Cadernos CESPUC
1º Semestre de 2017 - n. 30

Uma presença que me perturba com alegria – memória suplementar e desestabilização em William Wordsworth

Thiago Andrade de Paula*

Resumo

A poesia de Wordsworth proporciona a sensação de que é possível curar sentimentos ruins por meio do processo de recordação, como acontece nos poemas "I wandered lonely as a cloud" e "Tintern Abbey". Longe de negar tal função, este trabalho tem por objetivo apresentar, em contrapartida, a existência de uma tendência desestabilizadora, a qual poderá ser percebida a partir dos estudos de Aleida Assmann e Jacques Derrida sobre a recordação romântica, que leva em conta o papel das afecções, do esquecimento e da cronologia em sua constituição. Nesse contexto, ao tentar colocar-se no lugar de algo que não pode ser completamente recuperado, a recordação assume, segundo Assmann, uma função suplementar que, por definição, substitui apenas provisória e precariamente. A partir dessa discussão, será apresentada a evocação, por meio da memória, e reiteração sucessiva de uma mesma imagem no poema "Tintern Abbey", que corroborará a hipótese que ora se apresenta.

Palavras-chave: Memória Suplementar. Recordação Romântica. Desestabilização.

A Presence that Disturbs me with Joy – Supplementary Memory and Desastabilization in William Wordsworth

Abstract

Wordsworth's poetry provides the impression that it can heal bad feeling through a process of recalling, as in the poems "I wandered lonely as a cloud" and "Tintern Abbey". Far from denying such a function, this work aims to present, on the other hand, the existence of a destabiling trend, which can be noticed from the studies by Aleida Assmann and Jacques Derrida on romantic recalling, that takes into account the role of affection, forgetting and chronology in its constitution. In this sense, by trying to put itself in place of what cannot be completly restored, the recallling acquires, according to Assmann, a supplementary function which, by setting, replaces only temporary and precariously. From this discussion, it will be presented the evoking through the memory and a successive reiteration of a imagem in "Tintern Abbey" poem, which will support the hypothesis which now is presented.

Keywords: Supplementary Memory. Romantic Recalling. Destabilization.

Recebido em: 21/02/2017
Aceito em: 04/05/2017

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto.

Introdução

A poesia de William Wordsworth figura, em muitos momentos, um processo em que a recordação de um evento passado possui o poder de restaurar os ânimos, de curar o tédio, o enfado ou a depressão. Lembrar de um momento aprazível parece ter o poder de curar as mazelas da vida, de estabilizá-la de alguma maneira. É o que acontece, por exemplo, com o eu lírico do poema intitulado "I wandered lonely as a cloud". Neste poema, o argumento é dividido em duas partes: a primeira, que descreve uma cena idílica no passado, desenvolve-se até o fim da terceira estrofe; e a segunda, em que encontramos uma reflexão no presente sobre a recordação dessa cena, que conclui o poema. Assim, o eu lírico passeava, tal qual uma nuvem pelos campos, quando se deparou com uma multidão de narcisos amarelos. A cena, logicamente, proporcionou-lhe prazer naquele momento, embora ainda não lhe revelasse todo seu poder salutar. Ele ainda não conseguia compreender totalmente aquela cena: "Eu olhava – e olhava – mas pouco pensava / sobre que fortuna a manifestação trouxera a mim"[1] (WORDSWORTH, 2006, p. 219). Mesmo que estivesse feliz com tal cenário, com tal companhia jocosa, há algo que ele ainda não conseguia apreender: não conseguia entender a real importância que aqueles narcisos amarelos teriam para ele no futuro. Tal importância só será compreendida na última estrofe, após o salto temporal do passado, em que o personagem vagava como nuvem, para o presente, em que o personagem está deitado com um humor vago e pensativo. Nesse momento, aquela cena do passado atinge o seu olho interior e enche o seu coração de alegria, de modo que afecção e memória se encontram para realizar novamente aquela cena: "Pois muitas vezes quando deito em meu colchão /com humor vago ou pensativo, / eles brilham em meu olho interior /que é a felicidade da solidão /e então meu coração se enche de prazer, /e dança com os narcisos amarelos."[2] (WORDSWORTH, 2006, p. 219).

Função parecida tem a recordação no poema "Lines written a few miles above Tittern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour, July, 13, 1798." De maneira geral, o poema conta a história do retorno do eu lírico a um cenário também idílico. Trata-se, entre outras coisas, de uma bela declaração que é feita sobre a importância desta paisagem no processo formativo do rapaz que, em determinado momento de sua vida, abandonou a natureza para viver em meio ao tédio da cidade. Em meio às angústias de um ambiente hostil, lembrar-se deste cenário proporcionava-lhe bons sentimentos, sensações doces, "sentidas no sangue, e sentidas no coração".[3] (WORDSWORTH, 2006, p. 242).

A despeito dessa primeira impressão reanimadora e estável que a poesia de Wordsworth sugere a partir do processo de recordação de determinadas bem-aventuranças do passado, o crítico literário Paul De Mann apresenta-nos uma perspectiva valiosa e distinta sobre o assunto, quando analisa o modo como os Vitorianos costumavam ler a poesia wordsworthiana. No ensaio "Wordsworth e os Vitorianos", do livro **Rethoric of the Romanticism,** De Man aponta, justamente, para uma necessidade de superação da maneira como os Vitorianos liam o poeta inglês. Os Vitorianos, segundo De Man, afirmavam que a leitura de Wordsworth ajudava a purificar os sentimentos, que era possível encontrar nele uma "filosofia moral", uma filosofia que teria "o poder de edificar e

1 Nota de Tradução.: ""I gazed – and gazed –but little thought/What wealth the show to me had brought"
2 N.T.: "For oft, when on my couch I lie /In vacant or in pensive mood, /They flash upon that inward eye /Which is the bliss of solitude; /And then my heart with pleasure fills, /And dances with the daffodils."
3 N.T.: "Felt in the blood, and felt along the heart"

proteger das ansiedades que ameaçam a vida e a razão".[4] (DE MAN, 1984, p. 87).

