

Luis Gonçales Bueno de Camargo 724

TRADUÇÃO COMENTADA DA POESIA E DA PROSA DE GERARD MANLEY HOPKINS

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teoria Literária.

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Luis Gonçales

Bueno de Camargo

e aprovada pela Comissão Julgadora em

26, 11, 93.

Luiz M. H. H. H.

CAMPINAS - 1993

C14t

22620/BC

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

## RESUMO

Uma leitura crítica está na base deste trabalho de tradução comentada da poesia e da prosa de Gerard Manley Hopkins (1844-1889). A análise da obra do inglês parte da identificação do grau de convencionalismo a que chegara a poesia vitoriana. Embora afastado do convívio intelectual mais efetivo, por ser padre católico, Hopkins é o poeta que mais questiona o padrão geral da literatura do período. Do ponto de vista estético, ele privilegia a variação sobre a regularidade. Essa visão estética se embasa numa intrincada visão religiosa, cujas fontes aqui identificadas são o cardeal Newman, o escolástico Duns Scot e Santo Inácio de Loiola. Para Hopkins, a presença de Deus neste mundo se revela bem concretamente nos seres naturais e em suas atitudes, através da individualidade. Com isso ele chega a uma "mística" da concretude.

Esta tradução propôs como objetivo básico preservar essa visão religiosa através do esforço de recuperar toda a complexa rede de recursos formais que o poeta criou, como marca de sua própria individualidade.

## AGRADECIMENTOS

Há muito o que e a quem agradecer, já que todo trabalho é sempre um trabalho coletivo.

A Mario Luiz Frungillo, Marcos Antônio Siscar e Luiz Arthur Pagani que, além do interesse e das discussões que partilharam comigo, obtiveram para mim textos fundamentais para este trabalho, às vezes com prejuízo mesmo do pouco tempo de que dispunham, no exterior, para seu próprio trabalho.

A José Paulo Paes, cujas observações, com certeza, encontram ressonância no resultado final de minhas traduções.

Ao Padre Netto e ao Padre Geraldo, de Itaici, por uma tarde de discussão e pelas indicações bibliográficas que provocaram grandes mudanças no primeiro capítulo.

A Patrícia da Silva Cardoso, por tudo. Pela leitura conjunta do poeta, pela discussão das traduções, pela leitura dos textos, pela revisão, enfim, pelo trabalho de quase co-autoria; além, é claro, do constante apoio afetivo durante todo esse tempo, sem o qual nada é viável.

Aos membros da banca, Prof<sup>ã</sup>. Wilma Arêas e Prof. Alcir Pécora, que encararam a leitura e a discussão deste trabalho como algo mais que uma simples tarefa burocrática. Sua discussão foi decisiva e incidiu diretamente sobre o resultado final.

Agradecimento especial devo ao meu orientador, Prof. Eric Mitchell Sabinson. Mestre no sentido mais verdadeiro do termo, ele foi muito além de fornecer bibliografia ou idéias. Empenhou-se pessoalmente em meu trabalho e mostrou-se sempre disposto a

discuti-lo. Apontou problemas, mas não impôs soluções: propôs novas discussões, respeitando meus defeitos e minhas manias que, ele sabe, serão inevitáveis em qualquer trabalho que eu fizer.

A todos os funcionários das bibliotecas que consultei. Gostaria de citar nominalmente pelo menos alguns deles. A Dayse, ex-bibliotecária do IEL, que me apresentou importantes periódicos de referência, nos quais encontrei vários artigos; à Ana, que me ajudou a obtê-los, desconfiando sempre da veracidade daquela frase fatídica: "não tem"; ao Alexandre, da biblioteca do Colégio São Luís, em São Paulo, que "garimpou" alguns títulos difíceis.

Agradeço, por fim, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro recebido durante parte do tempo em que estive envolvido com este trabalho.

Para Livia-Carmem

## ÍNDICE

### I- SOBRE GERARD MANLEY HOPKINS

1- Recepção e lugar da obra de Hopkins.....	2
2- Conversão: rumo à obra madura.....	23
3- Obra madura: pressupostos estéticos.....	35
4- Obra madura: pressupostos religiosos.....	41
5- Obra madura: realização formal.....	65
6- Últimos poemas.....	74

### II- SOBRE TRADUÇÃO

1- Uma visão de tradução.....	89
2- Hopkins no Brasil: traduções isoladas.....	93
3- Hopkins no Brasil: duas coletâneas.....	102
4- Esta Tradução.....	109
5- Um exemplo.....	116

### III- POEMAS

1- Heaven-Haven Porto-Paraíso.....	122
2- The Habit of Perfection O Hábito da Perfeição.....	124
3- The Windhover Falcão ao Ar.....	128
4- Pied Beauty Beleza em Matiz.....	130
5- Hurrahing in the Harvest Celebrando na Colheita.....	132
6- The Caged Skylark Cotovia Engaiolada.....	134
7- The Lantern Out of Doors Lanterna Além-Portas.....	136
8- Duns Scotus's Oxford A Oxford de Duns Scotus.....	138
9- Peace Paz.....	140
10- Spring and Fall Primavera e Outono.....	142
11- 'As kingfishers catch fire' 'Martins pegam fogo'.....	144
12- (Carrion Comfort) (Carniça de Consolo).....	146
13- 'No worst, there is none' 'Não, pior não há'.....	148
14- 'I wake and feel the fell of dark' 'Acordo e sinto o assento da treva'.....	150
15- 'Thou art indeed just, Lord' 'Meu Senhor, contigo brigo'.....	152
16- 'The shepherd's brow' 'De frente frente ao raio'.....	154

17- To R. B. Para R.B.....	156
18- 'Repeat that, repeat' 'Repete, repete o canto'.....	158
19- 'Quo rubeant' 'Por que enrubescem'.....	160
Notas aos poemas.....	162
IV- PROSA	
Apresentação.....	180
1- Prefácio do Autor.....	184
2- Dicção Poética.....	191
3- Poesia e Verso.....	195
4- Carta a Alexander Baillie de 10/09/1864.....	198
5- Carta a Robert Bridges de 21/08/1877.....	210
6- Carta a Robert Bridges de 15/02/1879.....	215
7- Carta a Richard Watson Dixon de 01/12/1881.....	218
8- Trechos de Diários.....	223
9- Sermão - Bedford Leigh, 23/11/1879.....	230
BIBLIOGRAFIA.....	240
APÊNDICE (originals dos textos em prosa).....	255

I- SOBRE GERARD MANLEY HOPKINS

## 1- Recepção e lugar da obra de Hopkins

Gerard Manley Hopkins viveu apenas 45 anos, entre 1844 e 1889. Sua obra está entre aquelas que só foram apreciadas muito tempo depois de compostas. Tem-se a tentação, ao estudá-lo, de vê-lo como um poeta à margem de seu tempo e como fenômeno mais ou menos isolado, ligado menos à história literária de seu país que a uma família a cujos membros sempre se pode atribuir a expressão "avant la lettre" em relação a uma ou outra manifestação literária moderna. É fato que seria inadequado qualificá-lo simplesmente como vitoriano e que há aspectos em sua poesia que só seriam incorporados definitivamente ao afazer poético por poetas do século XX. Mas é também fato, como não poderia deixar de ser, que Hopkins não é totalmente estranho ao ambiente vitoriano.

Não deixa de ser verdade, entretanto, que um contemporâneo de Hopkins jamais o reconheceria como escritor. Publicou pouco, e nada de significativo. Ainda bastante jovem, viu dois de seus poemas em obscuras revistas literárias, que inundavam a Inglaterra naquele período. Além disso, publicou apenas alguns raros textos em prosa. Dentre eles, aquele que pôde ser lido por um número maior de pessoas foi uma nota biográfica a respeito de seu amigo, o poeta Richard Watson Dixon, publicada no Manual de Literatura Inglesa, de Theodore Arnold, em 1885. Fora isso, seus textos publicados se afiguram mais como peças de curiosidade do que indícios de uma presença intelectual: três cartas enviadas à

revista Nature e uma outra, que seu pai incluiria em um de seus próprios livros, Introduction to the Cardinal Numbers, de 1887.

Se houve alguma presença intelectual de Hopkins no ambiente literário inglês do século XIX, foi indireta e se deu através do contato pessoal e da correspondência que manteve com outros poetas, como o próprio Dixon, Coventry Patmore e Robert Bridges. Esses nomes talvez sejam desconhecidos do leitor de poesia inglesa de hoje, mas os dois últimos tiveram muito prestígio em seu tempo. Bridges, inclusive, tornou-se poet laureate, poeta laureado ou poeta oficial, cargo anteriormente ocupado pelo maior nome da poesia vitoriana, Tennyson.

A esses amigos se devem as duas únicas referências literárias a Hopkins durante sua vida. Em 1887 apareceram os Lyrical Poems, de Dixon, que continham a seguinte dedicatória: "to the Reverend Gerard Hopkins". Sete anos antes Bridges havia publicado a terceira série de seus Poems, em cujo prefácio há uma alusão a uma nova prosódia, pensada por "um amigo" do autor, posta em prática em poemas que, "infelizmente, permanecem apenas em manuscritos"<sup>1</sup>.

É justamente Bridges que nos interessará mais aqui, porque seria ele quem trataria da edição da poesia de Hopkins. Quando Hopkins morreu, Bridges já era um poeta muito conhecido na Inglaterra, e ele se utilizaria de seu prestígio para, aos poucos, ir publicando um ou outro poema do amigo morto. Em 1893,

---

<sup>1</sup> As referências feitas neste parágrafo, bem como as informações sobre os textos que Hopkins viu publicados em vida colocadas anteriormente, devem-se a Jean-Georges Ritz, Le Poète Gerard Manley Hopkins - Sa Vie et son Oeuvre, p. 19-20.

ele assinou uma breve nota sobre Hopkins que conseguiu incluir, juntamente com sete de seus poemas, na antologia Poets and Poetry of the XIXth Century, organizada por A. H. Miles. A seguir, foi publicando um ou outro poema em periódicos ou em antologias - por exemplo, um poema em A Book of Xmas Verse e em Lyra Sacra, ambos de 1895, um no Oxford Book of Victorian Verse, de 1912, e seis na antologia The Spirit of Man, de 1915, que ele mesmo organizou. Em 1917, numa carta inédita a que se refere o crítico Jean-Georges Ritz, endereçada a um outro amigo de Hopkins, A. W. Baillie, Bridges diria: "Você deve saber que desde a sua morte [de Hopkins], tive ocasião de gradualmente apresentá-lo ao público, e minha última tentativa, de incluir seis trechos dele em The Spirit of Man, encontrou reconhecimento entusiástico de um grupo de críticos que sempre se recusou a considerar seu trabalho. (...) O resultado é que a Oxford University Press publicará seus poemas (...). Então eu tenho que fazer aquilo por que sempre esperei, ou seja, editar os poemas para eles"<sup>2</sup>.

De fato, em 1918, 29 anos depois da morte de Hopkins, apareceria a primeira edição dos Poems, organizada por Robert Bridges. Esta edição trazia 74 poemas - dentre eles apenas três dos early poems, os poemas da juventude -, além de um texto em prosa, o "Author's Preface" e das notas de Bridges aos poemas, precedidas de uma pequena introdução, o "Preface to Notes". Apesar de todo o tempo passado, o leitor inglês ainda não estava preparado para apreciar Hopkins e a recepção ao livro foi muito

---

<sup>2</sup> Op.cit., p. 27. Texto da carta transcrito em nota de rodapé.

fria. Basta dizer que a pequena edição de 750 exemplares levou cerca de 10 anos para se esgotar.

Destino totalmente diverso teve a segunda edição dos poemas de Hopkins, feita pelo crítico Charles Williams: foi um sucesso de público. Nas informações da editora sobre o livro pode-se ler que a primeira impressão desta segunda edição foi posta à venda em novembro de 1930 e já em março de 1931 - apenas quatro meses depois - saiu sua segunda impressão. Mesmo depois o livro passaria a vender regularmente, de tal modo que a cada dois anos uma nova reimpressão era feita.

Não havia qualquer diferença significativa entre a edição de Bridges e esta que motivasse tal diferença na recepção. Na verdade, Williams reproduziu o livro publicado em 1918, acrescentado-lhe uma introdução e, num apêndice, 16 poemas da juventude, além de notas sobre esses novos poemas.

Somente em 1948 surgiria a terceira edição do livro, feita pelo mais importante crítico de Hopkins, W. H. Gardner. Esta edição incluía 141 poemas, fragmentos, traduções e alguns poemas escritos em latim e galês. Gardner manteve as notas dos editores anteriores e as complementou. Também modificou a ordem dos poemas, seguindo a ordem cronológica - primeiro, dos poemas que possuíam versões definitivas, depois dos fragmentos não-revistas pelo poeta. Gardner escreveu uma nova introdução, mas manteve o principal texto de Bridges, o "Preface to Notes".

Um pequeno trecho da "Introdução" de Gardner dá conta de como foi a recepção da obra de Hopkins entre a edição de 1930 e a

de 1948: "[a década de 30] assistiu ao crescimento daquilo que só pode ser chamado de um 'culto a Hopkins'. No entanto, este fato não deve desacreditar o poeta. O entusiasmo nasceu de uma impressão real mas imperfeita de uma beleza absoluta, de um significado atemporal da nova obra. A enchente de imitações deveu-se ao reconhecimento de um mestre 'original', de um padrão de intensidade e cintilação poética que muitos jovens escritores sentiram que poderiam atingir de alguma maneira (...). Agora o equilíbrio foi restabelecido. (...) Desde a publicação de suas cartas, diários e anotações (1935-8), sua reputação cresceu pari passu com o conhecimento de seu caráter, versatilidade e intenções artísticas: em suma, seu culto está decaindo e sua fama real está se espalhando"<sup>3</sup>.

Uma quarta edição, também levada a cabo por Gardner, com a colaboração de N. H. Mackenzie, surgiria em 1967 e marcaria poucas mudanças em relação à terceira. Com a descoberta dos últimos manuscritos de Hopkins, o número de peças chegou a 183 e houve algumas mudanças na ordem dos poemas com o estabelecimento mais preciso de suas datas de composição. A introdução também sofreu alterações e o "Preface to Notes" de Bridges deixou de ser publicado na íntegra.

A recepção da crítica não foi diferente da recepção do público. A primeira edição foi recebida com muita cautela, quando não com repulsa. O dilema da classificação dos poemas - vitorianos ou modernos? - apareceria já numa resenha jornalística do

---

<sup>3</sup> "Introduction to the Third Edition", p. xiii-xiv.

livro, publicada na revista literária The New Witness: "Um tímido poeta médio-vitoriano, enquanto Tennyson, Swinburne e Patmore lideravam suas escolas, era mais moderno que o mais esquisito dos modernos ... Um estilo que ninguém deve usar de novo"<sup>4</sup>.

A Oxford Magazine publicaria uma resenha que destacou o editor dos poemas e não seu autor. Depois de dizer que à obra de Hopkins faltava "a inevitável qualidade da verdadeira poesia", afirmava que "seja qual for nosso julgamento final sobre os poemas, Bridges é o perfeito editor devotado! Todos os méritos vão para ele. Bridges tenta infundir vida àquilo que não pode viver exceto por sua própria vitalidade, pela virtude de uma visão mais direta e de uma expressão mais completa do que foi dado a Hopkins ter"<sup>5</sup>. Os únicos elogios obtidos pelos poemas disseram respeito à métrica, ao ritmo novo de Hopkins.

