

William Wordsworth e Samuel Johnson: rastros da arte moderna

Franklin Farias Morais¹

RESUMO: Através da comparação entre *o Preface to o Shakespeare*, do crítico inglês Samuel Johnson e as concepções balizadoras da modernidade na poesia promovidas pelo poeta William Wordsworth, no célebre prefácio ao *Lyrical Ballads*, se entrevê, no raiar do século XIX, uma curiosa coincidência: um e outro, embora por modos distintos, depõem o ruir das concepções clássicas e neoclássicas da feitura da arte poética. Através do instrumental teórico de M. H. Abrams, em *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*, este artigo pretende discutir as concepções de arte, literatura e poesia para Johnson e Wordsworth. O enfoque do presente texto, portanto, é a modificação de consciência que se deu entre o fim do século XVIII e início do XIX, na tentativa de compreensão da sensibilidade poética romântica, autônoma e avessa a quaisquer regras que não a do próprio sentimento do poeta, que irrompe sob as ruínas das práticas letradas seiscentistas e setecentistas.

Palavras-chave: William Wordsworth; Samuel Johnson; Modernidade.

WILLIAM WORDSWORTH AND SAMUEL JOHNSON: TRACES OF MODERN ART

ABSTRACT: By comparison between the *Preface to Shakespeare* by English critic Samuel Johnson and landmark conceptions of modernity by poet William Wordsworth in the preface eminent to the *Lyrical Ballads* to see indistinctly, at dawn of the nineteenth century, a curious coincidence: both of them, though by different ways, to witness the collapse of the classical and neoclassical conceptions of making the poetic art. Through the theoretical instrumental of the M. H. Abrams in his *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* this article to discuss the conceptions of art, literature and poetry to Johnson and Wordsworth. Therefore the approach of the present text is the modification of awareness that happened between the late of eighteenth and early nineteenth centuries to trying of understand of sensibility romantic poetic, autonomous and opposed to any rules other than the own sense of the poet, that to burst under the ruins of literate praxis of the sixteenth and seventeenth centuries.

Key-words: William Wordsworth; Samuel Johnson; Modernity.

“[...] Pois aprendi
A contemplar a natureza, não como fazia
Impensadamente em minha juventude; mas ouvindo
A música dolente e imóvel da humanidade,
Nem áspera nem dissonante, mas de poder suficiente
Para corrigir e acalmar”.
(William Wordsworth)

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e Mestre em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: frankfmorais@hotmail.com

Para depreender as mudanças com relação aos modos de pensamento sobre arte, um bom indício talvez seja perceber como os dispositivos da crítica de arte acompanham as próprias mudanças estéticas. Uma vez que envolve linguagem, essas mudanças se revelariam através da própria linguagem empregada no ato hermenêutico. Esse é o procedimento adotado por M. H. Abrams em "O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica".

Nesse livro, o autor mapeia o vocabulário crítico de referência à arte, pois pensa que esse procedimento é sintomático para compreender, principalmente, a modificação de consciência mais geral que se deu entre o fim do século XVIII e início do XIX. Abrams concebe que a observação do deslocamento da crítica neoclássica à romântica pode evidenciar tão claramente a passagem das belas-letas à literatura quanto o exame dos próprios objetos artísticos. Desse modo, faz uma detalhada exposição das teorias críticas que precedem e sucedem o advento da modernidade. As metáforas "espelho" e "lâmpada" que cunham o título do livro identificam, para o autor, duas mentalidades a respeito da arte: a primeira se relaciona a partir do pensamento de Platão e segue até o século XVIII, cujo princípio orientador é a ideia de mimesis; a segunda, por sua vez, caracteriza a concepção romântica do artista como o centro da arte, pressuposto só possível porque através dos paradigmas liberais advindos das "luzes" da Revolução Francesa. O "espelho" seria a metáfora da relação entre arte e realidade - mediada pela "imitação" (*imitatio*) -, na qual a primeira subordinar-se-ia à segunda; a "lâmpada", por outro lado, seria a metáfora que "faz ver" a concepção moderna de arte, segundo a qual não só o objeto a que a arte faz referência teria importância, mas também o modo autônomo de enquadramento a que esse objeto é sujeito. Ao invés de uma relação unilateral, porque prescritiva, na modernidade a relação passa a ser mútua, já que o modo particular pelo qual o artista opera a linguagem entra decisivamente em questão. Marco dessa nova sensibilidade é a ideia de que "a poesia é o transbordamento espontâneo de sentimentos intensos", do célebre prefácio ao *Lyrical Ballads*, de Wordsworth, cuja data é emblemática: 1800.