O melhor exemplo do uso da poesia de Wordsworth como uma espécie de remédio para as angústias encontra-se na história de vida de John Stuart Mill (1806-1873), filósofo utilitarista e economista britânico. No quinto capítulo de sua autobiografia, que compreenderia o período dos seus vinte e cinco anos, o autor conta-nos sobre uma crise de depressão que abate seu físico, sua psique e sua moral, decorrente de seu trabalho exaustivo como pensador. Em determinado momento de sua vida, Stuart Mill depara-se, então, com a arte de Wordsworth. Neste momento, o filósofo demonstra o que decisivamente o curou de sua depressão, qual seja, o fato de Wordsworth figurar, com maestria, os sentimentos humanos sob estado de exaltação, que lhe proporcionou a percepção de uma felicidade interior, qualidade que ele percebeu ser comum a todos os seres humanos. Tal importância de Wordsworth está expressa na seguinte passagem da autobiografia de Mill:

> O que fez dos poemas de Wordsworth um remédio para meu estado de mente foi que eles expressavam não a mera beleza exterior, mas estados de sentimento e de pensamento coloridos pelos sentimentos, sob a excitação da beleza. Eles pareciam ser própria cultura dos sentimentos dos quais eu estava em busca. Neles eu parecia ser atraído por uma força de felicidade interior, de prazeres simpáticos e imaginativos, que poderiam ser compartilhados por todos os seres humanos; que não tinham conexão alguma com a guerra ou com a imperfeição, mas que tornavam-se mais ricos por cada melhora nas condições físicas ou sociais da humanidade.[5] (MILL, 1981, p. 150).

No entanto, o estudo de Paul De Man visa a demonstrar justamente que essa visão é ultrapassada e que um refinamento no método de análise linguística, empreendido com mais cuidado e atenção, demonstraria, na verdade, o oposto: palavras cuja função seria supostamente dar lastro e segurança dentro de um poema de Wordsworth são justamente aquelas que jogam com a vertigem, que proporcionam uma sensação de desestabilização e obscuridade em seus poemas. A seguinte passagem parece ilustrar a inversão que se instaura na poesia de Wordsworth a partir da leitura de De Man: "A ameaça da qual nós devíamos ser protegidos e consolados é agora identificada como uma condição da consciência."[6] (DE MAN, 1984, p. 87). Sendo uma condição da mente, o sentido das coisas é dado apenas por meio da linguagem, que muitas vezes é movediça e em si mesma opaca, argumenta De Man. Desse modo, o crítico problematiza aquela função estabilizadora que encontramos na superfície da poesia wordsworthiana.

Em obra um pouco mais recente, a estudiosa alemã Aleida Assmann, em seu livro **Espaços de Recordação**, também discute o poder salutar que a poesia de Wordsworth possui, especialmente no que concerne à figuração de boas recordações. Em determinado momento de seu livro, quando cita uma mudança fundamental na maneira de se figurar literariamente o processo de recordação, Assmann estabelece uma linhagem de escritores, que teria início em Wordsworth e iria até o romancista Marcel Proust, justamente por causa do papel restaurador que a memória teria em suas obras:

4 N.T.: "the power to edify, and to protect from anxieties that threaten life and reason."
5 N.T.: "What made Wordsworth's poems a medicine for my state of mind, was that they expressed, not mere outward beauty, but states of feeling, and of thought coloured by feeling, under the excitement of beauty. They seemed to be the very culture of the feelings, which I was in quest of. In them I seemed to draw from a source of inward joy, of sympathetic and imaginative pleasure, which could be shared in by all human beings; which had no connection with struggle or imperfection, but would be made richer by every improvement in the physical or social condition of mankind."
6 N.T.: "The threat from which we were to be sheltered and consoled is now identified as a condition of consciousness."

> A transformação, sim, a transubstanciação da vida em recordação, como mais tarde para Proust, é seu [de Worsworth] tema predominante; e, assim como Proust, Wordsworth atribui à recordação poética um significado inteiramente novo, como estabilização, renovação e justificação da vida. (ASSMANN, 2011, p. 97).

Há um problema nessa passagem, no entanto, que tentaremos dramatizar de forma detalhada neste trabalho. Assim como argumenta De Man, não se trata apenas de "estabilização, renovação e justificação da vida". O processo de recordação na poesia wordsworthiana aponta para o caráter precário dessa estabilização, justamente no momento em que é enunciado. Para entendermos melhor essa tensão, é necessário, portanto, entendermos o funcionamento da memória na poesia de Wordsworth, assim como suas principais consequências.

Memória como arte e memória como potência

Para entendermos o funcionamento recordação em Wordsworth, é necessário, seguindo autores como Aleida Assmann e Paul Ricoeur, apontar para uma mudança decisiva na maneira de se representar literariamente a memória. Tanto na autora alemã quanto no autor francês encontramos a passagem, por volta do séc. XVIII, da representação literária da memória entendida como arte, para a memória entendida como uma potência, como recordação. Aquela entendida como arte, como mnemotécnica, baseia-se na crença de que é possível, a partir da sequência de determinados procedimentos, recuperar totalmente um evento passado. Trata-se, como diz Harald Weinrich, em **Lete: arte e crítica do esquecimento**, de uma ferramenta que possibilita a subjugação e superação do esquecimento. (WEINRICH, 2001, p. 31).

Essa maneira de entender a memória como mnemotécnica e sua respectiva importância para a cultura ocidental pode ser revisitada, por exemplo, na obra **A memória, a história, o esquecimento**, do filósofo francês Paul Ricoeur. Após uma apresentação bastante consistente das principais noções que devem ser levadas em conta quando discutimos o conceito de memória, o autor inicia uma seção para expor especificamente o conceito de mnemotécnica, sua importância cultural e as posteriores críticas feitas a ela. Desse modo, o capítulo chama-se "Os abusos da memória artificial: as proezas da memorização". A mnemotécnica está ligada sempre a um esforço ativo por parte daquele que quer fixar algo em sua mente: como exemplo, poderíamos citar o aprendizado de formas verbais de línguas estrangeiras no ensino tradicional, que pressupõe a fixação das flexões pelo estudante (RICOEUR, 2014, p. 73). Nesse contexto, o filósofo francês argumenta que existe toda uma tradição da memória entendida como arte, como mnemotécnica, que, ao pressupor a necessidade de esforço no ato de memorização, cria regras a fim de cumpri-lo com êxito, a fim de responder a uma demanda de conservação do seu conteúdo. Em última instância, o autor relaciona essa demanda de conservação a um modo de sobrevivência da própria cultura: "toda sociedade tem o encargo de transmissão, através das gerações, daquilo que ela considera suas conquistas culturais. Aprender é, para cada geração, fazer a economia, como sugerimos acima, do esforço exaustivo de reaprender tudo a cada vez." (RICOEUR, 2014, p. 74). A esse tipo de técnica da memória como arte, Aleida Assmann, em seu livro **Espaços de Recordação**, faz corresponder justamente a noção de armazenamento, ou seja, a noção de que as recordações são armazenadas e mantidas intactas