Muito dessa recepção negativa foi preparada pelo próprio Bridges. O poeta laureado tinha uma compreensão limitada da poesia de seu amigo. Isso transparece em algumas das cartas que Hopkins escreveu a ele<sup>6</sup> e certamente muito mais nos diriam as cartas de Bridges a Hopkins - mas Bridges as destruiu. De qualquer forma, o que chegara ao público até aquele momento era o "Preface to Notes", onde o editor apontava muitos defeitos da obra editada.

---

<sup>4</sup> Crítica de Theodore Maynard citada por Jean-Georges Ritz, in op. cit., p. 29.

<sup>5</sup> Apud W. H. Gardner, G.M.H. - A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition, Volume I, p. 213.

<sup>6</sup> Ver carta traduzida adiante, p. 214.

E eram defeitos de todos os tipos. Bridges, para falar dos "defeitos de estilo" de Hopkins, passa pelos defeitos de gosto, aquilo que ele chamou de "maneirismos":

Independentemente de questões de gosto - e se estes poemas fossem acusados de desvio daquilo que pode ser chamado de bom gosto, deveriam ser condenados por ocasionais afetações nas metáforas, (...) ou por alguma perversão dos sentidos humanos, (...) ou, ainda o Marianismo exagerado de algumas peças ou o encontro nu de sensualismo e ascetismo que fere o 'Golden Echo' - Independentemente, dizia, desses defeitos de gosto, poucos como são, numericamente, embora afetem minha apreciação e afastem minha simpatia mais que todas as suas extravagâncias puramente artísticas - independentemente desses, há defeitos definitivos de estilo que o leitor deve ter coragem de encarar e, em certa medida, perdoar (...).<sup>7</sup>

Segue-se uma descrição da excentricidade e da obscuridade do poeta, de suas inadequações gramaticais - tais como a omissão de termos, ocorrência de homofonias indesejáveis, rimas defeituosas. Apenas um último parágrafo destacaria a beleza dos poemas, de que o leitor usufruiria se fizesse ouvidos moucos a todos os defeitos tão claramente apontados. Mas essa visão sofreria uma verdadeira inversão nos anos 30. A "excentricidade" e o "mau-gosto" da poesia de Hopkins se converteriam em "modernidade", em marcas altamente positivas para uma nova geração de críticos e poetas. O estilo de Hopkins seria estudado palmo a palmo e cada um dos "defeitos" apontados por Bridges passaria a ser visto como um sinal antecipador da moderna lírica de língua inglesa. Dois dos maiores e mais importantes críticos de Hopkins nesse período

---

<sup>7</sup> "Preface to Notes", in Poems, 3ª ed., p. 204-205.

foram F. R. Leavis e Herbert Read<sup>8</sup>. Este último, que além de crítico também foi poeta, no livro Forma e Poesia Moderna inclui apenas Hopkins como poeta de língua inglesa do século XIX a ter algo a dizer para os poetas modernos. Foi nesse momento que, como apontou Gardner no trecho citado acima, criou-se um verdadeiro culto da poesia de Hopkins. Apesar dos exageros de sempre, esse culto teve o mérito de chamar atenção sobre uma obra quase imperceptível até então e preparar caminho para críticos de maior fôlego, que iniciariam a exegese da obra do padre-poeta. Nos anos 40 seriam editadas as grandes monografias de W. H. Gardner e de W. A. M. Peters, além de importantes coletâneas de ensaios, como o volume Immortal Diamond, organizado pelo jesuíta Norman Weyand em 1949, e um número especial de uma revista ligada à nova crítica norte-americana, a Kenyon Review - em que estariam presentes textos de conhecidos intelectuais, tais como Austin Warren, o próprio Leavis e até mesmo Marshall McLuhan.

O esforço comum de todos esses textos era, acima de tudo, entender Hopkins e buscar o lugar que de fato a ele coubesse na história da literatura inglesa, sem os exageros daqueles para quem todas as ousadias do poeta eram defeitos, mas também sem os exageros daqueles que viam tudo em Hopkins como uma manifestação de sua "modernidade". Pode-se dizer mesmo que são esses críticos que estabelecem as bases de uma hermenêutica da obra de Hopkins que não seria muito modificada. No entanto, alguns desses criti-

---

<sup>8</sup> De Read ver o livro Form and Modern Poetry e o ensaio "Gerard Manley Hopkins" nos Collected Essays in Literary Criticism. De Leavis, dois ensaios que têm como título também o nome do poeta, publicados nos volumes The Common Pursuit e New Bearings in English Poetry.

cos não conseguiram escapar, também eles, de outros exageros. Alguns dos textos da Kenyon tentaram, a todo custo, enquadrar a obra de Hopkins, no sentido de vê-la como manifestação artística puramente vitoriana. Num artigo chamado "The Sweet and Lovely Language", a crítica Josephine Miles fez um esforço de classificar como normais todos os procedimentos lingüísticos que já haviam sido chamados de "excêntricos", num primeiro momento, e de "modernos", num momento posterior.

É importante, portanto, que aqui se formalize uma localização da obra de Hopkins dentro do período vitoriano. Para isso, é preciso compreender alguns aspectos da sociedade inglesa como um todo naquele momento. O primeiro aspecto relevante é o fato de ser esse o período de maior desenvolvimento econômico da história da Inglaterra, durante o qual se estabeleceu e se firmou o maior império colonial moderno. Tal império se estendeu por praticamente todo o globo: grandes extensões da África, a Índia, a Austrália e a Nova Zelândia eram colônias inglesas. Internamente, a Inglaterra se constituiria na primeira grande nação industrial da Europa. As mudanças sociais e políticas que se associam a esses fatores econômicos não são pequenas: "como em França durante o reinado de Luís Filipe, a era vitoriana foi a das classes médias. Enriquecidas pelas descobertas científicas e suas aplicações, teriam conquistado nessa altura o poder pela força do dinheiro se os whigs não lhe tivessem cedido sem luta a cidadela aristocrática. Élie Halévy escreve: 'Perpetuar a tradição do parlamentarismo aristocrático é a obra-prima da política inglesa no século XIX.

Mas em que condições se opera tão rara proeza? Com a condição de adaptar incessantemente esta política às necessidades de uma sociedade que se vai industrializando e democratizando"<sup>9</sup>. Também se estabelecerá uma rígida moral: "a aliança dos whigs e da burguesia terá efeitos profundos e estáveis sobre os costumes da Inglaterra. Muitos grandes burgueses que formavam a nova oligarquia industrial provinham de famílias não-conformistas [puritanas]. Aqueles que já não tinham a fé dos puritanos continuavam a ser austeros, e esta coincidência do rigor moral e do êxito comercial não era um encontro fortuito. (...) A religião fora muitas vezes o motivo direto e o segredo do êxito temporal"<sup>10</sup>. O famoso moralismo vitoriano é, ao contrário do que o senso comum costuma perceber, muito menos fruto de uma idiossincrasia da rainha que, viúva desde muito jovem, impôs-se um luto eterno, do que o retrato de uma nova classe em ascensão. Dessa maneira, a comunicação entre a religião - com a vitória da parcela mais moralista e fechada da Igreja Anglicana, os puritanos -, a economia e a política dá os contornos dessa nova sociedade inglesa.

A radiografia que Walter Benjamin faz da situação da poesia e do ambiente literário francês, que contrapõe a Baudelaire, serve muito bem para o caso inglês. Na verdade, uma vez que a ascensão dos setores burgueses dentro da sociedade foi muito mais precoce e marcante na Inglaterra que na França, as observações de

---

<sup>9</sup> André Maurois, História de Inglaterra, vol. 3, p. 48.

<sup>10</sup> Op. cit., p. 49.

Benjamin não apenas servem: mostram-se mais agudas em certos aspectos, principalmente no que diz respeito à transformação da obra em mercadoria e do poeta em produtor. Numa parte de um estudo em que trata do ambiente literário inglês no período vitoriano, Terry Eagleton faz um rastreamento da influência daquilo que Habermas chamou de "esfera pública burguesa" na formação de um novo "gosto literário" inglês<sup>11</sup>. Através disso, ele aponta para o impasse em que se vê o escritor, agora um produtor de um certo bem de consumo, o poema. Na síntese de Michael Hamburger, o poeta se vê "numa civilização onde os bens de consumo suplantaram os objetos e o preço suplantou o valor"<sup>12</sup>. A poesia passa a ter uma nova função social. Não é mais possível o discurso que defende que a arte é instrumento de simples cultivo cultural e espiritual: ela precisa ter uma utilidade. A sobrevivência mesma da arte passa a depender cada vez mais de fatores externos à obra: precisa se estabelecer no mercado. Para isso, é necessário que se agrade o público consumidor. E o público consumidor são as classes médias urbanas, "sem cultura", "sem sofisticação intelectual" - pelo menos na ótica da aristocracia e, em grande parte, dos próprios artistas, acostumados a um conceito de arte "desinteressada". É preciso que os autores se identifiquem com esse novo público.

Essa profissionalização do artista e, particularmente, do escritor, não emerge durante o período vitoriano. Segundo Ian

---

<sup>11</sup> Terry Eagleton, The Function of Criticism, p. 9-12.

<sup>12</sup> Michael Hamburger, The Truth of Poetry, p. 2.

Watt, a profissionalização do escritor já era fato no século XVIII<sup>13</sup>. Mas é no século XIX que a burguesia passará a ocupar o poder, através do pacto com a aristocracia, e o processo de urbanização fica muito mais agudo. Com isso a posição do poeta como produtor de um bem de consumo - o poema - também se cristaliza.

Há mais de uma reação possível dos escritores a essa transformação da função social da poesia. A reação de Baudelaire, identificada por Benjamin - a do artista-flanêur, que inauguraria a lírica moderna -, não seria encarnada por nenhum artista inglês. Na Inglaterra as posturas adotadas foram de outra natureza. Uma delas descrita por Eagleton. Trata-se do caso do poeta e ensaísta Matthew Arnold, que pediu a intervenção do poder, do Estado, nas questões culturais, numa tentativa de lutar contra a conspurcação que o gosto burguês provocava no gosto literário mais "clássico" - se cabe o termo<sup>14</sup>. Otto Maria Carpeaux consegue sintetizar de maneira muito clara algumas das principais contradições das reações de dois poetas da época vitoriana:

(...) a poesia perde com as vitórias da burguesia, essencialmente antipoética, a sua função pública, e acaba num asilo fora do mundo real, onde será tolerada: o parnasianismo. (...) Cumpre aceitar as coisas como são. E os poetas aceitam. Robert Browning aceita por meio de um otimismo muito forçado, disfarçado em fórmulas de uma estranha filosofia religiosa, e a luta interior no poeta deixa como vestígio a 'dificuldade'; mas é significativo que a sociedade vitoriana, sentindo a aceitação de seu mundo pelo poeta, não se tenha revoltado contra a 'incompreensibilidade' da poesia de

---

<sup>13</sup> A Ascensão do Romance, especialmente o capítulo 2, "O Público leitor e o surgimento do romance".

<sup>14</sup> Eagleton, op. cit., p. 62.

Browning, e sim fundado 'Browning Societies' para explicá-la. (...) Nenhum deles [vitorianos] achou outros versos senão os tradicionais, da tradição miltoniana, cujo grão-mestre era Tennyson: uma ou duas gerações antes do Parnasse francês, Tennyson é o tipo do parnasiano, pessimistamente resignado, transfigurando por versos muito musicais dum idealismo muito falso um mundo prosaico, aceitando os títulos de poeta laureatus e de lord, como consagrações de uma poesia tolerada<sup>15</sup>.

Portanto, mais emblemáticas que a ira pode-se dizer reacionária de Arnold são as posições assumidas por Browning e Tennyson. Browning, efetivamente, oculta numa poesia propositalmente obscura muitos conflitos. A leitura de seus poemas confirma a observação de Carpeaux: trata-se de um poeta que busca sua expressão pessoal dentro dos rígidos limites do gosto vitoriano. Além da dificuldade de sua poesia, uma constante melancolia no tratamento dos temas trai um eu-lírico pouco confortável no seu "otimismo forçado", como coloca Carpeaux. Mas a mais triunfante de todas as posições assumidas pelos poetas ingleses no período - se considerarmos como triunfo o sucesso da época e o apreço dos leitores - é a de Tennyson, que aceita e cumpre as funções de poeta oficial, ou poeta laureado, e se refugia num conformismo muito grande que o leva em direção a um esteticismo extremamente artificial que resultará em poemas bem-feitos - a maestria de Tennyson é inegável, e a reconhecem mesmo alguns de seus críticos mais severos, como Eliot ou, noutra nível, o próprio Carpeaux, citado acima -, mas apenas isso. Um historiador contemporâneo diria que "o mais representativo [poeta] da era Vitoriana foi

---

<sup>15</sup> Otto Maria Carpeaux, "Última Canção - Vasto Mundo", in Origens e Fins, p. 320-321.

Tennyson, Era um poeta patriótico que escrevia com igual orgulho tanto sobre os cavaleiros do rei Arthur como das modernas cargas da cavalaria"<sup>16</sup>.

A serviço dessa celebração "oficial" da Inglaterra, Tennyson colocou um tom retórico que às vezes se colore de épico. Sua referência, em termos de linguagem poética, é o Milton do Paradise Lost. A exemplo do parnasianismo, a poesia de Tennyson busca sempre uma "perfeição" formal através de artifícios estilísticos "consagrados".

Essa poesia vai se revelar também no tratamento temático. É interessante observar, por exemplo, de que maneira a natureza aparece nos poemas, não só de Tennyson, mas também de Browning e Arnold, além de muitos poetas menores do período. Trata-se de algo puramente decorativo, jogo visual a ser descrito por si só. Mesmo nos poemas de Wordsworth, que ficou conhecido justamente por ser um poeta da natureza, isso pode ser sentido. Vale lembrar que ele sobreviveu muitos anos ao romantismo e é o primeiro grande poeta vitoriano. É justamente de Wordsworth um texto que serviu de base teórica para esse por assim dizer "parnasianismo" vitoriano, o prefácio à segunda edição de suas Lyrical Ballads.

Nesse texto, ao fazer a afirmação cara aos românticos de que a poesia deve se aproximar do homem comum, tanto nos temas quanto na linguagem, ele termina por afirmar que "a linguagem de uma enorme parte de todo bom poema (...) não difere realmente, exceto no que diz respeito à métrica, em nenhum sentido, daquela da boa

---

<sup>16</sup> A. G. Eyre, An Outline History of England, p. 143.

prosa"<sup>17</sup>. A seguir, a respeito de um soneto de Thomas Gray, que utiliza como exemplo, ele dirá que "é óbvio que, exceto quanto à rima e ao uso da simples palavra 'fruitless' por 'fruitlessly', o que é até um defeito, a linguagem desses versos em nada difere da prosa"<sup>18</sup>. A partir disso, conclui que "nem há nem pode haver qualquer diferença essencial entre a linguagem da prosa e a da composição metrificada"<sup>19</sup>. Na verdade, independentemente de quais fossem de fato as intenções de Wordsworth, com afirmações como estas ele ajudou a cristalizar a idéia de que a poesia é apenas um jogo formal, prosa metrificada. Para fazer um bom poema bastaria pegar um texto em prosa e acrescentar a ele alguns artificios formais: quanto mais habilmente isto for feito, melhor o poema.