Para Abrams, a orientação mimética foi a primeira forma através da qual se pode pensar a arte. Sendo a mais longínqua conceituação sobre arte, essa teoria busca compreender o fenômeno artístico através do conceito de "imitação". Cunhado por Platão, este conceito passa por uma ressignificação brusca em Aristóteles, tornando-se um termo específico das artes, estabelecendo, a partir desse novo sentido conceitual, relação não somente com o estatuto de moralidade da época, mas também com os tipos de poesia e gêneros, se tornando, portanto, a concepção matriz a partir da qual o ocidente vai pensar a arte até fins do século XVIII.

Uma qualidade notável da poética é a maneira como a obra de arte é considerada em várias de suas relações externas, e a cada uma delas é concedida sua devida função como uma das "causas" da obra. Tal procedimento culmina em um

alcance e uma flexibilidade que fizeram o tratado resistir a uma classificação precipitada em qualquer tipo de espécie de alinhamento (ABRAMS 2010, p. 27).

Ainda de acordo com M. H. Abrams, a função da imitação na arte neoclássica é de caráter instrumental, uma vez que se dedica a provocar efeitos sobre o público ou, mais especificamente, infundir afecções moralmente aceitáveis. O autor justifica essa hipótese com a ousada assertiva de que os pensadores pós-renascentistas não reutilizaram, em sentido estrito, a Poética de Aristóteles, já que a orientação paradigmática da arte, no período neoclássico, se centraria muito mais em relação ao público que propriamente em direção ao universo. Abrams menciona Philip Sidney, em “Defesas da Poesia”, como baluarte dessa proposição, porque seria quem primeiro apontou essa tendência. Nesse sentido, a concepção teórica vigente nos séculos XVI, XVII e XVIII seria muito mais “pragmática” (no sentido estrito e particular de insuflar determinados efeitos no público) que propriamente “mimética” (no sentido aristotélico), pois “ela é imitativa apenas como um meio para o fim imediato de deleitar e, acaba deleitando, tudo indica, apenas como um meio de atingir o fim supremo de instruir” (idem, p. 32). Entretanto, a diferença entre uma e outra concepção parece ser tão tênue que se nos afigura enquanto uma distinção muito mais virtual e metodológica que funcional, já que ambas as concepções teóricas apresentadas por Abrams partilham do paradigma de instruir e deleitar, embora, segundo ele, distingam-se quanto ao “fim supremo de instruir”.

Seja como for, o milenar paradigma aristotélico de edificação moral através do prazer começa a ruir no século XVIII. Tanto por implicações sócio-políticas quanto por filosóficas, formou-se, sobretudo a partir da segunda metade desse século, uma nova sensibilidade com relação ao ofício do artista. Centrando-se menos em pressupostos de autoridades poéticas codificados nas preceptivas e mais em si mesmo, o artista se vê em condições de estabelecer os próprios critérios de valor artísticos. Para Abrams, a tomada de consciência por um crítico dessa nova sensibilidade artística que estava a irromper no século XVIII elucida tão claramente a concepção moderna de arte quanto se deparar com um *Werther*, talvez. O exemplo é radical, mas serve, pela própria radicalidade, para entender a ideia arrojada de Abrams, que concebe que a crítica pode ser tão elucidativa para entender a “história da literatura” (em sentido bem pouco rigoroso) quanto o exame das próprias obras que a constituem.

Abrams elege o “Prefácio a Shakespeare”, de Samuel Johnson, como o “monumento da crítica neoclássica”. Porém, não é à toa que Abrams discorre sobre Johnson imediatamente antes de passar às teorias expressivas, constitutivas da consciência moderna. Johnson parece habitar uma espécie de fronteira, ainda que não admitida. Suspeitando de teorizações rígidas, Abrams diz que Johnson demonstra confiança nas respostas que ele mesmo encontra no contato somente com o texto. Se de fato Johnson lê Shakespeare, em alguma medida, a partir de chave romântica, o que isso pode significar senão um indício dos pressupostos da arte moderna imbricados na crítica do Dr. Johnson? Ao desenhar o rosto do Shakespeare que faz

ver a “espécie” intransmutável do caráter humano, ainda que de modo vacilante porque há ainda fortemente nele a cobrança do rigor prescritivo do instruir e deleitar, o que o célebre prefácio pode nos dizer? O escopo prescritivo-normativo do Antigo Regime sobrepuja a inteligência analítica do Johnson que, apesar de toda vacilação, parece flertar com o Shakespeare romântico? Vejamos.