em nossa mente. O armazenamento, assim, pressupõe a proteção de um conteúdo. A mente é vista como um depositório protetor das memórias, que podem ser facilmente recuperadas por meio da mnemotécnica. Esse tipo de memória tem por objetivo ser utilizado para recuperar os fatos passados por meio da total identidade, como afirma Assmann na seguinte passagem: "Eu gostaria de chamar de armazenamento o caminho até a memória intitulado 'arte', e com isso compreender todo o procedimento mecânico que objetiva a identidade entre o depósito e a recuperação de informações." (ASSMANN, 2011, p. 33).

Paul Ricoeur, no entanto, ainda no capítulo em questão, demonstra como essa maneira de se entender a memorização atravessará os séculos por toda uma tradição cultural, que culminará em algumas importantes indagações sobre seu uso e efetividade. Uma forte crítica a esse paradigma de memória surgirá a partir do séc. XVIII, baseada em uma consistente tradição filosófica que surge nessa época, como nos lembra o autor na seguinte passagem:

> A *ars memoriae* é uma recusa exagerada do esquecimento e, aos poucos, das fraquezas inerentes tanto à preservação dos rastros quanto à sua evocação. Correlativamente, a *ars memoriae* ignora a pressão dos rastros. Para a memória artificial, tudo é ação, nada é paixão. Os lugares são soberanamente escolhidos, sua ordem oculta sua arbitrariedade da sua escolha; e as imagens não são menos manipuladas que os lugares aos quais são destinadas. Duplo desafio, pois: do esquecimento e do ser-afetado. (RICOEUR, 2014, p. 80).

A ilusão de que exista a identidade total daquilo que é recuperado pela memória no presente e o que de fato ocorreu no passado, de acordo com Assmann e Ricoeur, encontrará, no séc. XVIII, críticos de peso, como Wordsworth, Jean Jaques Rousseau. Isso acontece porque esses autores passam a refletir sobre o papel que as afecções, o esquecimento e a passagem do tempo possuem na formação dessas recordações, que são evocadas no presente. No escritor francês, por exemplo, em um dos seus mais importantes livros chamado **Confissões**, encontramos algumas críticas àquele tipo de memória entendida como arte. Segundo Weinrich, Rousseau caçoava desse modo de entendê-la quando dizia que só tinha "um pouquinho de memória" porque não conseguia guardar citações e frases espirituosas para serem utilizadas em salões (WEINRICH, 2001, p. 101). Quando decide contar a história da sua vida, em suas **Confissões**, Rousseau argumenta que mais importante do que a veracidade dos fatos, muitas vezes perdidos por causa da sua má memória, é a sua sinceridade; ou seja, mais importante do que contar o que de fato aconteceu, é contar com sinceridade como ele se sentiu em determinado momento de sua vida. Para ele, enquanto a memória dos fatos pode perder-se, a memória dos sentimentos sempre permanece. Em diversos momentos das suas **Confissões,** Rousseau pede para que o leitor "leia em seu coração", veja-o de forma transparente, entenda o que ele sentiu. Nesse sentido, Rousseau demonstra que sua história dependerá da imersão dentro de si mesmo, onde as paixões e o esquecimento adquirem papel importante. Podemos perceber isso claramente nesta passagem das **Confissões** em que ele fala sobre seu projeto:

> Eu tenho apenas um guia fiel com o qual posso contar; é a cadeia de sentimentos que marcaram a sucessão de meu ser, e, através deles, a dos eventos que deles foram a causa ou o efeito. Eu esqueço facilmente minhas infelicidades; mas não posso esquecer minhas falhas, e esqueço ainda menos meus bons sentimentos. Sua lembrança é muito cara a mim para apagar-se algum

> dia do meu coração. Posso cometer omissões de fatos, transposições, erros de datas; mas não posso me enganar sobre o que senti, nem sobre aquilo que meus sentimentos me levaram a fazer; e aí está do que principalmente se trata. O objetivo próprio de minhas confissões é fazer conhecer exatamente meu interior em todas as situações de minha vida. É a história de minha alma que prometi, e para escrevê-la fielmente não tenho necessidade de outras memórias: é suficiente, como fiz até aqui, penetrar em mim.[7] (ROUSSEAU, 2015).

Assim, Rousseau mostra-nos que muito mais importante do que a correspondência exata entre a memória e o que se passou é a diferença existente entre eles e a maneira como as afecções do presente podem modificar essas lembranças que tomam lugar central na representação literária a partir de então. Assim, não há mais a tentativa de simplesmente recuperar, por meio da total identidade, o que se passou, mas, por outro lado, uma tentativa de recordação por meio de um processo de suplementação, que tem a possibilidade, inclusive, de modificar aquele passado. Trata-se de uma mudança de ênfase fundamental na maneira de se entender e figurar literariamente a memória. Assim como vimos em Ricoeur e Rousseau, Aleida Assman, em **Espaços de Recordação**, também dramatiza esse tipo de mudança, que tem lugar durante séc. XVIII, na seguinte passagem:

> Contra a experiência da perda não há o que a mnemotécnica possa fazer. A recordação ganha uma qualidade totalmente diferente; ela se aplica, na era da imprensa, cada vez menos à possibilidade de resgatar o saber e cada vez mais à possibilidade de recompor os sentimentos. Os signos estão disponíveis, as páginas no livro podem ser viradas e relidas, os lugares podem ser revisitados, mas as emoções relacionadas a isso no passado não se reapresentam de maneira automática. A recordação não é mais que um resquício tênue da experiência originária para a qual não há mais caminho de volta. Por isso a recordação romântica não é recomposição, mas substituição. Ela é a malha sugestiva a recobrir uma lacuna que se tornou evidente, um suplemento da imaginação poética. (ASSMANN, 2011, p. 113).