É esse o gueto parnasiano, o "asilo fora do mundo" da poesia vitoriana ao qual Carpeaux se refere. Essa postura de aceitação e adaptação ao gosto do público começa a ser questionada ainda durante o próprio período vitoriano. É possível lermos, numa enciclopédia francesa editada em 1875, uma forte crítica a Tennyson, que contempla inclusive a adesão do poeta às exigências do novo público:

"Tennyson passa por um dos maiores poetas da Inglaterra contemporânea, mas sua soberania poética, reconhecida no mundo elegante, é às vezes contestada (...). É sua

---

<sup>17</sup> "Preface". in The Poetical Works of Wordsworth, p. 936.

<sup>18</sup> Op. cit., p. 936-937.

<sup>19</sup> Op. cit., p. 937.

poesia tão admirada pelos jovens lords, pelas ladies louras e pela rainha Vitória, (...) muito ciosa do belo e do gracioso, às vezes obscura, muito voltada ao idílio, minuciosamente preocupada com a cor local, cheia de maneirismos, sobretudo em suas primeiras obras"<sup>20</sup>.

Outros artistas, da geração posterior a Tennyson, não assumiram o mesmo tipo de postura conformista. Os resultados literários de alguns desses grupos, no entanto, foram escassos. É na teoria e, às vezes, no comportamento moral que esses artistas concretizaram sua reação.

Um primeiro intelectual vitoriano a questionar o modo de vida vitoriano foi John Ruskin. Interessado primordialmente nas artes visuais, ao examinar o estilo gótico, no livro The Stones of Venice, ele fará uma severa crítica da arte e da sociedade de seu tempo:

E agora, leitor, dê uma olhada em torno desse seu quarto inglês, do qual você tanto se orgulha, porque sua construção é tão boa e segura, e seus ornamentos tão bem acabados. Examine novamente todos aqueles perfis exatos, e polimentos perfeitos, e os aços e madeiras tão infalivelmente temperados e ajustados. Por quanto tempo você se alegrou por eles e por como era grande a Inglaterra (...). Ah! se lidas corretamente, todas essas perfeições são símbolos de uma escravidão, em nossa Inglaterra, mais amarga e degradante que a do negro africano ou do ilota grego. (...)

E, por outro lado, vá adiante e contemple a fachada da velha catedral, diante da qual você tanto ri da fantástica ignorância dos velhos escultores: examine mais uma vez aqueles diabinhos feios, aqueles monstros deformados e as estátuas severas, rígidas e sem anatomia; mas não zombe deles, pois são símbolos da vida e da liberdade de cada trabalhador que lascou a

---

<sup>20</sup> Grand Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> Siècle, vol. 14, p 1618.

pedra; uma tal liberdade de pensamento e de posição na escala do ser que nem leis, nem escrituras, nem esmolas podem assegurar; uma liberdade cuja reconquista para seus filhos deve ser o primeiro objetivo da Europa nos dias de hoje.

(...)

Nós estudamos e aperfeiçoamos, nos últimos tempos, a grande invenção civilizada da divisão do trabalho; só que damos a ela um nome falso. Não é, verdadeiramente falando, o trabalho que é dividido, mas os homens: divididos em meros pedaços de homens, quebrados em pequenos fragmentos e migalhas de vida; de tal forma que a pequena parte de inteligência que resta ao homem não é suficiente para se fazer um alfinete ou um prego, mas se exaure para fazer a ponta do alfinete ou a cabeça do prego. Ora, isso é algo bom e desejável, verdadeiramente, para se fazer muitos alfinetes num dia; mas se quisermos apenas ver com que cristal de areia suas pontas foram polidas - areia da alma humana, que deve ser exaltada antes mesmo de se saber para que servirá - temos que admitir que tem que haver também alguma perda nisso. É o grande grito que se levanta de todas as nossas cidades fabris, mais alto que a fuligem de suas fornalhas, deve-se sempre a isto: que fabricamos de tudo nelas, exceto homens; alvejamos o algodão, e temperamos o aço, e refinamos o açúcar, e damos forma à cerâmica; mas alvejar, temperar, refinar ou formar um único espírito vivo, isso nunca entra nas nossas estimativas de progresso.<sup>21</sup>

O pensamento de Ruskin exerceria uma grande influência - inclusive em Hopkins - e seria justamente nele que um grupo de poetas se basearia para criar um movimento artístico: o pré-rafaelismo. O próprio nome do movimento nos informa a estética que ele buscava, a da arte anterior a Rafael (1483-1520), ou seja, da arte do final da Idade Média. Trata-se de uma tentativa de reviver, tanto nos temas como na expressão, a arte medieval e, com isso sair da prática convencional e artificial da poesia vitoriana publicamente mais bem-sucedida.

---

<sup>21</sup> Trechos extraídos do vol II, cap. 6 de The Stones of Venice.

Na pintura, pode-se sentir que eles lograram reviver e renovar ambas as coisas: a temática e a técnica pictórica na Inglaterra. Na poesia, no entanto, exceto talvez por buscar uma linguagem mais distante da de Milton, não conseguiram, do ponto de vista da expressão, da dicção poética, afastar-se da poesia vitoriana, não conseguiram estabelecer uma alternativa real a ela. Talvez sua maior renovação tenha sido no tratamento dos temas medievais. Ao contrário de Tennyson, que buscava na Idade Média justamente aquilo que poderia ser visto como o início da grandeza da Inglaterra, ou seja, uma forma de celebrar no passado da nação a sua glória presente, os pré-rafaelitas, como Ruskin, vêem no passado uma alternativa para um presente insatisfatório. Do ponto de vista da dicção poética propriamente dita, o poeta de alguma maneira ligado aos pré-rafaelitas que mais buscou uma linguagem poética que estivesse para além do convencionalismo vitoriano foi Swinburne. Sua preocupação, tal como ele mesmo proclamou, estava muito mais no som que no sentido das palavras. Por isso mesmo é, muitas vezes, aproximado aos simbolistas franceses. Há, em seus poemas, um uso constante de jogos formais e sonoros. Mas é um preciosismo formal autocentrado, que se instaura em função de si mesmo e não propriamente de um projeto poético mais amplo. Comparando a grande ocorrência da aliteração em Hopkins e Swinburne, Charles Williams diria: "o que chama a atenção em Swinburne não é sua presença [da aliteração], mas sua inutilidade, assim como o admirável em Hopkins não é sua presen-

ça, mas seu uso"<sup>22</sup>.

A fama de outsider de Swinburne decorre muito mais de seu comportamento que de sua obra: "em religião, ele se mostrava pagão; em política, um republicano liberal dedicado à deposição de governos estabelecidos. E, em matéria de amor, ele se preocupava constantemente com os prazeres do amante que infringe ou aceita a dor, prazeres sobre os quais havia lido nos escritos do Marquês de Sade"<sup>23</sup>.

Foi também mais pela vida que pela arte que um outro grupo de artistas, já no final do século XIX, buscou contestar os valores - principalmente o moralismo - vitoriano. O principal nome desse grupo é Oscar Wilde, talvez o escritor ao qual mais comumente se aplica o rótulo de antivitoriano. Em 1873, um professor de Oxford, Walter Pater - que quando muito jovem fora professor de Hopkins -, publicou Studies in the History of the Renaissance e não imaginava o efeito que seu livro teria para a jovem geração à qual pertencia Wilde. Na "Conclusão" do livro, um texto de pouco mais de cinco páginas, os jovens intelectuais encontraram um convite à fruição imediata da vida, muito longe do velho chamado vitoriano - expresso nos meios letrados por Carlyle - à responsabilidade social. Tendo como epigrafe um pequeno texto grego, "Heráclito diz que todas as coisas passam, nada permanece", o texto de Pater afirma que "a arte vem até você propondo

---

<sup>22</sup> "Introduction to Second Edition", in Poems, p. x.

<sup>23</sup> George H. Ford, "Algernon Charles Swinburne", in The Norton Anthology of English Literature, p. 1196.

dar a mais alta qualidade a seus momentos, uma vez que eles passam, e simplesmente em função de si mesmos"<sup>24</sup>. Pater, principalmente no prefácio desse mesmo livro, coloca a precedência do prazer estético obtido através do contato com obras de arte sobre aquele obtido junto à natureza, embora não despreze a observação da natureza como possibilidade de fruição do belo.

Essas idéias foram logo levadas ao extremo pelos jovens leitores de Pater que proclamaram a necessidade da fruição do belo no momento presente. O resultado foi um comportamento totalmente imoral segundo o ponto de vista puritano - mas que não chegou a produzir uma arte capaz de chocar tanto a sociedade. O caso já referido de Oscar Wilde é emblemático nesse sentido. Seu comportamento pessoal era agressivo ao meio vitoriano mas sua obra somente até certo ponto o era. Talvez lendo Pater equivocadamente, Oscar Wilde, tanto em seus ensaios como em seus textos criativos, exacerba esse esteticismo, negando à natureza qualquer coisa de belo, que somente seria encontrado na arte (numa atitude que havia sido prefigurada pelos pré-rafaelitas):

"Fruir a Natureza! Fico feliz em dizer que perdi inteiramente esta faculdade. As pessoas dizem que a Arte nos faz amar a Natureza mais do que a amávamos antes (...). Minha própria experiência é a de que quanto mais estudamos a Arte, menos ligamos para a Natureza. O que a Arte realmente nos revela é a ausência de padrão da Natureza, suas curiosas crueldades, sua extraordinária monotonia (...) Quando olho uma paisagem não posso

---

<sup>24</sup> "Conclusion", in Norton Anthology of English Literature, p. 1328-1329. Para se ter uma idéia do impacto causado pelo texto, basta lermos uma nota que Pater inclui na terceira edição de seu livro: "Esta breve 'Conclusão' foi omitida na segunda edição deste livro, já que considerei que ela poderia desencaminhar alguns dos jovens em cujas mãos viesse a cair."

evitar de ver todos seus defeitos. (...) Sobre a infinita variedade da natureza, é puro mito. Não se encontra na natureza em si. Reside na imaginação, ou fantasia, ou cegueira cultivada do homem que a olha<sup>25</sup>.

Enquanto proposta estética, afirmações como esta contestavam o gosto artístico burguês, habituado desde o romantismo a uma grande valorização estética da natureza. Ocorre, no entanto, que essas contestações ficavam muito mais nas propostas do que propriamente na prática literária. Em peças como "The Importance of Being Earnest", onde ele se vale da sátira como forma de crítica, Wilde levou para a obra de arte elementos de seu autoproclamado amoralismo estético. Mas, na poesia, sua obra não consegue ultrapassar o formalismo vitoriano na temática e menos ainda no afastamento daquela dicção poética a que o público vitoriano se acostumara.

A atividade literária de Wilde fracassou em sua tentativa de mudança da poesia e da sociedade vitoriana. Na verdade, talvez Wilde estivesse ligado demais ao espírito vitoriano e não pudesse levar às conseqüências finais as idéias que anunciava. A punição que sofre o jovem Dorian Gray, no final de seu texto mais conhecido, é sintoma disso, o que se confirma, no plano biográfico, com uma carta que Wilde envia, da prisão, a seu amante, na qual

---

<sup>25</sup> Oscar Wilde, "The Decay of Lying - An Observation", in Literary Criticism of Oscar Wilde, p. 165-166. A colocação de que Wilde leu Pater erradamente é colocada por George H. Ford em sua apresentação à obra de Pater na Norton Anthology of English Literature. é difícil discordar dela se compararmos o texto de Wilde com estas palavras de Pater, tiradas do Prefácio de seu livro Renaissance: "Os objetos de cuja estética a crítica trata - música, poesia, formas artísticas e consumadas da vida humana - são na verdade receptáculos de vários poderes ou forças: possuem, como os produtos da natureza, várias virtudes ou qualidades" (in Norton Anthology, p. 1321, grifo meu).

expressa arrependimento por suas atitudes<sup>26</sup>.

Na Inglaterra, o prestígio dos grandes vitorianos sobreviveu muito bem até o final do século XIX, assim como o gosto poético vitoriano. E as contestações que ambos sofreram - especialmente através da figura do poeta oficial, Tennyson - não foram suficientes para servir de contraponto aos poetas que queriam atingir. Não se produziu nada que pudesse ser encarado, mesmo depois de muitos anos, como uma via alternativa, uma poesia que, a exemplo do que ocorre na França do mesmo período, preparasse sob algum aspecto a lirica moderna e a fertilizasse.

## 2- Conversão religiosa: rumo à obra madura

A reação de Hopkins é muito diferente dessas - muito mais silenciosa. Diferentemente de Wilde ou Swinburne, jamais provocou qualquer comoção ou escândalo social. Um olhar apressado pode dar a impressão de que Hopkins aceitou integralmente a sociedade e, por conseqüência, a arte em que essa sociedade se comprazia. No entanto, a insatisfação do poeta já se manifestara onze anos antes da publicação daquela enciclopédia francesa. Em 1864, numa carta dirigida a seu amigo William A. M. Baillie, Hopkins já dizia "duvidar" de Tennyson e o caracterizava como artificial, "parnasiano"<sup>27</sup>. Naquele momento, Hopkins era um jovem de vinte

---

<sup>26</sup> Trata-se de uma longa carta escrita entre janeiro e março de 1897, onde se pode ler frases como estas: "Mas acima de tudo eu me culpo pela completa degradação ética a que eu permiti que você me conduzisse". "To Lord Alfred Douglas", in Selected Letters of Oscar Wilde, p. 157.

<sup>27</sup> Traduzida adiante, p. 197.

anos que, enquanto poeta, escrevia algo ao gosto da época, próximo de Keats, cuja influência permaneceria forte depois de sua morte e até mesmo depois de cessada a moda romântica. Hopkins compusera poucos poemas, justamente os únicos que tiveram boa recepção: um deles, "The Escorial", ganhou um prêmio de poesia no colégio e ajudou a fixar, ainda que apenas entre aqueles que o conheceram pessoalmente, uma imagem de alguém que possuía brilho intelectual - fama que de resto já tinha enquanto aluno do Balliol College.

De qualquer maneira, a percepção do jovem Hopkins do grau de convencionalismo que há na poesia de Tennyson é significativo e se dá justamente num momento em que sua vida começa a se encaminhar para um outro tipo de reação, no plano pessoal, ao mundo vitoriano: a conversão ao catolicismo romano.

Pode parecer exagerada para o leitor moderno a afirmação de que uma conversão religiosa representa uma forte ruptura social, mesmo que se leve em conta que, no período vitoriano, Estado e Igreja estão intimamente ligados. Afinal, nesse período a ligação Estado-Igreja ainda era muito forte em vários países, até mesmo no Brasil-Império, que definia o Catolicismo romano como religião oficial. No caso da Inglaterra, no entanto, a ligação entre religião oficial e Estado é muito mais íntima e tem uma história muito particular. O Anglicanismo, como se sabe, nasceu de uma dissidência do rei da Inglaterra com o papa, de tal forma que o chefe do Estado Inglês converteu-se também em chefe da Igreja Anglicana - ou, numa analogia que arrepiaria os próprios Anglica-

nos, o rei da Inglaterra é o "papa" do Anglicanismo. Há um forte dever de obediência dos membros da Igreja ao rei. No século XIX, o próprio caráter da rainha Vitória teve a tendência de impor um controle maior do Estado sobre a Igreja e de tornar mais profundas as ligações entre eles. Mais do que questões de hierarquia clerical, nos dá testemunho do entrelaçamento entre religião e política no século XIX na Inglaterra o importante papel exercido pela Igreja Anglicana durante o processo de colonização da África. Assim como os missionários jesuitas da América nos séculos XVI e XVII, os missionários anglicanos colaboraram de maneira decisiva para a doutrinação ideológica no esforço de dominação dos povos colonizados - guardadas, é claro, as diferenças não só contextuais como mesmo de estratégia de atuação em cada um desses casos<sup>28</sup>.

