, dando como exemplo máximo Prometeu. Ao escrever o drama *Prometheus Unbound*, quis recuperar a tragédia que, segundo a tradição, Ésquilo escrevera em continuação do *Prometeu Agrilhoado* e se perdera. A afirmação central da sua obra é a de que o homem é capaz de talhar o seu próprio destino. Contraria-

mente ao Manfredo de Byron, figura inspirada em Fausto, mas cujos poderes satânicos correspondem à sua própria maldade, o *Prometheus* revela uma esperança no homem que a biografia de Shelley parece negar.

Destes três poetas, Shelley foi o único que escreveu uma obra teórica, a *Defense of Poetry*. Nele defende ideias dignas de nota, como a de que a literatura é um espelho do gosto e dos padrões da época. A culpa de uma fase de má poesia deve procurar-se na época e não nos poetas. Esta opinião, que pode parecer negativa quanto ao valor intrínseco da literatura, é aparentemente desmentida por uma outra, de que os poetas são veículos de uma inspiração que não podem controlar e são, embora não reconhecidos como tal, os legisladores do mundo.

Resta-nos Keats, sem dúvida o maior poeta da sua geração. Igualmente entusiasmado pelos gregos, não procurou neles a beleza intelectual de Shelley, mas a beleza sensível. Keats foi essencialmente o poeta da arte pela arte, que disse «a thing of beauty is a joy for ever». As odes, que são os seus poemas mais perfeitos, são uma busca angustiada de uma beleza que não morre, quer na Natureza quer na arte grega. Sobretudo na *Ode to a Grecian Urn*, é tal a densidade da descrição que o quadro ganha um valor pictórico, é mais uma tentativa de realizar a fusão das artes.

Contrariamente aos dois últimos poetas de que falei, o mérito de Keats foi reconhecido pelos contemporâneos. O próprio Shelley, que foi seu amigo, via nele um rival que o ultrapassaria, mas que ele admirava. Quando o seu corpo deu à praia, em Vila Reggio, encontrou-se-lhe um volume de Sófocles num dos bolsos do casaco e um de Keats no outro.

O Romantismo não morreu com esta geração de poetas. Tennyson, logo a seguir, e uma série de outros poetas, romancistas e dramaturgos mantiveram viva a tradição romântica num aspecto ou outro das suas obras. Mas traços de novas orientações impediram que se voltasse a falar de românticos. O que parece importante vincar bem é que, por maior descrédito que se queira lançar sobre certas experiências ou doutrinas estéticas, a verdade é que o Romantismo em todas as suas manifestações, desde o campo político até ao da

vida social, com especial incidência na arte, marcou o início da vida moderna. Para todas as manifestações artísticas e literárias do nosso tempo, é possível encontrar uma raiz no Romantismo.

MARIA LEONOR MACHADO DE SOUSA