Essa tradição da memória entendida como suplemento, que pressupõe a modificação da identidade do sujeito pelo tempo, bem como o papel ativo que as afecções assumem na motivação e na construção dessas recordações, é um fenômeno que assume caráter dominante a partir do séc. XVIII. É justamente como esta malha sugestiva que Assmann entende a composição de Wordsworth. A memória, no autor britânico, ganha uma nomenclatura específica, qual seja, *recollection*. Específico também é o seu funcionamento. Na *recollection*, podemos perceber uma diferença entre a apreensão da sensação originária, no passado, e sua recordação, no presente. Nos poemas que lidam com esse tema, a recordação dessa sensação originária (que se encontra no passado) produz uma nova emoção (que se encontra no presente), uma nova percepção, que se torna material para a composição e é dramatizada nos poemas wordsworthianos. O eu lírico lida, dessa forma, com uma apreensão do passado que se perdeu, no qual ele não pode intervir. Sua produção poética se dará a partir da afecção que ele possui no presente. A consciência da

7 N.T.: "Je n'ai qu'un guide fidèle sur lequel je puisse compter, c'est la chaîne des sentiments qui ont marqué la succession de mon être, et par eux celle des événements qui en ont été la cause ou l'effet. J'oublie aisément mes malheurs ; mais je ne puis oublier mes fautes, et j'oublie encore moins mes bons sentiments. Leur souvenir m'est trop cher pour s'effacer jamais de mon cœur. Je puis faire des omissions dans les faits, des transpositions, des erreurs de dates ; mais je ne puis me tromper sur ce que j'ai senti, ni sur ce que mes sentiments m'ont fait faire ; et voilà de quoi principalement il s'agit. L'objet propre de mes confessions est de faire connaître exactement mon intérieur dans toutes les situations de ma vie. C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise, et pour l'écrire fidèlement je n'ai pas besoin d'autres mémoires : il me suffit, comme j'ai fait jusqu'ici, de rentrer au-dedans de moi."

perda da vitalidade das sensações originárias pelo eu lírico, afirma Assmann, é suplementada pelo processo de contemplação do poeta, que proporciona novas emoções, as quais não se encontravam no momento originário. (ASSMANN, 2011, p. 177).

Função suplementar da recordação

Levando-se em conta essa noção da perda irreparável, a memória é entendida como suplemento, como malha sugestiva, que cobre as lacunas deixadas pelo esquecimento e pela passagem do tempo. Se nos apronfundarmos no conceito de suplementaridade, percebemos que aquela sensação de estabilização e justificação da vida, que Assmann atribuiu a Wordsworth e Proust, é meramente aparente. Pois, quando Assmann define a memória como suplemento, está claramente fazendo referência ao estudo do filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004) sobre a obra de Rousseau, denominado "Este perigoso suplemento", que vem influenciando a crítica literária mais recente e está presente no livro **Gramatologia**. Logo no título do texto de Derrida, mais especificamente no sintagma "perigoso", encontramos um alerta sobre essa função suplementar, definida por Assmann como estabilizadora, que ao menos merece reflexão. O suplemento é, diz o autor, um substituto precário e provisório. É basicamente nesse sentido que Derrida analisará diversas imagens que tentam substituir outras imagens perdidas nas **Confissões**: como a escrita, por exemplo, que tenta substituir a presença da fala; a masturbação, que tenta substituir a satisfação do desejo sexual; e a educação, que tenta fornecer à criança aquilo que a natureza demanda dela, mas não lhe oferece. Levando em conta este caráter de precariedade que o suplemento possui, Derrida propõe as seguintes acepções para o termo: a) o suplemento tem um caráter de excesso, pois se acrescenta, de modo que é "uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude"; b) por outro lado, o suplemento supre uma presença; substituir "em-lugar-de" de uma falta anterior é a sua função principal (DERRIDA, 1973, p. 178). O grande perigo, segundo Derrida, é que o suplemento muitas vezes cria a ilusão de passar-se pela própria coisa, ocultando seu caráter de precário. Talvez, o melhor exemplo apresentado pelo autor seja a figura feminina materna, que tentará ser preenchida por Rousseau das mais distintas formas. Como nos é contado nas **Confissões**, Rousseau não possuiu a figura materna, pois sua mãe biológica morrera pouco tempo depois de seu parto. A partir desse acontecimento trágico, ele é adotado pela Sra. De Warens, a quem ele passa a chamar de "Mamãe", uma figura substituta daquela que não pudera conhecer. Após a morte de sua mãe adotiva, Rousseau busca essa figura em sua amante, Therèse. Como observa Derrida, Rousseau busca essa compensação em Therèse, pois o sistema de suplementaridade, que havia sido aberto desde a morte da mãe, não poderia mais ser parado. Cria-se uma "cadeia de suplementos". Sobre esta cadeia infinita de suplementos, Derrida faz o seguinte comentário:

> Através desta sequência de suplementos anuncia-se uma necessidade: a de um encadeamento infinito, multiplicando inelutavelmente as mediações suplementares que produzem o sentido disto mesmo que elas diferem: a miragem da coisa mesma, da presença imediata, da percepção originária. A imediatez é derivada. Tudo começa pelo intermediário, eis o que é 'inconcebível para a razão'. (DERRIDA, 1973, p. 192-193).

Um desafio à razão. A noção de suplemento, desse modo, está ligada a um encadeamento infinito que não pode ser interrompido. Consequentemente, as recordações proporcionadas por meio da memória suplementar, apesar de serem estabilizadoras e consoladoras, trazem em si mesmas um componente desestabilizador importante. É necessário, a fim de comprovar estas observações, apresentar o próprio texto literário de Wordsworth em funcionamento, por meio da análise de uma imagem recorrente em "Titern Abbey", qual seja, a imagem do rochedo, do penhasco e das cabanas. Veremos, no decorrer da análise, que o sentido dessa mesma imagem é modificado a cada vez que ela é evocada por meio da recordação.