Essa ligação tão estreita já havia sido o estopim para um grande movimento contestatório ocorrido dentro da Igreja Anglicana, o chamado Movimento de Oxford - ou tratarianismo<sup>29</sup> - que se propôs a renovar a Igreja Anglicana tanto em sua doutrina quanto

---

<sup>28</sup> Sobre os dados da história da Inglaterra aqui citados, ver a seção VII da "Bibliografia".

<sup>29</sup> O Movimento de Oxford ou tractarianismo aconteceu em Oxford a partir de 1833, quando o depois cardeal John Henry Newman (1801-1890) publicou o primeiro dos textos intitulados Tracts for the Times. Nesses Tracts, Newman e os outros líderes do movimento, John Keble (1792-1866) e Richard Hurrell Froude (1803-1836), discutiam a ligação entre o anglicanismo e o Estado inglês, a história da Igreja e pontos da doutrina. Em muitos aspectos, o movimento propunha uma aproximação com o catolicismo romano, reconhecendo nele as raízes históricas do Cristianismo. Posteriormente um grande nome juntou-se ao movimento, Edward Bouverie Pusey (1800-1882), que vitalizou o movimento com seus sermões. Em um deles, pronunciado em 1843, afirmava a importância da eucaristia, admitindo algo inadmissível no anglicanismo: a presença na hóstia e no vinho do corpo de Cristo (consubstanciação). Com isso foi punido, proibido de pregar por dois anos. Mas o resultado foi o contrário do que as autoridades anglicanas previam: o sermão proibido, publicado, venderia 18 mil cópias e projetaria Pusey e todo o movimento, conferindo a eles uma posição influente dentro da igreja anglicana.

no que diz respeito a sua dependência do Estado. Na prática, esse movimento se iniciou em 1833 com um ato de insubordinação política: um protesto do reverendo John Keble - líder do tratarianismo ao lado dos reverendos John Pusey e John Henry Newman - contra a decisão do rei William IV de extinguir dez dos vinte e dois episcopados irlandeses. O próprio Newman deixa claro que, muito mais que a questão específica dos episcopados irlandeses, a questão política que realmente preocupava os tratarianos era a possível invasão do liberalismo na religião, com a recente subida dos whigs ao poder - o que revela que, de fato, as mudanças no Estado afetavam a igreja Anglicana diretamente<sup>30</sup>.

O movimento de Oxford acabou por criar dentro do Anglicanismo uma nova corrente mais próxima, quanto a certos aspectos da doutrina, ao Catolicismo, principalmente na parte ritualística. Essa corrente, da qual seria partidário, segundo Jean-Georges Ritz, o pai de Hopkins, era liderada por Pusey e Keble. Newman tomou posição mais radical e converteu-se ao catolicismo tornando-se, posteriormente, cardeal.

A correspondência de Hopkins pode nos mostrar o impacto dessa ruptura religiosa em sua vida, tanto no plano familiar quanto no que se refere ao seu próprio futuro intelectual.

Do plano familiar nos falam alguns trechos de cartas dirigidas a Newman, que o recebeu na Igreja católica, e a seu pai:

Estive em Oxford apenas o suficiente para ter ouvido

---

<sup>30</sup> Apologia Pro Vita Sua, p. 157

meu pai e minha mãe em retorno à carta anunciando minha conversão. Suas respostas são terríveis: não consigo lê-las duas vezes.

[Pai,] o senhor é muito generoso em não me proibir sua casa (...) com a condição, se entendi, de não tentar converter meus irmãos e irmãs<sup>31</sup>.

Hopkins não poderia mesmo esperar menos que uma ruptura total da família. Seu primeiro biógrafo, G. F. Lahey, nos fala de uma verdadeira campanha anticonversão a que ele teve que resistir. Tal campanha foi liderada por seu pai, mas recebeu apoio de muitos amigos e professores. Diariamente, cartas e visitas pessoais tentaram convencê-lo ora do erro que estaria cometendo, ora da necessidade de uma maior reflexão sobre o assunto, e de que ele estava sendo precipitado<sup>32</sup>.

Mas não é apenas de casa que ele estaria sendo excluído. Ao se tornar católico, Hopkins se vê estrangeiro no meio intelectual a que sempre havia pertencido. Seu alheamento intelectual seria ainda maior que o familiar. Inicialmente, surgiriam problemas institucionais dentro do ambiente universitário. Os católicos acabavam de ser admitidos como estudantes em Oxford, universidade à qual se liga o Balliol College, onde Hopkins estudava, e não se sabia bem o que fazer no caso de um converso. Ele se referiria a esses problemas em carta a seu pai:

---

<sup>31</sup> Os trechos são de cartas ao cardeal John Henry Newman e a seu pai, publicadas em Further Letters of Gerard Manley Hopkins, p. 21-23 e p. 127-129, respectivamente.

<sup>32</sup> O padre G. F. Lahey, primeiro biógrafo de Hopkins, detalha uma ampla campanha anticonversão da qual participaram, além da família de Hopkins, figuras de um certo destaque no mundo vitoriano. Dentre os que o interpelaram diretamente estiveram um famoso professor de Oxford, H. P. Liddon e até mesmo o rev. Pusey. Ver o livro de Lahey, p. 34-45.

A Igreja proíbe estritamente toda comunhão de coisas sagradas com não-católicos. (...) Ontem tive que avisar o Deão da Capela [de que não poderia mais participar do culto anglicano]. (...) Se o Colégio passou, no semestre passado, uma resolução admitindo Católicos e aceitou um católico como residente, não é certo alterar esse princípio no meu caso<sup>33</sup>.

Assim como as universidades, as principais instituições intelectuais britânicas eram dirigidas pela Igreja anglicana. Converter-se ao Catolicismo representava abrir mão de qualquer pretensão intelectual na Inglaterra, o que não significa pouco para um jovem considerado promissor a ponto de importantes figuras da intelligentzia vitoriana, que o conheceram como estudante de graduação, lembrarem-se dele vários anos depois, quando já era padre, como foi o caso de Walter Pater e Coventry Patmore. Seria impensável um católico permanecer como professor da área de humanidades, teria que fazê-lo no exterior - como de fato acabou acontecendo mais tarde, e em condições muito distantes das ideais -, já que passaria boa parte de sua vida na Irlanda e no País de Gales. O mesmo já havia acontecido com o cardeal Newman, quando, anos antes, havia deixado a igreja anglicana: teve que deixar também seu lugar na universidade e só pôde retomar suas atividades acadêmicas na Irlanda, na Universidade de Dublin, de que foi reitor.

A partir de 1865 e 1866, quando Hopkins refletia e se decidia à conversão, sua poesia já muda de aspecto. Mesmo que ainda trabalhando, pode-se dizer, com uma dicção vitoriana, seus

---

<sup>33</sup> Trecho da carta datada de 16-17/10/1866 dirigida pelo poeta a seu pai, in op. cit., 91-95.

poemas abandonam a sensualidade imagética herdada de Keats e voltam-se mais para uma tentativa de exploração da temática espiritual. Além dessa mudança temática já começam a aparecer sinais do Hopkins maduro na sintaxe, nos recursos vocabulares e nos jogos sonoros de que se utiliza. São representantes desse momento os poemas "The Habit of Perfection" e "Heaven-Haven", que constam desta antologia. Basta lermos um pequeno trecho de um poema escrito em 1860, "A Vision of the Mermaids" e contrapô-lo a uma estrofe de "The Habit of Perfection":

Now all things rosy turned; the west had grown  
To an orb'd rose, which, by hot pantings blow  
Apart, betwixt ten thousand petall'd lips  
By interchange gasp'd splendour and eclipse.

(Então tudo em rosa transformou-se: o poente tomou forma de uma rosa que, por um suspiro quente desfeita, entre dez mil lábios em pétalas, em troca expira esplendor e eclipse.)

O poema, que se estende por 144 versos, narra o encontro de um naufrago com algumas sereias. O trecho acima nos dá bem a medida daquilo que é dominante no texto: descrições em que a abundância verbal acompanha a abundância das imagens visuais. Os recursos poéticos de que o poeta se vale são bastante convencionais, tanto ao nível do ritmo - o poema é todo composto em pentâmetros iâmbicos regulares, sem qualquer variação rítmica - quanto às próprias imagens, embebidas num romantismo que Robert Bridges diria que "traí a influência de Keats"<sup>34</sup> - basta ver passagens como "o poente tomou forma de uma rosa" ou "dez mil

---

<sup>34</sup> Afirmação feita na nota que redigiu sobre o poema, in Poems, 4ª ed., p. 246.

lábios em pétalas". A sintaxe é acintosamente "poética", com inversões que dão ao poema uma eloquência tanto proposital quanto artificial. Trata-se de imagens que se encerram em si mesmas, não conseguem montar nada mais que um pequeno quadro visual.

"The Habit of Perfection" é um poema muito mais contido. O que chama a atenção, à primeira vista, é a escolha temática. Ao contrário de uma celebração visual o que temos é um desejo de eclipsar os sentidos. Mas essa não é a única diferença. Como não poderia deixar de ser, uma nova visão produz um novo aparato formal. A adjetivação e as imagens são muito mais sóbrias. Ritmicamente o poema não apresenta maiores variações, mas é construído num verso mais curto, menos propício à grandiloquência, mais próximo da poesia popular. As medidas menores prevalecem nesse momento:

Olhos, encontrai a luz incriada,  
Fechados em conchas de duplo-escuro:  
A matéria e a multidão desejada  
Não abrem paisagens; fecham um muro.<sup>35</sup>

Mas o processo de transformação religiosa de Hopkins continuaria e ele se afastaria ainda mais daquilo que a sociedade vitoriana esperava de um jovem quando, dois anos depois da conversão, decide-se a entrar para a Companhia de Jesus: ele seria um sacerdote, não um simples leigo converso, e um sacerdote jesuíta. O preconceito contra os jesuítas na Inglaterra é enorme e deixou marcas até mesmo no idioma: a palavra "jesuíta" pode ser

---

<sup>35</sup> Sobre a poesia da juventude, ver também as notas à tradução de "Heaven-Haven" e "The Habit of Perfection", p. 164-168.

usada, em inglês, como vitupério, no sentido de pessoa inescrupulosa para quem os meios não importam, somente os fins. Somente esse já é um índice do isolamento a que o poeta se submeteria e no qual passaria toda sua vida. Mas há outros. Como se sabe, historicamente os jesuítas nunca foram bem-vindos ao Reino Unido. Uma das páginas de horror da história inglesa é justamente uma grande perseguição e o martírio de jesuítas levados a cabo pela rainha Elizabeth I no século XVI.

Essa indisposição histórica dos ingleses contra os jesuítas estava longe de cessar ao tempo de Hopkins. Um dos mais influentes intelectuais ingleses do século XIX, Thomas Carlyle, faria o seguinte juízo acerca da Companhia de Jesus:

(...)nossos tempos podem ser chamados, em linguagem perdida, de Era do Jesuitismo - uma época cujo Palinuro é o detestável mortal conhecido entre os homens como Inácio de Loiola. Por aproximadamente dois séculos, o gênio da humanidade foi dominado pelo evangelho de Inácio, talvez o mais estranho e certamente o mais fatal jamais pregado onde quer que seja sob o sol. Tenho alguma convivência (...) com esse indivíduo, e nos velhos tempos estudei suas obras; e, para mim, ele parece ser historicamente definível, ele acima de qualquer outro, como a fonte de veneno da qual fluem esses rios de amargor que agora submergem o mundo<sup>36</sup>.

Será novamente a correspondência a nos mostrar como essa sua nova decisão foi recebida. Newman foi o primeiro a ser comunicado, logo depois de Hopkins ter feito um retiro num mosteiro dos beneditinos, ordem à qual o futuro cardeal pertencia. Newman cuidou de estimulá-lo e parabenizá-lo:

---

<sup>36</sup> "Jesuitism", in Past and Present, p. 360.

"Estou tanto surpreso quanto satisfeito com suas notícias (...). Penso que é a coisa exata para você. Você está completamente enganado ao pensar que, quando ofereci um lar a você aqui, eu sonhasse que você tivesse uma vocação para nós. Eu vi isso claramente desde o momento em que você veio até nós. Não chame dura 'a disciplina Jesuítica'; ela o levará ao céu"<sup>37</sup>.

O estímulo, no entanto, ficou restrito a Newman. A reação geral foi muito diferente. Uma carta do amigo C. N. Luxmore a um irmão de Hopkins, datada de 13 de junho de 1890 - posterior à morte do poeta, portanto -, resume bem o sentimento geral dos amigos em Oxford: "Do ponto de vista humano, ele [Hopkins] cometeu um terrível erro ao integrar-se aos jesuítas, pois sua alma deve ter-se revoltado contra um sistema que matou muitas e muitas almas nobres"<sup>38</sup>.

Esse forte ato de vontade de Hopkins incidiu de maneira vital sobre sua atividade poética. Julgando escrever poesia algo incompatível com sua escolha religiosa, ele decidiu simplesmente parar de escrever. Queimou os poemas que havia escrito até então - na verdade um gesto simbólico, já que outras cópias permaneceram, quer em seus diários, quer com amigos. Essa decisão perduraria por sete anos. Os poemas escritos até esse longo jejum seriam chamados de early poems, ou poemas da juventude, já referidos aqui, e são radicalmente diferentes daquilo que viria a ser sua obra madura, inaugurada em dezembro de 1875 com o poema longo "The Wreck of the Deutschland".

---

<sup>37</sup> Apud Lahey, op. cit., p. 47.

<sup>38</sup> Um trecho dessa carta é citada, em nota, por Jean-Georges Ritz, in op. cit, p. 142.

A história da frustrada tentativa de publicação deste primeiro poema de Hopkins escrito após o longo jejum poético dá a dimensão do grau do distanciamento de sua obra madura em relação ao gosto literário vitoriano.

Em dezembro de 1875 naufragou na costa da Inglaterra um navio, o "Deutschland". Nesse acidente morreram cinco freiras franciscanas alemãs, que haviam sido expulsas de seu país. Desde a unificação do Império Alemão, em 1871, havia conflitos entre Bismarck e a Igreja Católica. Através de seu ministro da Educação, Falck, Bismarck começou a estabelecer um conjunto de leis que limitariam a participação das ordens católicas no Império. Em maio de 1875, as leis de restrição aos católicos - que já haviam sido impedidos de ensinar, tiveram mosteiros fechados, entre outras determinações -, chegaram a seu paroxismo com a expulsão de todos os religiosos católicos. É em decorrência dessas leis, conhecidas como as "Leis de Maio", que as freiras franciscanas foram obrigadas a deixar o país.

Pessoalmente chocado com o acidente, Hopkins pediu autorização a seus superiores para escrever um poema sobre ele. O poema seria publicado pelo órgão oficial dos jesuítas ingleses, a revista The Month. Ao contrário do que se esperava, Hopkins leva ao editor da revista um poema nada semelhante àquilo que se produzia então. Espantado com o que lera, o editor afirmou mesmo que não sabia como ler o poema em voz alta e que seus leitores seriam incapazes de entendê-lo. Recusou-se a publicá-lo. Essa

recusa não chegou a abalar Hopkins<sup>39</sup>. O poema já havia cumprido sua função: Hopkins voltaria a escrever com certa continuidade. Acabara para ele a incompatibilidade entre o poeta e o futuro padre, já que ele se ordenaria menos de dois anos depois. Esta nova produção de Hopkins que, por sua linguagem, afastou tanto seus contemporâneos, acabou por atrair o leitor moderno.