Johnson olha pra Shakespeare e já pode ver de forma menos dura e incisiva a concomitância insólita entre bem e mal, alegria e dor etc. que movimenta o espírito dos personagens shakespearianos. Assim como ele mesmo, Johnson diz que Shakespeare “viu com seus próprios olhos”. Isso quer dizer que Shakespeare enceta na consciência de seus personagens a complexidade humana típica da experiência do mundo moderno, a despeito de os tratados de prescrição poética normatizarem a estabilidade decorosa com vistas a insuflação do “bem supremo” das virtudes cristãs e cortesãs. Johnson sugere entender em que consiste o teatro de Shakespeare quando diz que “Shakespeare engaged in dramattick poetry with the world open before him” (WORDSWORTH 2013, p. 8). O “mundo aberto diante de si” é o mundo cujos limites extrapolam o alcance razoável humano; o mundo cuja existência não é confortável: a pertença não ao cosmos, mas ao universo. Neste universo, a harmonia cosmogônica na qual tudo tem seu lugar na ordem das coisas se esfacela diante do homem atônito. A consciência do próprio tempo corrói a solidez das afecções, engendrando o sentimento idiossincrático. Apesar do insight, Johnson dá um passo atrás e volta a ler Shakespeare em chave normativa, balizando-se por critérios de caráter moral:

His first defect is that to which may be imputed most of the evil in books or in men. He sacrifices virtue to convenience, and is so much more careful to please than to instruct, that he seems to write without any moral purpose. From his writings indeed a system of social duty may be selected, for he that thinks reasonably must think morally (WORDSWORTH 2013, p. 8).

Apesar de conotar positivamente algumas características da obra de Shakespeare à época desconformes com a tradição crítica e poética vigentes, a consciência analítica de Samuel Johnson não se furta aos registros que balizam a arte clássica, dado que ele continua a entender arte enquanto “espelho da vida” ao dizer que “this therefore is the praise of Shakespeare, that his drama is the mirrour of life” (idem, p. 4). Aderindo claramente aos pressupostos miméticos advindos de Aristóteles e dos preceptores que o glosaram, ele evidencia a total não possibilidade de transgressão dos limites formais que o circunscreve, quando diz que “the end of writing is to instruct; the end of poetry is to instruct by pleasing” (ibidem, p. 6). Infundir, portanto, afecções moralmente nobres ao proporcionar prazer ao público: instruir e deleitar, desígnios por excelência da arte clássica, através dos quais se pode afirmar um estado de coisas na estrutura teológico-política do estado monárquico ao

qual se vincula. Nesse sentido, Johnson censura Shakespeare ao preocupar-se mais em proporcionar prazer que instruir, quando as prescrições advindas da chamada “reciclagem aristotélica” (a partir do século XVI) normatizam a exaltação das virtudes e o rechaço dos vícios. Alegando-se, diz que Shakespeare pensa mais de modo razoável que moralmente. Escrevendo sem propósito moral aparente, como o diz Johnson, “he makes no just distribution of good or evil, nor is always careful to shew in the virtuous a disapprobation of the wicked” (ibidem, p. 9). Se o intento primeiro e último do escritor deve ser, de acordo com o crítico inglês, “to make the world better” (ibidem, p. 16), Shakespeare passaria ao largo dos fundamentos de justiça e virtude que o escritor deveria ter como mirada. O poeta inglês incorreria outra vez em “falhas de composição” ao criar uma espécie de maleabilidade nas vozes dos seus personagens, uma vez que, para Johnson, a configuração dos personagens de Shakespeare não se concilia com o preceito aristotélico de conformidade entre estilos alto e baixo (isto é, os registros das vozes elocutivas) e as matérias tratadas que decorrem do emprego destes estilos.

Entretanto, a despeito da assertiva por excelência “clássica” na qual afirma que o escritor deve “fazer um mundo melhor”, Johnson parece mesmo flertar com determinados paradigmas da arte moderna, ainda que talvez inconscientemente, ao referir, por exemplo, a ambivalência do jogo de estados dos personagens shakespearianos enquanto um atributo louvável; e, ao contornar as críticas de inverossimilhança temporal e espacial do teatro de Shakespeare, alegando que, a rigor, o público adere ao pacto ficcional de modo a aceitar que, em um espetáculo de três horas, se percorram duas gerações e que se vá da Alexandria a Roma através da separação de dois atos: para Johnson, “such violations of rules merely positive, become the comprehensive genius of Shakespeare” (ibidem, p. 16). A genialidade de Shakespeare obriga Johnson a perdoá-lo pelas “falhas”:

his personages act upon principles arising from genuine passion, very little modified by particular forms, their pleasures and vexations are communicable to all times and to all places; they are natural, and therefore durable (WORDSWORTH, 2013, p. 8).