Suplemento e desestabilização em "Titern Abbey"

Considerado uma das obras-primas de Wordsworth pela crítica especializada, "Tintern Abbey", como é usualmente chamado, compõe as **Baladas Líricas**, livro de autoria de Wordsworth e Coleridge, cuja primeira edição remonta à data expressa no título do poema, 1798. De maneira geral, vemos figurada a história de um eu lírico que se encontra às margens do rio Wye, a oeste da Inglaterra, perto do país de Gales. Na verdade, apesar de o poema ser comumente chamado por "Tintern Abbey", toda a cena se passa longe dali, a alguma milhas, como o título diz. Não há indícios da construção no poema. Na verdade, o eu lírico descreve um local repleto de natureza no qual passava seus dias na infância: há penhascos, montanhas e bosques. O argumento geral do poema apresenta as reflexões do eu lírico sobre aquele cenário idílico e, o mais importante, a percepção de que, no intervalo de tempo entre as primeiras vezes que visitava as margens do rio Wye, quando criança, e o momento em que o poema é escrito, operou-se nele uma mudança substancial. Teríamos esse argumento dividido basicamente em quatro estrofes: a primeira estrofe apresenta o estado de surpresa e exaltação em que o personagem se encontra ao deparar-se com aquele cenário idílico, após um intervalo de cinco anos, assim como uma descrição no presente de todo aquele lugar; na segunda estrofe, o eu lírico do poema volta um pouco aos anos passados, entre a primeira e a segunda visita, demonstrando que a lembrança daquele lugar foi muito cara a ele enquanto se encontrava no enfastio da cidade, além de uma profunda reflexão sobre o poder salutar que as boas recordações têm para o ser humano em geral; na terceira estrofe, há o desenvolvimento do argumento da memória como remédio, adicionando-se a percepção de que uma mudança fundamental na forma de ver o mundo havia se passado nele; por fim, a quarta estrofe, conclusiva, é marcada pela presença de uma interlocutora, uma companhia que ele tem no momento presente e que só é revelada no final, constituindo-se a base do afeto que ele sente por aquele cenário.

Aproximando-nos do poema, notamos que ele é iniciado a partir da figuração da surpresa que o eu lírico teve ao deparar-se com aquela paisagem e ao dar-se conta da quantidade de tempo que ficara afastado daquele lugar: "Cinco anos se passaram; cinco verões, com a extensão/ De cinco longos invernos!"[8] (WORDSWORTH, 2006, p. 241). Ele começa, então, a contemplar novamente toda aquela paisagem: os íngremes e altos penhascos, o sicômoro escuro, as cabanas e as hortas. Descreve ainda, em cerca de quatorze versos, esse reencontro com a paisagem às margens do rio Wye, enfatizando sua intensidade, ao iniciar todos os períodos

8 N.T.: "Five years have past; five summers, with the lenght/ Of five long winters!"

com o advérbio "novamente", que acaba ditando o ritmo dessa primeira parte: "e de novo eu escuto /Estas águas";[9] "novamente /Eu observo estes íngremes e altos penhascos";[10] "chegou o dia em que novamente eu repouso /Aqui"[11]; e, por fim, "Novamente eu vejo /Estas sebes".[12] (WORDSWORTH, 2006, p. 241).

Após descrever esse primeiro reencontro, o eu lírico volta a um passado recente, aos cinco longos anos em que vivera na cidade e não tivera contato com a paisagem, momento situado entre a primeira visita e a visita atual. Neste momento, comenta que a imagem daquele lugar não passara despercebida durante todo aquele tempo. A sua lembrança teve uma função salutar em meio ao tédio e ao enfado da grande cidade. No ambiente tedioso da cidade, lembrar-se daquele lugar proporcionava sensações doces, "sentidas no sangue, e sentidas ao longo do coração".[13] (WORDSWORTH, 2006, p.242). A relação entre memória e paixão, ou a memória revivida por causa de uma afecção, figura de maneira decisiva não só neste poema, mas também em outros poemas do autor, como o já citado "I wandered lonely as a cloud", em que a lembrança da paisagem dos narcisos proporciona ao eu lírico um enorme prazer. Além dessa função salutar da lembrança, o eu lírico acrescenta uma segunda, de caráter sublime e quase religioso. As mesmas imagens que eram recuperadas na cidade também proporcionam a dádiva de tornar leve o peso do mundo incompreensível. Trata-se de um sublime estado de sintonia entre o homem e a natureza, que transcende o corpo e a forma humana:

> Até que, o suspiro dessa estrutura corporal / E mesmo o movimento do sangue humano /Quase suspenso, nós adormecemos / Em corpo, e nos tornamos uma alma viva /Enquanto com um olho tranquilizado pelo poder /Da harmonia, e pelo poder profundo da alegria, /Nós investigamos a vida das coisas.[14] (WORDSWORTH, 2006, p. 242).

Encontramo-nos diante de uma passagem em que a sensação do poeta, animada pelas belas imagens, supera seu corpo e seu entendimento, fazendo com que ele apenas sinta uma afecção muito intensa. Esses são alguns dos versos de "Tintern Abbey" que nos remetem ao conceito de sublime, sintagma que ganha força a partir do séc. XVIII e é muito caro aos poetas românticos. O estudo que melhor abrange esse termo, nas suas mais diferentes acepções, chama-se **O sublime romântico**, de Thomas Weiskel (1945), do qual gostaríamos de extrair algumas noções fundamentais. O sublime, afirma, Weiskel, está ligado a uma necessidade de transcendência do homem ao vivenciar uma experiência grandiosa, seja através da percepção da presença de Deus, seja através da percepção da incomensurabilidade do espaço da natureza.