O leitor moderno, porém, deparou com um aspecto "antiquado" nessa poesia: seu caráter religioso. Reflexo disso são certas colocações de críticos que, mesmo atraídos pela obra de Hopkins procuram dividi-la em termos de forma e conteúdo. Quem faz isso, por exemplo, é Herbert Read, quando afirma que a poesia de Hopkins levanta a questão de se é preciso que o leitor compartilhe das convicções do autor para que possa desfrutar com plenitude da obra. A partir dessa reflexão, faz uma leitura dos poemas de Hopkins que trabalha com tremendo afastamento da religião, afirmando inclusive que muitas vezes a religião aparece na poesia de forma a justificar o fato de um padre dedicar-se a ela<sup>40</sup>.

Esse procedimento "laicizante" ou "secularizante" é difícil de se defender quando se trata de um poeta como Hopkins. Até mesmo o autor do mais famoso estudo sobre Hopkins divide - não tão radicalmente quanto Read, é evidente - o poeta em dois: o

---

<sup>39</sup> Tanto Gardner, em seu Gerard Manley Hopkins, quanto Ritz, em seu Le Poète Gérard Manley Hopkins se referem a essa tentativa de publicação do poema. O próprio Hopkins faz referência, em carta a Richard Watson Dixon traduzida adiante, às tentativas fracassadas de publicação tanto de "The Wreck of the Deutschland" quanto de um poema feito posteriormente, "The Loss of the Eurydice", cujo tema central também é um naufrágio.

<sup>40</sup> "Gerard Manley Hopkins", in Collected Essays in Literary Criticism, op. cit.

"hedonista" - poético - e o "ascético" - religioso. Este último triunfaria com a entrada na Companhia de Jesus, daí o jejum poético tão longo<sup>41</sup>.

O problema dessa negação da religião é que ela acaba promovendo um rompimento da integridade da obra de Hopkins - e da integridade obra-pensamento. Meu esforço, na análise que se segue da poesia madura de Hopkins, é, ao contrário, procurar compreender como se integram religião e ousadia formal e de que maneira uma ajuda a formar a outra<sup>42</sup>.

### 3- Obra madura: pressupostos estéticos

T. S. Eliot abre seu poema mais conhecido, "The Waste Land", com os seguintes versos:

April is the cruellest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.  
Winter kept us warm, covering  
Earth in forgetful snow, feeding  
A little life with dried tubers.

---

<sup>41</sup> Gardner faz essa abordagem de maneira mais explícita na introdução ao volume Poems and Prose, uma antologia de textos de Hopkins, mas a desenvolve - aí de maneira muito mais precisa, sem fazer dessa divisão algo tão profundo - no seu longo estudo, já citado na nota 5.

<sup>42</sup> Essa questão é muito polêmica e pode, em certo sentido tomar o rumo de uma discussão de convicções que não cabe aqui. De qualquer forma, não me parece que seja indispensável uma identificação ideológica autor-leitor para que a obra possa exercer neste último todo seu potencial expressivo. É certo que, inicialmente, uma determinada obra pode nos agradar porque encontramos nela algo que se aproxima, ideologicamente, de nós. Mas está claro também que essa é uma fruição bastante primária da obra de arte. A atitude crítica exige mais que isso, exige a tentativa de se compreender o significado dos vários elementos que a obra encerra e sua relação entre si. A relação fundamental é, evidente, aquela entre obra e leitor, e não entre leitor e autor.

A relação que se estabelece aqui entre natureza e vida espiritual é de oposição, quase antagonismo - o espírito precisa livrar-se, para crescer, da escravidão dos sentidos. A primavera, que se inicia em abril, é o momento da não-religião, o momento dos sentidos, "misturando/ memória e desejo". É a abundância, quando as chuvas fazem do pouco, do morto, do escondido, vida: a chuva revive as raízes em repouso. O inverno, ao contrário, nos aquece com a carência de vida. Para os sentidos há só falta, pois a Terra se cobre "de uma neve-esquecimento" e a vida se alimenta do parco.

Para Hopkins essa relação é muito diversa. Para ele,

Nada é lindo como a primavera,

como diz o verso de abertura do poema "Spring". A poesia madura de Hopkins, toda ela dentro de uma temática religiosa, desenvolve-se justamente a partir do imbricamento de uma visão estética e de uma visão religiosa, de tal forma que esta acaba por incorporar aquela<sup>43</sup>.

Hopkins esboçaria sua visão estética ainda muito jovem, como aluno de graduação no Balliol College. Lá ele seria aluno de estética de um professor ainda inexperiente mas muito interessan-

---

<sup>43</sup> A bem da verdade, é necessário que se registre que Eliot posteriormente mudaria bastante sua visão religiosa: basta ver, por exemplo, o poema "Ash-Wednesday", curiosamente, um texto onde Gardner vê, a despeito do desprezo de Eliot por Hopkins, traços indicativos da influência do jesuíta.

Quanto a Hopkins, um de seus primeiros poemas, "Spring and Death" apresenta uma visão semelhante à de Eliot em "Waste Land": "A little sickness in the air/ from too much fragrance everywhere" (Algo de doentio no ar/ Vindo do excesso de fragrância em tudo).

te - Walter Pater. E é justamente num trabalho escrito para Pater que sua visão estética irá se revelar. É um diálogo, escrito à maneira dos diálogos platônicos, chamado "A Origem da Beleza". Os interlocutores básicos neste diálogo são o "professor da recém-criada cadeira de estética", que terá a função que cabe a Sócrates nos diálogos platônicos, um scholar da Universidade, John Hanbury, além de um pintor, estranho a ambos, mas que, como eles, passeava pelos arredores da universidade.

O primeiro elemento importante que se encontra nesse texto é a visão de que a beleza maior existe naquilo que é diferente do habitual, daquilo que é assimétrico. Mas como se pode perceber se algo é assimétrico, diferente? Somente a partir da comparação com outros indivíduos da mesma espécie. O diálogo chega a essas primeiras conclusões a partir, justamente, da observação da natureza.

'Bem, por onde começarei?', disse o Professor. 'Começarei por aqui', e puxou um dos ramos grandes mais baixos do castanheiro. 'Você o acha bonito?'

'Isso? O ramo do castanheiro? Certamente: eu sempre achei a folhagem do castanheiro uma das mais belas.'

'Veja que ele consiste de sete folhas, mais largas no meio, afinando em direção às extremidades de tal forma que as mais próximas das extremidades são as mais finas.'

'Posso ver', disse Hanbury, 'Eu nunca tinha notado que eram sete.'

'Agora, se dermos uma olhada vamos encontrar - sim, aqui temos uma. Há um ramo - você vê? - com apenas seis folhas. A natureza é irregular nessas coisas. Você consegue alcançá-lo? Agora, qual você considera o mais bonito, o de seis ou o de sete folhas? (...)

'Bem, eu diria, que o de seis folhas melhora a folhagem, pois a faz variada, mas em si mesmo, o de sete folhas é mais belo.'

'Exatamente', disse o Professor, 'mas você poderia me dar alguma razão?'

'Imagino, já que são iguais sob todos os demais aspectos, que é porque o sete é um número mais bonito que o seis, o que vai ao encontro do caráter místico atribuído a ele.'

'Sim, mas deixe-me entender', disse o professor. 'O 101 é um número mais bonito que o 100?'

'101? Não sei. Não, acho que o 100 é. Não: é claro que depende de 100 ou 101 de que.'

'Suponha então que temos dois ramos de castanheiro, um com 100 e outro com 101 folhas, qual seria o mais belo? Você dirá que não poderá saber até vê-los. Mas agora, seguindo o arranjo dos ramos de seis e sete folhas, no de 100 haveria 50 folhas decrescentes de cada lado com um vazio no meio, e, no de 101 folhas, 50 de cada lado e uma, a maior, no meio. Vê?'

'Perfeitamente. E eu acho que o de 101 folhas, ou, de fato, o que tem a folha estranha, qualquer que seja seu número de folhas, será o mais belo; não, como você parece demonstrar, por causa da excelência abstrata de um número estranho, mas porque - bem, suponho que ter a folha grande no meio é mais bonito.'

'Mas qual é o mais simétrico?' perguntou o Professor. 'Não é o de seis folhas?'

'Ambos têm simetria; ainda que, como você diz, o de seis folhas pareça ter mais, supondo, é claro, que seja realmente simétrico, o que este outro não é.'<sup>44</sup>

O raciocínio que compreende o belo a partir da simetria pode ser feito não apenas na comparação entre indivíduos, mas também entre elementos de um único indivíduo. É isso que nos conduz a um segundo elemento, decorrente do primeiro mas igualmente importante para a compreensão da visão estética de Hopkins. Depois de conduzir seus interlocutores, como se viu, à enganosa conclusão de que a beleza reside na assimetria, o Professor inicia uma nova etapa na conversa:

---

<sup>44</sup> "On the Origin of Beauty: A Platonic Dialogue", in The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins, p. 87-88.

'Estivemos falando de castanheiros, de seu crescimento assimétrico. Ora, o carvalho é uma árvore assimétrica?'

'Bastante' (...)

'Muito bem. Agora, você já notou que, quando o carvalho cresce sem influências, até sua estatura total, sua silhueta é uma longa curva, eu penso que poderia ser mesmo parábola que, se olharmos para a árvore de uma pequena distância, é de uma correção quase matemática?'

'Puxa vida, é mesmo! Não, eu nunca havia notado, mas agora que você colocou, parece que encontro em mim algo que confirma o que você diz.'

'Você se lembraria', perguntou o Professor, 'daquele belo carvalho no alto da montanha acima de Elsfeld onde se tem uma vasta paisagem?'

'Claro que sim. É uma linda árvore.'

'Se você tivesse analisado sua admiração por ela, acho que você teria atribuído muito dela a essa silhueta estritamente parabólica. Ou, de novo, se um dos lados de três folhas do ramo de sete folhas do castanheiro fosse arrancado, seria menos bonito, não? E isso, tenho certeza de que você dirá agora, porque a simetria foi destruída.'

'Sim', disse Hanbury. 'Então a beleza, você talvez diga, é uma fusão de regularidade e irregularidade.'

'Beleza complexa, sim.'<sup>45</sup>

A irregularidade dentro da regularidade, portanto, é a marca da beleza. Dessa noção decorre ainda um terceiro elemento importante: a beleza deriva da unidade dos objetos. Assim, se um dado ramo é belo, não é somente porque ele é assimétrico face a outros ramos, nem somente porque contém em si a simetria e a assimetria, mas também porque todas essas coisas fazem parte dele ao mesmo tempo. Sem qualquer um de seus elementos constituintes, sua beleza não pode existir, mesmo porque não seria possível definir padrões de simetria nem, conseqüentemente, outros padrões que, no contexto daquele ser, indicariam a assimetria.

---

<sup>45</sup> Op. cit., p. 89-90.

A natureza presente na poesia de Hopkins tem sempre as feições do belo descritas nesse diálogo. Uma marca muito clara dessa visão estética está no louvor reiterado aos seres que apresentam uma coloração variada, uma simetria-assimetria de cores, que se manifesta na recorrência da palavra dapple, "manchado", na poesia feita depois do jejum poético.

Há um poema que traz explicitas essas noções estéticas do poeta, "Pied Beauty".

#### Beleza em Matiz

Glória a Deus pelas coisas de vária cor -  
Por céus de cor-casada como em gado malhado;  
Pelas sardas no dorso da truta que nada;  
Brasa-brilho de castanha em queda; beija-flor;  
Paisagem em partes, lotes - curral, terra e roçado;  
E todo afazer, o engenho e engrenagem para ele engendrada;

Cada coisa que é original, justa, estranha, entre;  
Que muda e é mista (como? - não nos é revelado) -  
Rápida, lenta; lúcida, opaca; ácida, adocicada;  
O pai-pleno cria, ele cuja beleza é sempre:  
Graças sejam dadas.

Todos os seres belos referidos no poema são belos justamente por serem assimétricos. Mas é sempre uma assimetria estabelecida dentro de um conjunto. Note-se, por exemplo, como a paisagem é bela como um todo, em sua multiplicidade na unidade. O curral não é belo em si, nem a terra nua, nem o gramado; o conjunto formado por eles, visto de longe, marrom da terra, palha do curral, verde do roçado, a unidade múltipla de cores desse conjunto é que dá origem à beleza. O mesmo acontece com a truta (as manchas em si não são belas, mas sim sua combinação na truta) e em todas as outras imagens visuais evocadas pelo poema.

A segunda estrofe do poema, por sua vez, é em si quase um tratado de estética. Nela, o belo existe nas coisas mistas - palavra que sugere a mistura de padrões, ou a presença de elementos estranhos, assimétricos, numa base simétrica.

Dentro dessa perspectiva pode-se entender também a função da originalidade na visão estética de Hopkins. A assimetria dentro da simetria pode ser construída de diversas maneiras. Em cada indivíduo essa construção acaba ocorrendo de uma maneira específica, e isso é marca patente da originalidade desse ser, tanto quanto de sua beleza. Nesse poema pode-se sentir claramente, portanto, o peso da individualidade para Hopkins. Beleza e individualidade, como veremos, são elementos indissociáveis na sua visão de mundo e na sua poesia.

Mas à individualidade está ligado um outro aspecto importante, ausente do diálogo escrito pelo ainda estudante, mas se coloca nos dois últimos versos deste poema. Todas as belezas vistas conduzem não apenas a uma celebração apenas estética ou hedonista: levam, sim, à celebração do Criador de todas aquelas belezas. Ao olhar do eu-lírico, as belezas naturais revelam mais que elas mesmas, revelam Deus em Sua beleza, a única beleza que jamais se esgota. É de se notar a diferença desta atitude com a de "A Vision of the Mermaids", um trecho do qual foi apresentado há pouco, onde a riqueza visual encerra-se em si mesma, ou em sua própria observação.

4- Obra madura: pressupostos religiosos

Essa atitude revela aquilo que podemos chamar de visão sacramentalista da natureza, que estará presente em toda a poesia madura de Hopkins. É muito difícil determinar de que maneira essa visão se constrói, uma vez que, devido a seu longo jejum poético, Hopkins não deixou qualquer marca de sua construção. Nem mesmo os seus diários nos dão muitas pistas. Neles, continuam prevalecendo as descrições, e o que mais muda nelas é a linguagem, os recursos de que o poeta se vale para conseguir reproduzir, verbalmente, as imagens visuais que lhe chamam atenção. Mas é possível, ao menos, encontrarmos alguns fatores que facilitaram, se não estimularam, a construção dessa visão.

O primeiro desses fatores é certamente, a obra e o pensamento do cardeal Newman. Como se sabe, foi Newman quem recebeu Hopkins na igreja Católica e foi ele também o único a estimular Hopkins quando este decidiu entrar para a Companhia de Jesus. Há motivos bastantes para se pensar em influência pessoal. Mas a incidência do pensamento de Newman sobre o de Hopkins vai bem além do contato pessoal. Newman foi, enquanto escritor e pensador, um dos formadores da mentalidade vitoriana. Basta dizer, para comprová-lo, que a simples conversão dele para o Catolicismo foi capaz de produzir um pequeno renascimento dessa religião na Inglaterra.