Mais do que isso, Johnson afirma que Shakespeare emprega uma linguagem trivial, que está em curso na vida cotidiana. Ao dizer isso, parece mais querer justificar o que Shakespeare fizera (e que hoje entendemos ter caráter moderno) do que criticá-lo pelo não exercício da linguagem que se funda na relação de equivalência decorosa entre matéria tratada e voz elocutiva empregada. Por isso, não há falha artística alguma em um rei falar como um plebeu, por exemplo. Em outras palavras, “neither his gentlemen nor his ladies have much delicacy, nor are sufficiently distinguished from his clowns by any appearance of refined manners” (idem, p. 10). O estilo de linguagem shakespeariano se centraria, para Johnson, em certa distância dos ditames da elegância poética. O “estilo vulgar” engendrado por

Shakespeare, ainda que não totalmente alheio às demandas clássicas, atenderia ao apelo de certa verdade humanística que independeria da voz elocutiva empregada em correspondência com a matéria de que se serve.

If there be, what I believe there is, in every nation, a stile which never becomes obsolete, a certain mode of phraseology so consonant and congenial to the analogy and principles of its respective language as to remain settled and unaltered; this stile is probably to be sought in the common intercourse of life, among those who speak only to be understood, without ambition of elegance. The polite are always catching modish innovations, and the learned depart from established forms of speech, in hope of finding or making better; those who wish for distinction forsake the vulgar, when the vulgar is right; but there is a conversation above grossness and below refinement, where propriety resides, and where this poet seems to have gathered his comick dialogue. He is therefore more agreeable to the ears of the present age than any other authour equally remote, and among his other excellencies deserves to be studied as one of the original masters of our language" (WORDSWORTH 2013, p. 9).

Chegando mais perto da linguagem cotidiana, o estilo de Shakespeare se aproximaria de uma espécie de verdade genuína, pois a linguagem empregada estaria alijada de ambições artificiosas de elegância. Dr. Johnson diz que o apropriado é estar acima das elocuições alta e baixa, porque é daí que residem a comicidade dos diálogos shakespearianos e a originalidade atual do autor. Apesar de endossar veementemente a orientação pedagógica própria às belas-letas, Johnson, na passagem supracitada, parece isentar Shakespeare de quaisquer erros fulcrais ao ressaltar a autenticidade de sua linguagem destituída de engenho e artifício. Apesar de recuar a esse argumento logo depois, difícil não relacionar a assertiva em destaque na citação com o argumento central de Wordsworth no prefácio ao *Lyrical Ballads*, publicado em 1800.

Como diz Abrams, 1800 é uma data bem paradigmática e por isso mesmo muito propícia para servir de referência ao deslocamento das teorias miméticas e pragmáticas à orientação expressiva da arte. Em 1800, Wordsworth abre o prefácio anunciando as orientações basilares do poeta moderno: "tornar os incidentes da vida cotidiana interessantes, desenhando neles, de forma verdadeira mas sem ostentação, as leis primárias de nossa natureza" (WORDSWORTH 2007, p. 129). A linguagem sem ostentação estaria em consonância tanto com a tentativa de chegar à ordem natural das coisas através da própria linguagem quanto com a ideia de manter correspondência com a verdade orgânica a que o poeta chega depois de "pensado longa e profundamente" (idem, p. 131). Em referência clara a Aristóteles e, por consequência, aos limites miméticos que circunscrevem as artes clássica e

neoclássica, Wordsworth afirma que a linguagem comum, que serve de voz aos poemas do volume que anuncia, alijadas de “ vaidade social”, é uma “ linguagem mais perene e mais filosófica do que aquela utilizada frequentemente pelos Poetas para substituí-la” (ibidem, p. 131). O que significa isso senão o distanciamento à orientação mimética e prescritiva a que a arte do Antigo Regime se fundamentava? Mais especificamente, o que seria isso senão a ruptura do arbítrio da relação entre voz elocutiva e matéria tratada na dicção poética? Não tendo como mirada instruir e deleitar, não sendo necessário se posicionar hierarquicamente via linguagem artificiosa, o poeta moderno coloca a linguagem “ o mais próximo possível da linguagem dos homens” (ibidem, p. 131), e é daí que, pela sua natural vivacidade e verdade, faria sentir aquilo que fora criado em seu interior.