Em determinado momento, Weiskel apresenta uma forma geral para percepção do sublime. Essa forma geral é composta basicamente de três fases. Na primeira fase, encontramos o espírito em uma relação habitual com o objeto, sem qualquer incômodo. Trata-se de uma percepção ou recordação que são normais e lineares. Há, como diz Weiskel, uma suave correspondência entre o interior, representado pela mente humana, e o exterior, representado pela natureza, por

9 N.T.: "and again I hear/These waters"
10 N.T.: "Once again/ Do I behold these steep and lofty cliffs"
11 N.T.: "The day is come when I again repose/ Here"
12 N.T.: "Once again I see/ These hedge-rows"
13 N.T.: "Felt in the blood, and felt along the heart"
14 N.T.: "Almost suspended, we are laid asleep/ In body, and become a living soul:/ While with an eye made quiet by the power/ Of harmony, and the deep power of joy,/ We see into the life of things."

exemplo. Na segunda fase, tem início de fato a sensação de que algo grandioso acontece, pois a relação habitual entre o espírito e o objeto exterior rompe-se. Ao perceber esse rompimento, o sujeito é tomado por surpresa ou assombro devido ao significado desproporcional e excessivo de uma das duas partes. Em determinada passagem, Weiskel define esse segundo estágio da seguinte maneira:

> Estamos entretidos na leitura e subitamente surge um texto que ultrapassa nossa compreensão, que parece conter um resíduo de significante que não encontra o correspondente significado refletido no nosso espírito. Ou um fenômeno natural nos surpreende despreparados e incapazes de alcançar sua proporção. Qualquer excesso da parte do objeto elimina a eficácia representacional do espírito, que pode apenas voltar-se para si mesmo em busca de seu novo objeto. (WEISKEL, 1994, p. 42-43).

Por fim, há a terceira e última fase, na qual existe uma reação por parte do sujeito, em que ele tenta recuperar, de algum modo, o equilíbrio que existia anteriormente entre o interior e o exterior. Para recuperar essa relação, o sujeito precisará criar uma nova relação entre ele e o objeto, em que aquele desconforto da segunda fase é utilizado para elaborar uma relação simbólica entre o sujeito e a sua transcendência.

Nesse primeiro momento do sublime de "Titern Abbey" que apresentamos, encontramos a figuração dessa terceira fase em que a sensação de desalinhamento entre o espírito do eu lírico e a grandiosidade da natureza são reconectadas de uma maneira transcendente, já que ele praticamente se liberta de sua estrutura corpórea para entrever a vida das coisas. Se esse primeiro exemplo parece apresentar o sublime em seu último estado, em que as contradições foram resolvidas, veremos que em outras passagens isso ocorrerá de modo distinto.

Desse modo, na terceira estrofe, a exaltação da memória com função salutar continua; o eu lírico afirma, novamente, que, muitas vezes, "na escuridão e em meio às várias conformações da luz do dia sem emoção", era ao "argenteo Wye" que ele retornava. Se antes retornava apenas por meio da lembrança, agora retorna fisicamente. Prosseguindo, o eu lírico faz uma prospecção para o futuro, estabelecendo a relação lógica de que, se no passado aquelas imagens tiveram importância salutar, no futuro, esse reencontro com a paisagem também poderá ser relembrado, fruto de um trabalho da memória: "Enquanto aqui eu permaneço, não apenas com a sensação /Do prazer presente, mas com alguns prazerosos pensamentos /De que neste momento há vida e alimento /Para anos futuros."[15] (WORDSWORTH, 2006, p. 242). Do futuro para um passado distante, ele volta a refletir sobre os dias em que passeava por aquele lugar antes de se mudar para a cidade, na época de sua primeira visita. Encontramo-nos aqui em um momento decisivo. É neste momento que o eu lírico se dá conta, a partir do reencontro com as margens do rio Wye, de que algum tipo de mudança acontecera nele, uma vez que, no passado, não apreendia o lugar da mesma maneira. O eu lírico percebe que, quando criança, a natureza para ele não tinha o mesmo valor, não lhe era tão cara, de modo que, ao relembrar um fato de sua infância, consegue perceber uma diferença fundamental entre a sua identidade naquela época e a sua identidade no presente da enunciação. Como ele mesmo diz, naquela época saltitava pelas montanhas como um cervo. É interessante perceber que a relação metafórica estabelecida entre ele e um animal sugere uma espécie de impossibilidade de apreensão da realidade por

15 N.T.: "While here I stand, not only with the sense/ Of presente pleasure, but with pleasing thoughts/ That in this moment there is life and food/ For future years"

meio da inteligência e da linguagem, como seria próprio dos seres humanos. Ele andava mais guiado pela natureza, como "um homem fugindo de algo que ele teme", do que como "alguém que perseguia algo que amava".[16] (WORDSWORTH, 2006, p. 242). Quando criança, ainda não conseguia traduzir sua experiência por meio de palavras. Nesse sentido, diferentemente do que possa parecer, não são somente as experiências que precedem e se traduzem na linguagem, mas é a própria existência da linguagem e a sua apropriação do meio do sujeito que se tornam condições de possibilidade para a formação da experiência. Quando era criança, o eu lírico não tinha poder pleno dessas faculdades, de modo que suas experiências não podiam se concretizar por meio dela naquela época. Somente no momento de recordação é que elas ganham sentido e passam a existir enquanto tal.

Assim, aprofundando a percepção da diferença que existe entre o homem do presente e aquele que fora no passado, o eu lírico cita o momento, cinco anos antes, quando andava por aquele lugar, reconhecendo que os mais "rudes prazeres da juventude se foram".[17] (WORDSWORTH, 2006, p. 242). Afirma que não "consegue" descrever como era naquele momento. Para criar um efeito de pregnância, o eu lírico reapresenta a imagem com a qual ele havia se deparado nos primeiros versos, para demonstrar a maneira peculiar como ele a enxergava quando criança. Novamente, ele cita as rochas, a montanha e o profundo e escuro bosque. Só que, naquele momento, para o personagem, as "cores e as formas" dessa paisagem era "então um apetite", "um sentimento e um amor /Que não tinha necessidade alguma do encanto /Mais remoto fornecido pela mente, nem interesse /Algum que não fosse emprestado dos olhos."[18] (WORDSWORTH, 2006, p. 243) A partir desses versos, podemos concluir que uma das principais características do eu lírico quando criança era uma apreensão e comunicação diretas com a natureza, como se ele prescindisse das categorias mentais do entendimento humano. A partir desse parâmetro do passado, o eu lírico reconhece que não possui mais no presente esse poder de contato impensado e direto com a natureza. Algum tipo de modificação ocorreu e são necessárias outras estruturas para apreensão daquele lugar: "E todas essas árduas alegrias não existem mais, /E todos esses arrebatamentos estonteantes. Nem por isso /Eu me abato, me lamento ou murmuro; outros dons/ As sucederam; para uma perda tamanha, acredito, /Recompensa abundante."[19] (WORDSWORTH, 2006, p. 243).