No mais conhecido livro de Newman, a Apologia Pro Vita Sua, em que, acusado de não serem sinceras suas convicções católicas, faz um verdadeiro balanço de toda sua vida religiosa, é conhecido o momento em que ele discute a presença de Deus nas instituições

humanas e na Igreja em especial. Mas é em uma outra obra sua, An Essay in Aid of a Grammar of Assent, que se pode ler a seguinte colocação:

"chegamos agora ao terceiro informante natural no que diz respeito à religião; eu quero dizer o curso do mundo. Esta ordem estabelecida das coisas na qual nos encontramos, se ela tem um criador, ela com certeza fala de Sua vontade em seu perfil mais geral (...). Seu controle deste mundo vivo é deveras indireto e Sua ação, deveras obscura. (...) É um silêncio que fala."<sup>46</sup>

Está claro que Newman não se refere exclusivamente à natureza, mas a todas as coisas, a todo o "curso do mundo". A poesia de Hopkins, quase sempre, dirigirá sua visada à natureza. O "silêncio que fala" é objeto de um dos poemas de Hopkins:

#### Celebrando na Colheita

Vai-se o verão já; já, bárbaro-belas, medas se elevam  
Em volta; no alto, que vento-vagar, que amável reunir  
De nuvens seda-sedução! houve jamais um somar e sumir  
De gás-polvilho mais livre e ondulante que os céus sublevam?

Eu ando, ergo, ergo coração, olhar,  
A toda glória dos Céus para colher nosso Salvador;  
E olhar, coração, que olho, que lábio já lhes foi doador  
De saudação de amor-êxtase de respostas mais reais e sem par?

E a curva colina lazúli é seu ombro maneja-mundo  
Majestoso - como suave violeta, garanhão forte-a-fundo! -  
Tudo isto, tudo isto estava aqui, mas ocioso,  
Sem espectador; quando ambos estão face a face  
O coração alça asas, mais e mais corajoso,  
E a ele se lança, é como se a terra sob seus pés a ele o  
lançasse.

Num momento posterior a uma colheita em que, no campo, já

---

<sup>46</sup> An Essay in Aid of a Grammar of Assent, p. 397.

se vêem as medas onde estão amontoados seus frutos, o eu-lírico também procede a uma colheita. Mas é a Cristo que ele busca colher. Na natureza Ele permanece, em silêncio - "tudo isto estava aqui, mas ocioso, / sem espectador" - e a natureza só o revela para quem de fato a olha. No verso final é de se notar que é a natureza mesma, a terra que lança o coração em direção a Cristo: "é como se a terra sob meus pés a ele o lançasse".

A segunda grande fonte da visão sacramental em Hopkins é, certamente, a doutrina jesuítica<sup>47</sup>. Ao contrário da mística cristã tradicional, medieval, a mística inaciana não se desenvolve intramuros, longe do mundo, é antes uma mística de disciplina-da incursão no mundo.

Na mística cristã medieval, a única maneira de encontrar Deus era a união mística. Este é um ponto comum entre movimentos místicos diversos, tais como o que ocorreu na Inglaterra do século XIV, o misticismo espanhol do século XVI ou o misticismo Cistercense, cujo grande representante é São Bernardo Clara-val<sup>48</sup>. Basicamente, pode-se dizer que, para todos eles, a união

---

<sup>47</sup> Na falta de outro termo, empreguei aqui "fonte", mas a bem da precisão, é necessário que se faça uma observação. As visões religiosa e estética de Hopkins já se vinham formulando muito antes de sua conversão e posterior entrada na Companhia. As "compatibilidades" que se podem encontrar entre o jesuitismo e a visão pessoal de Hopkins - seja qual for o tipo de incorporação daquela por esta - só demonstram, mais uma vez, que tornar-se um jesuíta era plenamente compatível com seu "espírito artístico", ao contrário do que pensaram muitos de seus amigos e, mesmo muitos anos depois, alguns dos críticos que se ocuparam de sua obra. O mesmo vale quando, mais adiante, for mencionado o nome de Duns Scot.

<sup>48</sup> Num estudo sobre a Companhia, René Fülöp Miller faz referência a este fato da seguinte maneira: "A obtenção de um estado de perfeição, o alvo que, em todos os tempos, pairou diante dos olhos dos homens, nunca foi tão desejado com tão apaixonado fervor como durante a idade média cristã. Não obstante, até já entrada a época moderna, o cristianismo jamais formou uma outra idéia de tal perfeição derradeira, possível no ser humano, que não fosse a 'união com Deus' obtida no êxtase místico". Os Jesuítas e o Segredo de Seu Poder, Porto Alegre, Globo, 1935, p. 15.

Farei sempre referência ao misticismo cristão em geral. A despeito das inúmeras diferenças

mística depende, até certo ponto, da aplicação à meditação do próprio religioso, mas o encontro de Deus só é possível pela graça por ele concedida. A concepção jesuítica é bem diferente dessa. Santo Inácio é o primeiro a defender a visão de que a perfeição pode ser alcançada por outros meios. Reflexo disto é a forma mesma de atuação dos jesuítas: ao invés de encerrar-se num mosteiro isolado, tomam para si missões práticas, como o ensino e a evangelização<sup>49</sup>. O objetivo básico dos Exercícios Espirituais é exatamente o de fornecer um meio disciplinado de oração que permitisse, a qualquer pessoa que os praticasse, o alcance da perfeição espiritual: "a perfeição poderia ser atingida não apenas mediante o êxtase sobrenatural, mas também (...) poderia ser aspirada com as aptidões naturais do homem"<sup>50</sup>. Numa fórmula bastante sintética, Joseph Guibert define, sob este aspecto, a mística inaciana: "ela nos parece mais como uma mística de serviço por amor que de união amorosa quanto à sua orientação geral"<sup>51</sup>.

Essa concepção religiosa anunciada pelos jesuítas dá aos sentidos uma função muito mais importante. Para a mística tradicional "não é absolutamente possível perceber o curso dos aconte-

---

existentes entre as diversas correntes místicas cristãs, destacarei apenas aspectos amplos, que, de uma forma ou de outra, se apliquem ao misticismo cristão como um todo.

<sup>49</sup> "O serviço apostólico era uma decorrência da contemplação: 'Contemplata aliis tradere - transmitir aos outros os frutos da sua contemplação'. Rompendo com esta tradição milenar, num modo julgado revolucionário para o século XVI, Inácio renuncia às formas de vida monástica para privilegiar a liberdade do serviço apostólico". Josef Stierli, Buscar a Deus em Todas as Coisas, p. 91.

<sup>50</sup> Miller, op. cit., p. 16.

<sup>51</sup> Joseph Guibert, La Spiritualité de la Compagnie de Jesus, p. 33.

cimentos durante [a] 'união com Deus' por meio dos sentidos"<sup>52</sup>. Tal fato transparece em textos representantes das mais diversas correntes místicas através do claro discernimento que se faz entre uma visão "física" e uma visão "interior", esta eficiente, aquela imperfeita. Essa distinção representa, na verdade, a distinção entre o estado de êxtase místico e aquele que podemos chamar de estado "normal" do indivíduo. Num trecho das Moradas del Castillo Interior, Santa Teresa faz essas distinções claramente:

Pois voltando a este grande arrebatamento, o espírito (...) verdadeiramente parece sair do corpo e, por outro lado, está claro que esta pessoa não está morta (...). Parece-lhe que esteve em outra região, muito diferente desta em que vivemos (...). E ocorre que em um instante se lhe ensinam tantas coisas juntas, que em muitos anos que trabalhasse para ordená-las com a imaginação e o pensamento, não poderia fazê-lo em uma milésima parte. Esta não é uma visão intelectual, mas imaginária, pois se vê com os olhos da alma melhor que aqui, com os olhos do corpo (...)<sup>53</sup>.

No itinerário místico de Santo Inácio, no entanto, registra-se, além de momentos de êxtase místico, de visões "com os

---

<sup>52</sup> Miller, op. cit., p. 15.

<sup>53</sup> Em Santa Teresa de Jesús, Obras Completas, Madrid, BAC, 1982, p. 418 (Moradas Sextas, 5,7). Outros exemplos desse mesmo aspecto em outras correntes do misticismo cristão podem ser dados. Julian Norwich, uma mística inglesa do século XIV, fala repetidas vezes dessa "visão interior", a primeira delas no capítulo 4 de seu livro: "E ao mesmo tempo em que eu tinha essa visão corpórea, nosso Senhor me mostrava uma visão espiritual de seu amor familiar" (Showings, p. 130).

Já sobre São Bernardo nos diz Étienne Gilson: "O extático (...) não é mais um habitante da terra" (La Théologie Mystique de Saint Bernard, Paris, J. Vrin, 1980, p. 113). Ou ainda: "a união a Deus deve ser exclusivamente espiritual. Fundada numa transformação interna da alma, ela não saberia se completar por um conhecimento de Deus em suas criaturas, nem mesmo por uma visão de Deus sob forma de imagens exteriores" (*idem*, p. 115).

olhos interiores"<sup>54</sup>, pelo menos uma experiência religiosa, fundamental para ele e, portanto, para toda a ordem que ele fundou, que transcorreria no estado "normal", sem qualquer suspensão dos sentidos. Trata-se do episódio ocorrido às margens do rio Cardoner.

Ele ia andando, mergulhado em suas devoções, e, em seguida, sentou-se por um momento, com o rosto voltado para o rio que corria em sua direção. Estando ali sentado, os olhos de sua mente começaram a se abrir e, sem ter visão alguma conheceu e entendeu muitas coisas espirituais e relativas à fé e à cultura profana de um modo tão claro que tudo lhe parecia novo<sup>55</sup>.

Essa experiência é importante por mostrar que existe na tradição cristã - e na parte dela a que Hopkins está diretamente ligado - uma concepção de que é possível uma experiência profunda de Deus, comparável ao êxtase místico, que se dá dentro do domínio pleno dos sentidos -, o que nos interessará um pouco mais adiante. Esse episódio do Cardoner nos interessa mais neste momento porque é justamente nele que o pensador jesuíta Josef Stierli encontrará a base para a doutrina inaciana do "buscar a Deus em todas as coisas", ou seja, a doutrina segundo a qual todas as coisas, mesmo a natureza, podem conduzir a um conhecimento profundo da verdade divina: "Inácio exprimiu sua visão mística do Cardoner no 'Princípio e Fundamento' e, melhor ainda, na última contemplação dos Exercícios. Todas as coisas deste mundo são dons de Deus; tudo procede continuamente 'do alto'"<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Em trecho da Autobiografia ou Narração do Peregrino, de Inácio, podemos ler: "numerosas vezes e sempre durante bastante tempo, ele via com os olhos interiores, enquanto permanecia em oração, a humanidade de Cristo" (citado por Josef Stierli, in Buscar a Deus em Todas as Coisas, p. 30).

<sup>55</sup> Idem, p. 32.

<sup>56</sup> Stierli, op. cit., p. 123.

Não é noutra parte que encontraremos o maior favorecimento e a maior expressão de uma visão sacramental da natureza e das coisas do mundo em geral, nos textos inacianos, senão na última contemplação dos Exercícios, a "Contemplação para Obter o Amor", que propõe uma procura de Deus nas criaturas, ou seja, uma meditação que se inicie na observação sensível deste mundo. Depois de passar pela memória os benefícios recebidos de Deus, o exercitante é exortado a meditar com as seguintes palavras: "Considerarei como Deus está presente nas criaturas".

Hopkins escreveu um comentário sobre este trecho dos Exercícios, em que aparece uma reflexão que faz lembrar o "silêncio que fala" referido pelo cardeal Newman: "Sua presença [de Deus] é uma realidade, embora invisível"<sup>57</sup>.

Mas o que chama mais a atenção é a forte interpretação sacramentalista que Hopkins faz do texto inaciano na frase-conclusão de seu comentário: "Todas as coisas estão carregadas com amor, estão carregadas de Deus e, se soubermos tocá-las, elas emitirão fagulhas e pegarão fogo, produzirão gotas e correnteza, soarão e falarão dele"<sup>58</sup>.

é aqui, nesta interpretação do texto de Santo Inácio, que encontramos os primeiros elementos que caracterizam o tipo de visão religiosa que encontramos nos poemas. Não pode ser coincidência o fato de as mesmas imagens, praticamente com as mesmas

---

<sup>57</sup> Hopkins, "Contemplations for Obtaining Love", in The Sermons and Devotional Writings, London, Oxford University Press, 1959, p. 194.

<sup>58</sup> Hopkins, *op. cit.*, p. 195.

palavras, aparecerem em dois de seus poemas. O verso de abertura de "God's Grandeur" quase repete a primeira parte da conclusão do comentário:

The World is chargèd with the grandeur of God  
(O mundo está carregado com a grandeza de Deus).

A princípio estas palavras não parecem indicar uma visão específica de Hopkins, capaz de determinar a especificidade de sua poesia. Não estaria distante mesmo da visão de natureza dos franciscanos; a mística franciscana Angela de Foligno tem uma colocação muito próxima a esta: "todo o Mundo está pleno de Deus"<sup>59</sup>. De fato, a diferença entre os dois aforismos - se é que podemos classificá-los assim - reside numa única palavra, charg-  
ed, "carregado", no lugar de "pleno". Com essa palavra, retirada mesma do vocabulário da física, da eletricidade, Hopkins dá uma ênfase muito maior na presença de Deus neste mundo. Deus não apenas está presente na criação, ele a anima constantemente, ele a percorre, como se fosse a corrente elétrica atravessando um fio. Basta tocar a natureza para que uma forte sensação - como um choque elétrico - da presença divina se produza.

O outro poema que o comentário de Hopkins ao texto de Santo Inácio faz lembrar é "'As kingfishers catch fire'":

'Martins pegam fogo'

---

<sup>59</sup> Citada por Evelyn Underhill em The Mystics of the Church, Wilton, Morehouse-Barlow, 1960, p. 27 (primeira edição de 1925).

Martins pegam fogo, libélulas lançam chama,  
Pedras cantam caso caíam num oco de poço,  
Como cada corda tensa fala, cada esboço  
De sino soado acha idioma e espalha o que se chama.  
Cada coisa mortal faz uma e a mesma ação enfim:  
Distribuí aquele ser que em cada um habita;  
É una e única - vai por si; "Eu", dita e grita  
Quando fala "Eu sou o que faço, para isso vim".

Digo mais: o justo justiça de fato;  
Mantém a graça: e a graça se mantém em seus atos;  
Aos olhos de Deus age o que é aos olhos de Deus -  
Cristo - pois Cristo atua em dez milhões de lugares,  
Belo em membros e belo em olhos não seus,  
Ao Pai pelas feições dos homens e seus olhares.

Salta à vista, na primeira estrofe, a coincidência das imagens. Os martins e as libélulas encarnam aquelas coisas que, se tocadas com sabedoria, "pegam fogo". Também se encontra a presença da água, embora menos evidente, uma vez que é ela que faz cantar, no fundo do poço, a pedra. Por fim, a mesma imagem de que as coisas "soam" (o verbo, no original, é o mesmo, ring) aparece concretizada no sino, que "fala". É neste ponto que surge uma importante diferença entre os textos. No comentário, as coisas falam de Deus diretamente. Já no poema, cada coisa fala de si mesma, de sua individualidade, diz seu próprio nome, "espalha o que se chama". Somente nos tercetos a visão sacramental se colocará explícita novamente, com a idéia de que Cristo é belo em membros e olhos "não seus". De fato, a idéia de indivíduo é fundamental na visão de mundo de Hopkins e se evidencia tanto na sua visão da natureza quando na sua própria visão de arte. A originalidade, para ele, é condição básica da existência da obra de arte. Mas se trata de uma originalidade diferente daquela reverenciada pelos românticos e deles herdada pelos vitorianos.

Não é a originalidade que marca o gênio, o homem espetacular que paira acima de todos os homens, mas a originalidade intrínseca que a própria noção de indivíduo traz. Todos têm caracteres individuais, originais<sup>60</sup>.