Em seu prefácio ao *Lyrical Ballads*, o poeta inglês faz notar a concepção que concebe a poesia enquanto “ transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos”. Wordsworth parece entender que fazer genuína poesia pressupõe um movimento de afastamento da vida social urbana, e esse afastamento parece ser metáfora do rechaço aos jogos artificiosos da linguagem, já que a cidade historicamente se concebe como espécie de palco de representações, no qual se é aquilo que se pode e deve ser. Não se adequando a nada a não ser às próprias demandas do espírito, a genuína poesia advinda da rusticidade humilde do homem que está alheio da vaidade social do meio urbano traria consigo a honestidade do legítimo sentimento do poeta, da percepção idiossincrática do mundo. A despeito da experiência poética de Baudelaire pouco mais de meio século depois, o pensamento wordsworthiano sobre arte é compreensível pelo propósito de “ combate” à naturalização da hierarquia social que se refletia na linguagem artificiosa – que tinha como pressuposto a ideia de equivalência entre registro da voz elocutiva e matéria tratada de modo a marcar institucionalmente a posição dos sujeitos na ordem das coisas – dos poemas vinculados às sociedades não-laicas e estritamente institucionalizadas do Antigo Regime. O que me parece curioso é que o mesmo argumento que consiste em adotar uma linguagem alijada de quaisquer ornatos para dar origem à poesia moderna-sentimental, por assim dizer, é o que Samuel Johnson aponta como qualidade do texto shakespeariano, ainda que endosse a todo tempo o propósito unicamente pedagógico e moralizante da poesia através do par “ instruir e deleitar”. Esse paradoxo é rapidamente descrito por Abrams:

Para Wordsworth, dr. Johnson foi o principal exemplo de crítico inepto, mas é educativo notar quão próximo é o paralelo em conceito e idioma crítico, entre a justificativa de Wordsworth para as personagens de suas baladas e a exaltação que Johnson faz das personagens cômicas de Shakespeare (ABRAMS 2010, p. 151).

O fato de Johnson ressaltar a autenticidade dos personagens de Shakespeare já parece soar enquanto indício de que já há na crítica dele critérios que balizam a

arte moderna (assim como há em Wordsworth), ainda que não cristalizados enquanto ideia fundadora, como no poeta inglês. Wordsworth e Dr. Johnson, em *Preface to Lyrical Ballads* e *Preface to Shakespeare*, chegam curiosamente a um mesmo problema: a ideia da não conformação da linguagem à posição elocutiva da voz poética. Ainda que Johnson tente contornar mais intuitivamente do que conscienciosamente a modernidade poética shakespeariana ao ressaltar a virtude da ambivalência não decorosa das personagens de Shakespeare, ele parece se aproximar do argumento fundamental wordsworthiano que consiste em adotar, na poesia, uma linguagem depurada de elegâncias formais, isto é, nos termos de Wordsworth, uma linguagem que se funda na “forma verdadeira mas sem ostentação”, de acordo com as “leis primárias da natureza” (WORDSWORTH 2007, p. 129), em contraste à “arte” e “engenho” das letras do Antigo Regime.

Quando Johnson diz que “the vulgar is right”, ele parece tocar no mesmo ponto que Wordsworth ao dizer da linguagem “verdadeira mas sem ostentação”. Curiosamente, ambos parecem falar da mudança de percepção para com a vida do homem na fronteira entre o mundo estamental e o mundo moderno-liberal. Cada um a seu modo, vislumbram a percepção estética romântica: Johnson, intuitiva, titubeante e inconscientemente; Wordsworth, de modo cômico e inaugural. Assim, ao fazer ruir - em um tom a um só tempo abrandado e de manifesto, que gera o efeito de sentido peculiar do *Preface to Lyrical Ballads* - as bases institucionais-prescritivas que regularam a poesia de Aristóteles até fins do século XVIII, Wordsworth, em alguma medida, se harmonizava com Johnson no sentido de que o poeta é aquele que se preocupa com as paixões e a linguagem genuína da natureza humana: esse, através do “style (...) common intercourse of life” (WORDSWORTH 2013, p. 9); aquele, pelo “colocar minha linguagem o mais próximo possível da linguagem dos homens” (WORDSWORTH 2007, p. 123).

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. Araraquara: Ed. Unesp, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte, 2010.
- ELIOT, T. S.. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- _____. *Ensaio escolhido*. Lisboa: Edições Cotovia, 1992.
- DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira*. Lisboa :Cotovia & Angelus Novus, 1999.
- WORDSWORTH, William. *O olho imóvel pela força da harmonia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. The Harvard Classics 1909 – 1914. *Preface to Lyrical Ballads*. Disponível em <<http://www.bartleby.com/39/36.html>> Acesso em: 01 de Julho de 2013.