Agora, sem essa possibilidade de contato impensado com a natureza como era em sua infância, são necessários outros dons, como é dito, para que ele tente atingir novamente o sublime. No caso, o que permite colocar todo aquele panorama em relação não é mais a força apenas do olhar, mas a mente humana, de modo que natureza e homem voltam a permearem-se. Nesse momento, o eu lírico expõe a nova maneira como ele apreende a natureza:

> E eu senti /Uma presença que me perturba com a alegria /De pensamentos elevados; um sentimento sublime /de algo mais profundamente impregnado,/ cuja habitação é a luz dos sóis poentes,/ e o curvo oceano e o ar vivente,/ e o céu azul, e a mente humana;/ um

16 N.T.: "More like a man/ Flying from something that he dreads, than one/ Who sought the thing he loved."
17 N.T.: "The coarser pleasures of my boyish days"
18 N.T.: "a feeling and a love, That had no need of a remoter charm,/ By thought supplied, nor any interest/ Unborrowed from the eye"
19 N.T.: "And all its aching joys are now no more,/ And all its dizzly raptures. Not for this/ Faint I, nor mourn nor murmur, other gifts/ Have followed; for such loss, I would believe, / Abundant recompense."

> movimento e um espírito, que impele/ todas as coisas pensantes, /e todo objeto de todo pensar, /e circula por todas as coisas.[20] (WORDSWORTH, 2006, p. 243).

Novamente, deparamo-nos com o sentimento de sublime em "Tintern Abbey". Diferentemente do que aconteceu na passagem que já destacamos, quando o sentimento de sublime descrito estava relativamente superado em sua terceira fase, agora o poeta refere-se a um novo sentimento de sublime que o inquieta no presente. O eu lírico ainda se encontra naquele segundo estágio de percepção do desnível entre sua capacidade de percepção e o mundo exterior, que se apresenta por demais extenso, tentando apreender desde a morada dos sóis poentes, passando pelos oceanos, pelo céu azul e pela própria mente humana. Nesse momento, ele encontra-se feliz; no entanto, trata-se de uma felicidade que o "perturba". Encontramo-nos em face de um tipo de sublime que Weiskel denomina sublime metonímico, em que o espírito tenta superar a perplexidade proporcionada pelo desnível entre espírito e objeto exterior a partir de uma demanda por continuidade da narrativa, espalhando sua apreensão por todo lado, indefinidamente, pelo sol, pelos oceanos e pelo céu. Sobre essa passagem de "Tintern Abbey", Weiskel faz o seguinte comentário:

> Como que alertado, o espírito começa a 'espalhar seus pensamentos', para evitar a permanência que poderia se aprofundar numa fixação obsessiva. O Wordsworth de *Tintern Abbey* é profundamente ameaçado por essa desordem na continuidade. O poema está sempre na iminência de chegar a uma parada perigosa, e isso ocorre quatro vezes. Cada parágrafo começa de outra forma, em reação a uma sensação oculta de presença que não pode ser significada, mas está localizada nessas interrupções misteriosas. (WEISKEL, 1994, p. 50).

Weiskel percebe, desse modo, um problema de continuidade em "Tintern Abbey" que está ligado a esses momentos de sublime. Se seguirmos o argumento de Weiskel e observarmos atentamente, os momentos em que o sublime se apresenta quase ameaçam a continuidade do poema, pois o eu lírico entra em uma espécie de profusão de sentimentos, que o faz expandir sua apreensão por vários temas e imagens, de modo que é obrigado a parar abruptamente e reiniciar de outro modo. Assim, quando se depara com esses momentos, o eu lírico parece estar dotado de uma espécie de "afasia temporária", um falta de palavras que desencadeia um discurso desordenado. É como se ele estivesse dotado de uma "possessão demoníaca", diz Weiskel, que não o deixa repousar seu olhar, sendo sufocado por um excesso de exaltação. Sobre essa tensão entre estarrecimento e continuidade, Weikel faz a seguinte observação:

> O 'poder' do olhar busca alívio, um estado de equilíbrio no qual possa 'adormecer'; entretanto, jamais pode encontrar uma 'superfície' adequada ou significante, na qual possa ser abrigado. Daí uma oscilação que a alma entende, mas que agrupa os sentimentos em uma repetição convulsiva. Nutrir esse poder é, singularmente, perder a medida da liberdade, tornar-se sujeito à pressão de uma 'atividade incessante'. (WEISKEL, 1994, p. 53).

Além disso, podemos ainda perceber que essa repetição convulsiva está presente na própria imagem do local em que o eu lírico se encontra, que é reiterada por três vezes, de modo

20 N.T.: "a sense sublime/ Of something far more deeply interfused, / Whose dwelling is the light of setting suns,/ And the round ocean and the living air,/ And the blue sky, and in the mind of man;/ A motion and a spirit,/ that impels/ All thinking things, all object of all thought,/ And rolls through all things."

que, sempre que a repete, o eu-lírico atribui um significado distinto, como denota a 'atividade incessante' ou a 'repetição convulsiva' de Weiskel. Trata-se da imagem, que já assinalamos por duas vezes, dos íngremes penhascos, o sicômoro, as cabanas e as hortas. Essa imagem é reconhecida no presente, durante a primeira estrofe, demonstrando a alegria de reencontrar esse local por parte do eu lírico; na terceira estrofe, essas mesmas imagens são utilizadas novamente para falar da impossibilidade de apreender esses locais durante a sua infância; finalmente, na última estrofe, esses mesmos sintagmas serão retomados e, como veremos, serão ressignificados a partir da presença de uma figura feminina que aparece repentinamente.