A idéia de individuação nos leva a uma terceira referência básica para a visão sacramental de Hopkins, o escolástico inglês John Duns Scot (c.1274-1306). É a partir dele que procuraremos esclarecer o sentido de um termo essencial para a compreensão do pensamento e da obra de Hopkins, inscape. Segundo o próprio Hopkins, "plano, padrão, ou o que eu tenho o hábito de chamar de 'inscape', é o que, acima de tudo, eu busco em poesia"<sup>61</sup>.

Do ponto de vista puramente lingüístico, inscape é formado analogamente à palavra landscape, "paisagem" (onde land refere-se a "terra", "lugar", e scape a "panorama", "visão"). Sob esse aspecto, inscape seria um panorama do interior, um "introrama", como sugeriu José Paulo Paes<sup>62</sup>. É possível também fazer uma analogia com a palavra insight, que designa uma compreensão profunda e intuitiva.

Embora Hopkins utilize esse termo desde muito jovem - desde 1864, segundo Gardner - é somente durante seu período de noviciado na Companhia que ele vai encontrar uma "justificação filosó-

---

<sup>60</sup> Ver a esse respeito a carta a W. A. M. Baillie, traduzida adiante, p. quando Hopkins trata da inspiração. Além de torná-la algo muito "orgânico", ele vê sua presença na vida de todas as pessoas. A diferença de um poeta e de um não-poeta seria a de que, sob inspiração o poeta faz poesia e um não poeta faz outras coisas. Não é, portanto, uma visão que coloca o poeta como um enviado divino, acima dos outros homens.

<sup>61</sup> Ver carta a Robert Bridges traduzida adiante, p.

<sup>62</sup> Sugestão de tradução do termo criado por Hopkins feita por José Paulo Paes durante "Oficina de Tradução" por ele dirigida no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp em 1987.

fica para o inscape"<sup>63</sup>. E vai encontrá-la justamente em Scot, um filósofo a princípio menos importante para a ordem<sup>64</sup>.

É o próprio poeta quem nos conduz a Duns Scot. Em seu diário pode-se ler a seguinte anotação:

Depois dos exames, fomos para as férias em Douglas, Isle of Man, 3 de agosto. Nesse tempo eu comecei a tomar contato com uma cópia de Scotus sobre as Sentenças na biblioteca de Baddely e fui invadido por uma nova onda de entusiasmo. Pode não levar a nada ou pode ser uma graça de Deus. Mas a partir de então, quando me deparo com algum inscape do céu ou do mar eu penso em Scotus<sup>65</sup>.

Como se vê, logo no início de suas leituras de Duns Scot Hopkins já relaciona sua idéia de inscape a ele. Posteriormente, num longo texto escrito durante um retiro, ao refletir sobre suas próprias concepções ele se perguntaria: "Não é isto (...) então o mesmo que a ecceitas de Scotus?"<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> A expressão é de Marjorie D. Cogan ("Inscape and Instress: Further Analogies with Scotus", p. 67), mas o fato em si de o conhecimento da obra de Scot ser uma justificação não apenas intelectual, mas sobretudo dentro do corpus estabelecido da filosofia cristã, é partilhado por outros críticos. John Pick, por exemplo, diria: "as teorias scotistas de individuação e do conhecimento - nós as vemos constantemente ilustradas em seus poemas - parecem ter oferecido justificação intelectual para o artista Hopkins (op. cit. p. 35).

<sup>64</sup> Sobre esse aspecto vale observar que a Companhia de Jesus não se filia exclusivamente a uma única corrente de pensamento dentro da filosofia cristã. W. H. Gardner exagera quando, na Introdução aos poemas de Hopkins fala de Santo Tomás como o "filósofo oficial" do jesuitismo. Alcir Pécora, mais precisamente, fala em termos de uma tendência, colocando que "os jesuítas tendem a preferir [a via moderna da teologia de Scot e Ockham] em favor da retomada da razão e do mundo hierarquizado do tomismo". Há mesmo alguns pontos em que a doutrina jesuítica se aproxima de Scot. Um exemplo é apontado pelo jesuíta alemão Hugo Rahner, que afirma que "considerada a Cristologia de Inácio a partir da meditação do pecado de nossos Primeiro Pais nos atreveríamos qualificá-la de escotista, que vê na criação o começo da salvação" ("A Cristologia dos Exercícios", p. 9).

<sup>65</sup> Journals and Papers, p. 221. Anotação feita em 19 de julho de 1872.

<sup>66</sup> "On Personality, Grace and Free Will", in The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins, p. 151.

Se examinarmos as concepções tomistas, por exemplo, veremos que nelas a individuação se dá através da matéria determinada pela quantidade, de tal forma que, para Santo Tomás, há apenas uma forma para cada ser ou espécie. Assim, também o ser humano tem apenas uma forma, que é a alma. Ou seja, os indivíduos de uma mesma espécie têm todos a mesma forma, individualizando-se apenas na matéria; somente os seres que não são compostos de matéria e forma - Deus e os anjos - se individualizam na sua própria forma. Isso fica claro na Suma, p.I, q.3, a.3, respondeo: "não são totalmente idênticos o homem e a humanidade: esta constitui como que a parte formal daquele, pois os princípios definidores desempenham o papel de forma, relativamente à matéria individualizante. Ora, a individuação dos seres não compostos de matéria e forma não se opera pela matéria individual, i. é, por uma determinada matéria, mas antes as próprias formas por si se individualizam"<sup>67</sup>.

Duns Scot, por sua vez, como sintetiza Carlos Arthur Nascimento, "atribui à natureza, considerada formalmente em si mesma, uma certa unidade real menor que a numérica (individual). (...) Assim sendo, a natureza (...) é dotada de uma certa entidade por Scot. (...) Para termos o indivíduo acresce uma determinação ulterior, que é a haecceitas (distinta formalmente da natureza)"<sup>68</sup>. Ou seja: todos os seres possuem um ser comum, e a indi-

---

<sup>67</sup> Suma Teológica, p.I, q.3, a.3, respondeo. Porto Alegre e Caxias do Sul, EST/Sulina/UCS, 2ª ed., 1980, trad. de Alexandre Correa, p. 25.

<sup>68</sup> Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento, "A Querela dos Universais Revisitada", in Cadernos PUC 13, p. 51-52.

viduação se dá com o acréscimo de uma entidade positiva, a haecceitas, a esse ser comum, de tal forma que a individualidade participa da essência. Dessa maneira, Sócrates, por exemplo, não possuiria apenas uma essência, que determinaria sua humanidade, mas também esta essência, que determinaria sua "socraticidade", através da haecceitas.

Sobre esse princípio de individuação diz ainda Scot na Opus Oxoniense I, d.3, q. única, n.8: "Pode-se dizer que do indivíduo pode-se abstrair não somente a espécie, mas também algo que lhe é próprio [sua haecceitas]"<sup>69</sup>. Ao dizer que podemos abstrair algo que é próprio ao indivíduo, da mesma forma que à espécie, Scot concede àquele fator inteligibilidade, além de uma participação na essência, tanto quanto a espécie. O franciscano esclarece ainda que "esta entidade [entenda-se: haecceitas] não é matéria, nem forma, nem composta, na medida em que está na natureza de todas essas coisas; mas [a haecceitas] é a última realidade do ente que é matéria, ou [do ente] que é forma, ou [do ente] que é composto"<sup>70</sup>.

A inteligibilidade do que é individual é o dado fundamental. Os conceitos criados por Hopkins conferem, tanto quanto a haecceitas, inteligibilidade à essência do indivíduo. A definição

---

<sup>69</sup> In Scot, Capitalia Opera I - Preparatio Philosophica, org. por Deodat Marie de Basly, Le Havre, 1908, p. 259-260. Como a tradução, do latim, é de responsabilidade minha, apresento o original, o que farei sempre que o mesmo ocorrer adiante: "Potest dici quod ab individuis non tantum potest abstrahi species, quae dicit quiditatem individuorum, sed etiam aliquid quasi proprium [sive haecceitatem]".

<sup>70</sup> Op. cit., p. 270: "ista entitas [videlicet: haecceitas], non est materia, vel forma, nec compositum, in quantum quodlibet istorum est natura; sed [haecceitas] est ultima realitas entis quos est materia, vel [entis] quod est forma, vel [entis] quod est compositum".

dos termos inscape e instress deixa isso claro.

Mas não é fácil defini-los. Inscape, por exemplo, é um termo que o poeta utiliza em contextos diversos, muitas vezes em sentidos sutilmente diferentes e, curiosamente, nunca na poesia. Um crítico, o padre W. A. M. Peters, enfrentou, na década de 40, essa multiplicidade de usos e, a partir do exame exaustivo, de absolutamente todas as ocorrências do termo na prosa de Hopkins, definiu-o de forma aceita de maneira geral pelos críticos da obra de Hopkins que se ocuparam, depois dele, desse problema:

inscape é o complexo daquelas qualidades sensíveis do objeto de percepção que nos atinge como pertencendo a ele inseparavelmente e que é absolutamente típico dele, de tal forma que, através do conhecimento deste complexo unificado de dados sensíveis, podemos ter uma percepção profunda da essência individual desse objeto"<sup>71</sup>.

Esse termo está sempre relacionado a um outro, instress, que o complementa. Sobre instress nos dirá Peters:

Assim como no caso de inscape, Hopkins não define instress em nenhum lugar, ainda que seja um termo de não rara ocorrência. O ponto de partida na tentativa de chegar ao seu sentido preciso será o uso do substantivo stress que, nos escritos filosóficos de Hopkins designa a perfeição do ser (...). Ele o identifica com o grego energéia, na terminologia escolástica actus, que é o princípio da atualidade num objeto. (...) O substantivo instress acrescenta pouco a este significado de stress, exceto pelo fato de o prefixo enfatizar que esta força é intrínseca ao objeto (...)

Colocando instress ao lado de inscape notamos

---

<sup>71</sup> W.A.M. Peters, Gerard Manley -Hopkins - A Critical Essay towards the Understanding of his Poetry, p. 1.

que o instress atingirá o poeta como a força que mantém íntegro o inscape; é, para ele, o poder que atualiza o inscape. (...) Inscape, sendo uma manifestação sensível da individualidade do ser, é percebido pelos sentidos; mas o instress, embora dado na percepção do inscape, não é percebido diretamente pelos sentidos por não ser uma qualidade sensível do objeto. Daí resulta que, enquanto o inscape pode ser descrito, ainda que não perfeitamente, em termos de impressões sensitivas, o instress não pode, mas deve ser interpretado em termos de sua impressão na alma, em termos, quero dizer, de como afeta a alma. (...) [C]omo uma causa, instress faz referência, para Hopkins, à energia inerente que é a atualidade do objeto; como efeito, instress diz respeito à impressão especificamente individual que o objeto produz no homem<sup>72</sup>.

Mas esse conhecimento do indivíduo em si é apenas um início. Ele pode levar a um outro conhecimento, o conhecimento de Deus. Aqui a analogia com Scot passa a ser mais importante, uma vez que se trata de um passo que Hopkins não dá nos seus textos em prosa, mas que aparece claramente nos poemas.

Começando mais uma vez com o tomismo, pode-se dizer que, para Santo Tomás, conhecemos Deus nesta vida através de um conceito análogo ao de criatura. No capítulo V de seu clássico L'Esprit de la Philosophie Médiévale, Étienne Gilson afirma que o pensamento cristão traz problemas para a definição da relação entre os "seres contingentes" e o "ser necessário", ou seja, entre as criaturas e Deus: "Para Platão e Aristóteles, o mundo fora feito ao mesmo tempo que seus deuses; nem um nem os outros

---

<sup>72</sup> Op. cit., p. 13-15. Vale anotar que o uso mais comum da palavra stress em inglês é como "tensão", "pressão". Por isso Peters coloca, nesta mesma página, que a "preferência por stress a ato, a palavra comum na terminologia escolástica, encontra sua razão de ser na maior expressividade da palavra saxã, pois marca bem a força que mantém a coisa em sua existência".

pretendem a posse exclusiva do ser"<sup>73</sup>. Para a filosofia cristã, ao contrário, Deus é anterior à criação e agente dessa criação, ou seja, é a causa do mundo. O conceito análogo entre Deus e a criatura diz respeito justamente a isso, uma participação que a criatura tem em Deus por ser efeito da causa primeira de todas as coisas.

Se somente essa participação restrita da criatura no criador possibilita uma visão sacramental do mundo, mais o fará uma visão como a scotista<sup>74</sup>, para a qual podemos ter algum conhecimento de Deus nesta vida através de criaturas, de indivíduos, já que há uma essência comum entre Deus e as criaturas: "Deus é conhecido não somente num conceito análogo ao conceito da criatura, isto é, num conceito que seja totalmente distinto daquele que é predicado da criatura, mas nalgum conceito unívoco a ele próprio e à criatura"<sup>75</sup>. Ou seja, a participação da criatura no Criador é muito maior.

A partir dessa concepção, Scot escreve: "digo que o que se conhece de Deus é conhecido através de representações inteligíveis das criaturas. De fato, quer o mais universal e menos universal sejam conhecidos através da mesma representação inteli-

---

<sup>73</sup> Gilson, L'Esprit de la Philosophie Médiévale, p. 85.

<sup>74</sup> Nesse sentido, o crítico John Pick coloca que "Scotus era muito enfático no estabelecimento de uma visão sacramental do mundo, pois ele concebia que Deus criou o mundo para tornar possível ao homem olhar as belezas visíveis do universo e experimentá-las como uma ponte entre o finito e o infinito" (G.M.H - Priest and Poet, p. 36).

<sup>75</sup> Duns Scot, Opus Oxoniense I, d.3, parte 1, q.1, in Os Pensadores, São Paulo, Abril, 1973, trad. de Carlos A. Nascimento, p. 264. As citações de Duns Scot sem referência bibliográfica dirão respeito sempre a este texto de Scot, nesta mesma edição.

gível, isto é, através da representação do menos universal; quer ambos tenham sua própria representação inteligível: pelo menos o que pode imprimir no intelecto a representação menos universal, pode também causar a representação do que quer que seja mais universal. Assim, as criaturas que imprimem no intelecto suas próprias representações podem também imprimir as representações dos transcendentais que são comuns a elas e a Deus".

Notamos que Scot defende que conhecemos de Deus aquilo que, nele, é unívoco a nós ("podem também imprimir as representações dos transcendentais que são comuns a elas e a Deus"). Essa afirmação permitiria até, se lida isoladamente, uma interpretação que enxergasse a doutrina de Scot como imanentista, tal a força com que diz que é através da criatura que conhecemos Deus. É claro, no entanto, que esse imanentismo se dilui se lembrarmos que apenas podemos conhecer, desta forma, o que é comum a Deus e às criaturas, e não tudo em Deus, e que esse conhecimento não é um conhecimento intuitivo, mas apenas um conhecimento abstrativo - termos que a teoria do conhecimento de Scot usa para diferenciar um conhecimento que "prescinde ou abstrai da existência e presença do objeto para apreender-lhe unicamente a essência mediante uma imagem cognoscitiva", daquele que se constitui em "uma visão e, desta vez, uma visão da coisa em si"<sup>76</sup>. Está claro que o conhecimento que o homem pode ter de Deus, nesta vida, é o menos perfeito dos dois. Uma doutrina como a de Tomás, segundo a

---

<sup>76</sup> As definições citadas são, respectivamente, da História da Filosofia Cristã, de Philoteus Boehner e Etienne Gilson, p. 445, e de Jean Duns Scot, de Gilson, p. 544.

qual o indivíduo é incognoscível e nós pensamos apenas por idéias gerais, a espécie sendo o último inteligível, não tem como admitir o conhecimento de Deus através de criaturas individuais. Já Duns Scot, que confere inteligibilidade ao indivíduo e ao singular pode chegar a essa concepção, sendo até mesmo uma consequência natural de sua doutrina admitir, como faz aqui, que "não se encontra sob nenhum conceito de uma criatura um conceito ou representação representando algo próprio a Deus e que seja de natureza totalmente distinta do que cabe a ela".