Por fim, um último motivo para o seu encantamento para com a natureza é apresentado na quarta estrofe: uma figura indefinida surge como interlocutora. Uma figura feminina assombra o final do poema e torna-se, ali, outra razão definitiva pela qual ele é devoto daquela paisagem. Quando ela aparece, nós, como leitores, perguntamo-nos se, na verdade, desde o começo, eles, na verdade, mantiveram um diálogo. Há, portanto, a presença dessa figura que aparece bruscamente no poema, não é apresentada, sendo chamada por vezes de Irmã, outras de Amiga. A experiência de leitura do poema por si só, à medida que não dá indícios suficientes para definir sua identidade, poderia levar-nos a entender essa figura como uma espécie de amor carnal, o que seria corroborado pelos próprios termos Amiga e Irmã, que são amplamente utilizados na tradição trovadoresca para referir-se a histórias apaixonadas. Desse modo, dar uma palavra final sobre essa interlocutora misteriosa do poema é bastante difícil. O mais decisivo na última estrofe é o fato de que o profundo carinho que ele tem em relação à natureza é ligado ao profundo amor por essa Amiga, sendo tão importante quanto a percepção da mudança que havia se passado nele. Mesmo se ele não tivesse tido a percepção da sua mudança em relação ao passado e aprendido uma nova maneira de perceber a natureza, sua relação com essa interlocutora obscura já bastaria: "Nem possivelmente, / Se eu não fosse ensinado dessa forma, eu permitiria/ Que meu amigável espírito decaísse:/ Pois tu estás comigo aqui sobre as margens /Deste justo rio."[21] (WORDSWORTH, 2006, p. 243). Ela, assim como a experiência presente, possibilita ao eu lírico perceber que uma mudança ocorrera em si próprio, de maneira que, ao olhar para ela, consegue vislumbrar o que fora no passado. Da mesma maneira que disse a si mesmo muitos versos atrás, o eu lírico do poema faz uma prospecção ao futuro, dizendo a essa figura misteriosa que as lembranças poderão tornar-se material profícuo para o trabalho da memória no futuro, quando sentimentos ruins como a solidão, o medo, a dor e aflição o atingirem. Mesmo quando ele já não estiver mais presente na vida de sua interlocutora, quando ela crescer e sua "mente /se tornar a morada para todas as belas formas"[22] (WORDSWORTH, 2006, p. 243), repetindo o processo pelo qual ele já passou, ela poderá se lembrar dele e desse belo momento, quando a "solidão, ou o medo, ou a dor, ou o luto"[23] (WORDSWORTH, 2006, p. 243) tomarem conta dela: "oh! Então, /se a solidão, ou o medo, ou a dor, ou o pesar, /estiverem em tua sina, com que restauradores pensamentos /de terna alegria tu te lembrarás de mim."[24] (WORDSWORTH, 2006, p. 243). Passamos, portanto, de uma lembrança que era figurada no espaço pessoal, no intervalo de tempo do eu lírico, e que, ao ser comunicada à sua amiga, entra no espaço interpessoal e pode ser impulsionada para o futuro. Ela, de alguma forma, será responsável pelo legado do eu lírico, quando ele partir desta vida.

21 N.T.: "Nor perchance,/ If I were not thus thaught, should I the more/ Suffer my genial spirits to decay:/ For thou art with me here upon the banks/ If this fair river."
22 N.T.: "thy mind /Shall be a mansion for all lovely forms"
23 N.T.: "If solitude, or fear, or pain, or grief"
24 N.T.: "oh! then, /If solitude, or fear, or pain, or grief,/Should be thy portion, with what healing thoughts/Of tender joy wilt thou remember me"

O poema encerra-se, então, colocando em união os dois personagens, o eu lírico e a Amiga, aquele cenário idílico e a sua possibilidade de rememoração através da afecção, do sentimento, em suma, de um "amor intenso": "Nem tu te esquecerás então, / Que depois de muitas errâncias, muitos anos /De ausência, estes íngremes bosques e altivos penhascos /E esta verde paisagem pastoral, foram para mim/ Mais queridos, tanto por eles mesmos do que por tua causa!"[25] (WORDSWORTH, 2006, p. 244). Um belo encerramento que consegue dramatizar o efeito de pregnância de todas essas relações por meio de um retorno condensado às paisagens que haviam sido citadas pelo poeta logo na primeira parte, quando ele se deparou novamente com o lugar: agora, os íngremes bosques, altivos penhascos e a verde paisagem pastoral são ressignificados e possuem um lugar especial na sua memória devido ao laço afetivo que existe entre ele e sua Amiga. Se no poema essa mesma imagem dos bosques e penhascos é reiterada por três vezes, o que modifica seu sentido, podemos concluir que essa mesma experiência, ao ser relembrada pela interlocutora, após a morte do eu lírico, adquirirá outros delineamentos, de modo que a recordação se torna algo que é estabilizado apenas provisoriamente, sendo modificada a cada vez que é utilizada. Se nos lembrarmos das ressalvas que fizemos, baseados em Paul de Mann e Thomas Weiskel, poderemos concluir que a imagem proporcionada pela recordação apenas em sua superfície e de forma imediata apresenta algo de restaurador e estabilizador, enquanto em suas entranhas carrega aquela qualidade de repetição incessante e impossibilidade de estabilização em uma palavra final à qual o eu lírico deve submeter-se.

Referências

ASSMANN, A. **Espaços da recordação**. Campinas: Unicamp, 2011.

DE MAN, P. **Rethoric of the Romanticism**. New York: Columbia University Press, 1984.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva EDUSP, 1973.

FREUD, S. **Ensaios de metapsicologia e outros textos**.São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MILL, J. S. **Collected Works of John Stuart Mill**. Toronto: Toronto University Press, 1981.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2014.

ROUSSEAU, J. J. **Confissões.** Disponível em: http://www.gutenberg.org/ebooks/3913. Acesso em: 16 out. 2015.

WEINRICH, H. **Lete:** arte e crítica do esquecimento, São Paulo: Record, 2001.

WEISKEL, T. **O sublime romântico:** Estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.

25 N.T.: "Nor wilt thou then forget,/ That after many wanderings, many years/ Of absence, thse steep woods and lofty cliffs,/ And this green pastoral landscape, were to me/ More dear, both for themselves and for thy sake!"

WORDSWORTH, W. **The Collected Poems of William Wordsworth**. London: Wordsworth Editions Limited, 2006.

WORDSWORTH, W. **O olho imóvel pela força da harmonia**.Cotia: Ateliê Editorial, 2007.