Essas considerações acerca da filosofia de Duns Scot nos reconduzem rapidamente ao poema "As kingfishers catch fire", de tal forma que já nos é possível entender de que maneira se liga a percepção de que cada coisa neste mundo, cada criatura, grita seu próprio nome à idéia de que Deus aparece belo em membros e olhos não seus. Na verdade, para o observador atento as coisas revelam sua essência mais profunda justamente naquilo que nelas representa sua própria individualidade. E é também na beleza dessa individualidade que o observador poderá encontrar a beleza de Cristo e, em última análise, a Deus em si.

O sacramentalismo de Hopkins é, portanto, bastante profundo. Deus não se apresenta na criatura apenas como a causa de seu ser e de sua existência; a criatura também é partícipe, ainda que de forma restrita, de Sua própria essência. Esse pensamento toma forma mais clara em alguns momentos em que a poesia de Hopkins nos apresenta uma experiência religiosa intensa, um tipo de contemplação profunda e muito mais específica que a consideração

e a crença na presença de Deus, como causa primeira das criaturas. São experiências que, se não podem ser propriamente chamadas de místicas, uma vez que a experiência mística pressupõe a ausência de intermediação entre a alma e Deus, podem ao menos ter sua intensidade, e o grau de revelação que trazem, comparados ao da experiência mística tradicional.

Nesse sentido Hopkins retoma uma tradição religiosa típica de seu país. Houve um grande movimento místico na Inglaterra, que produziu vários textos em inglês - e não em latim, como era comum -, entre os quais o Cloud of Unknowing, de autor desconhecido, e Showings, de Julian of Norwich. Segundo Evelyn Underhill, esse movimento se caracterizou não apenas por ser centrado na segunda pessoa da trindade, o Cristo, como também por ter uma característica mais "realista", que dava maior importância à experiência sensível.<sup>77</sup>

"The Windhover" é, certamente, o poema em que essa experiência religiosa se manifesta mais claramente.

Falcão ao Ar  
A Cristo Nosso Senhor

Surpreendi de manhã o mais amado da manhã, rei-  
nado do delfim da luz do dia, Falcão mancha-manhã-marcado,  
cavalgando  
o nível estável sob si ar estável, e saltando

---

<sup>77</sup> Ver o livro de Evelyn Underhill supracitado. Sobre certos aspectos "tipicamente ingleses" da visão de Hopkins, é curioso notarmos como se encaixam bem numa passagem de O Nome da Rosa, quando o narrador, Adso, assim se refere a seu mestre, o inglês Guilherme de Baskerville: "Outras vezes eu o tinha escutado falar com muito catiscismo das idéias universais e com grande respeito das coisas individuais; e depois me pareceu que essa tendência ele a tivesse tanto por ser britânico como por ser franciscano" (p. 43). A descrição, aliás, descreve melhor ainda Duns Scot, que era franciscano.

lá em cima: como roda à rédea de uma asa que treme em seu êxtase! e sai, vai avante em vôo oscilando, desliza liso como patim em arco-curvo: esforço e leveza varrem o vento forte. Meu coração oculto quando preso por um pássaro - a perfeição da coisa, a beleza!

Belo bruto e valor e ato, ah!, ar, porte, pena, aqui se fundem! E o fogo que se projeta então de ti, mil vezes chamado amado, mais perigoso. Oh meu cavaleiro!

Sem surpresa: puro labor faz brilhar o arado no sulco e brasas azul-gelo, ah! meu amado, caem, cortam-se e cortam o ouro-vermelho.

Este poema me pareceu, à primeira leitura, belíssimo e incompreensível, uma sensação que - mais tarde descobri - também fora sentida e descrita por Herbert Read. Demorei bastante para entender não apenas a função das intensas descrições feitas como também certas particularidades - por exemplo, aquele fogo do primeiro terceto - e mesmo a grande exaltação que domina o tom geral do poema. Está claro, logo à primeira vista, que não se trata de uma tentativa puramente pictórica de abordagem da natureza, já que, na verdade, é uma descrição muito econômica, trazendo apenas uns poucos aspectos visuais do elemento descrito. Isso sem falar, é claro, na linguagem absolutamente desconcertante de todo o poema. Mas essas sensações todas só começaram a se organizar depois do conhecimento das noções de inscape e in-stress.

O eu-lírico começa se colocando como observador do pássaro, alguém que o surpreende em pleno vôo logo pela manhã. A seguir, ele seleciona apenas dois elementos, que funcionarão como centro do poema durante os dois quartetos. E o que orienta a escolha desses dois elementos? É justamente o fato de serem os

dois elementos mais "distintivos" desse pássaro, seus elementos sensíveis mais típicos, que revelam sua individualidade.

O primeiro deles é a cor. O windhover é um pequeno falcão de penas avermelhadas, e o eu-lírico imediatamente associa o padrão de cores das penas daquele windhover que ele observa às cores do céu na alvorada. Mas logo no terceiro verso surge o outro elemento, que é o voo do pássaro. Tão vertiginoso quanto o voo é a descrição que o poeta faz dele.

Segundo N. H. Mackenzie, esse falcão tem um voo bastante original. Ele parece flutuar no ar, pois é capaz de ficar um bom tempo sem bater as asas: com elas abertas, ele compensa as correntes de ar e permanece no alto, observando, à busca de uma eventual presa. É dessa maneira, sem mover as asas, que ele descreve círculos no céu, tão regulares que o poeta o associa a um cavalo correndo em círculos, tensionando uma corda à qual estaria preso - "esforço e leveza", ou seja, um máximo de força muscular para um mínimo de movimento.

De uma maneira muito peculiar, o que o eu-lírico busca aqui é descrever o inscape do pássaro, trazendo para o poema aqueles elementos que mais chamariam a atenção como sendo as marcas de individuação daquele animal. É esse elemento único que dá a medida da perfeição, da beleza daquele ser.

O primeiro verso do primeiro terceto traz um elemento fundamental para a definição do inscape, que é a unidade de todas as particularidades - "ar, porte, pena" - que se fundem na composição daquele ser específico. A unidade é um aspecto ressal-

tado por Peters na definição de inscape dada acima. Ele fala em "complexo unificado de dados sensíveis"<sup>78</sup>. Antes, ao analisarmos o diálogo "On the Origin of Beauty", já ficou colocada a importância da unidade na estética hopkinsiana.

Mas é no restante da estrofe que surge um novo elemento na relação entre o eu-lírico e o pássaro. É um fogo que se projeta dele - na realidade, a metáfora do instress. Agora as características físicas do pássaro revelam uma realidade que se projeta de dentro do pássaro, possibilitando uma visão da própria essência daquele ser. Mas é claro também que esse fogo revela também Cristo e, por isso mesmo, é um fogo tão mais amado.

Mas essa é uma leitura possível desses versos. Complementa-a uma outra, que entende "aqui" e "ti" como referentes não ao pássaro, mas sim ao coração do observador, ou seja, um fogo se projeta também do observador. Temos, assim, o outro lado do instress. Nos termos da definição de instress proposta por Peters, se a leitura anterior nos mostra o instress como causa, agora ele se mostra como efeito.

A associação entre Cristo e pássaro é sutilmente construída durante todo o poema, começando com uma dedicatória que, lida ingenuamente, nem sequer faz sentido. Faria sentido um poema dedicado a Cristo que não tratasse de nada que dissesse respeito diretamente a Cristo nem fizesse qualquer referência a ele? Numa análise famosa do poema, Marshall McLuhan diz:

---

<sup>78</sup> Ver p. 55 supra.

O pássaro "literalmente" espelha a ordem física do subracional "valor e ato". Mas, analogamente, como "reinado do delfim da luz do dia", ele espelha Cristo. Como Hopkins transfere seu olhar do primeiro para o segundo espelho, vemos que seu próprio coração é também um espelho escondido (...) que manda para Deus a imagem não de "belo bruto e valor e ato", mas de um "fogo" que é "mil vezes chamado mais amado" - a imagem de cavaleiro de Cristo<sup>79</sup>.

Independentemente de qual leitura se prefira fazer - McLuhan optou pela segunda, e eu penso que elas são complementares - fica clara uma relação tripla observador-pássaro-Cristo, numa experiência muito intensa do eu-lírico, que se expressa formalmente numa linguagem também de grande intensidade. A revelação de Deus se dá, para o observador, na individualidade original e bela de um pássaro.

Nesse sentido, os poemas de Hopkins se aproximam da poesia mística. Os críticos são unânimes em afirmar que Hopkins não é um poeta místico como San Juan de la Cruz, por exemplo, o que é certo. Mas, sem dúvida, são poemas religiosos que expressam um tipo de experiência religiosa comparável à experiência mística. Infelizmente para quem se preocupa com a poesia de Hopkins, uma de suas irmãs destruiu, sem ler, um caderno identificado como seu diário espiritual, seguindo à risca uma mensagem escrita logo na primeira página. Não é possível, portanto, saber qual a opinião do próprio poeta sobre sua vida religiosa e espiritual - mas ficou a mensagem cifrada dos poemas.

A última estrofe é a expressão direta da revelação que a

---

<sup>79</sup> "The Analogical Mirrors", in KENYON CRITICS, Gerard Manley Hopkins, p. 23.

observação das coisas pode nos dar do que lhe é mais essencial. Assim, da mesma forma que o falcão revela a si e ao Cristo em seu vôo e em suas cores, o arado sulcando a terra revela o trabalho puro que o anima e as cinzas de uma brasa dormida podem revelar um brilho vermelho de brasa viva.

#### 5- Obra madura: realização formal

Como já se colocou de passagem, o inscape não se encontra somente na natureza, nos seres naturais. O trabalho do homem - o arado que sulca a terra ou a pena que sulca a folha - também revelam uma individualidade e podem revelar, para um observador ativo, o Criador. Se, como colocam vários teóricos do texto poético, a poesia promove a coincidência de fins entre conteúdo e forma, ou seja, é o gênero literário em que a forma é também conteúdo, a poesia de Hopkins é exemplar. Há uma ligação forma-conteúdo na sua poesia que precede objetivos específicos neste ou naquele poema. Uma primeira leitura de qualquer um dos seus poemas maduros já permite notar o quanto há em Hopkins de pesquisa formal, de busca de uma linguagem poética nova e única. Quando lemos sua correspondência, temos certeza de que seu objetivo maior não é liderar uma escola ou revolucionar a poesia inglesa - coisas que, de uma forma ou de outra ele acabou, indiretamente e 50 anos depois, fazendo - mas produzir o inscape, gritar como ele próprio se chamava, revelar-se e, revelando-se, revelar a verdade divina.

Os recursos poéticos que Hopkins utiliza para expressar a beleza do que observa e a relação que se estabelece entre observador e observado e, ao mesmo tempo, para fazer do poema algo que possa também ser contemplado em sua originalidade, em sua individualidade, são variados. Mas, mais que simplesmente trabalhar os vários níveis da linguagem poética, o que Hopkins produz é um amálgama composto de ritmo, explorações vocabulares, repetições de som de todo tipo. Não é somente o ritmo ou as aliterações que caracterizam este ou aquele poema de Hopkins - é sua fusão. O trabalho somente num ou noutro nível é muitíssimo comum na poesia vitoriana, em sua tentativa de marcar uma evolução no verso inglês. Na sua apresentação à segunda edição dos poemas, por ele preparada, Charles Williams, ao apontar a aliteração como traço fundamental da poesia de Hopkins, já intuía que a diferença, neste aspecto, entre o jesuíta e Swinburne é que, na poesia deste, "as palavras apenas começam com a mesma letra", ao passo que em Hopkins a repetição de sons faz parte de um organismo maior<sup>80</sup>.

Mas a base, o ponto de partida para toda a experimentação de Hopkins está no ritmo. Há, durante o período vitoriano, uma procura, por parte de vários poetas, de uma nova métrica, de uma nova cadência para o verso inglês. Não é coincidência o fato de que o ensaio sobre versificação fosse praticado de maneira tão freqüente, havendo mesmo críticos importantes, como Saintsbury, que tenham se tornado conhecidos justamente por sua reflexão

---

<sup>80</sup> Ver nota 22 supra.

sobre este aspecto da arte poética. Muitas vezes o caminho escolhido pelos poetas foi o de tentar, como antes fizera Milton, adaptar esquemas da poesia latina ao inglês. T.S. Eliot, que observa esse fato, aponta Robert Bridges e Tennyson como exemplos de homens que procuraram desenvolver uma técnica dessa maneira, fracassando o primeiro e obtendo algum êxito o segundo. Ainda na visão de Eliot, Tennyson variou em grande escala os metros ingleses em sua poesia<sup>81</sup>. É interessante ver como se choca a opinião de Eliot com a do também poeta e crítico David Daiches. Para este, a diferença entre a poesia de Hopkins e a dos demais vitorianos, Tennyson principalmente, era a de que Hopkins trabalhava basicamente com a variação, enquanto Tennyson fundou sua poesia na regularidade<sup>82</sup>.

Na verdade, a opinião entre os críticos diverge porque ambos têm em mente noções diversas do que seja variedade. Como exemplo de "variedade prodigiosa" em Tennyson, Eliot dá o poema longo "Maud". A variedade métrica que há nesse poema vem do fato de o autor, em cada uma das suas partes, utilizar um determinado padrão métrico - mas não há variação dentro de cada um dos padrões, tipo de variedade à qual, com certeza, Daiches se refere. Dessa forma, a poesia de Tennyson pode ser vista como uma variedade de metros invariáveis, uma operação que não penetrou na estrutura propriamente dita do verso inglês.

---

<sup>81</sup> Essas observações de Eliot estão em dois ensaios, "The Music of Poetry" e "In Memoriam", publicados em Selected Prose of T. S. Eliot.

<sup>82</sup> Ver Daiches, Poetry and Modern World, p. 32-33.

Há, também, no período vitoriano, a experiência ocasional de Matthew Arnold, já de um verso livre, no poema "Dover Beach". Nos Estados Unidos, Walt Whitman escrevia, já não ocasionalmente, em versos livres que pareceram a Bridges semelhantes aos que Hopkins fazia. Numa carta ao amigo Hopkins irá dizer que, pelo pouco que havia podido ler de Whitman, sentia também uma grande identificação com o americano, mas que havia diferenças nas suas experiências poéticas<sup>83</sup>.

Mantendo-se fiel ao princípio de que a beleza surge com mais força na variedade, desde que uma regularidade possa ser percebida antes, para contrastar com a variedade, Hopkins criará dois ritmos novos, dos quais trata num texto traduzido adiante, o "Author's Preface", de leitura indispensável. O mais simples desses ritmos é baseado no contraponto musical. Obtém-se esse ritmo ao se estabelecer, em primeiro lugar, um ritmo regular bem marcado; a seguir, faz-se uma alteração rítmica, uma inversão de pé métrico num ponto estratégico do verso, de tal forma que o leitor, já tendo internalizado o ritmo primeiro do poema, sinta o ritmo invertido como uma nova "melodia" que se sobrepõe a ele. Dessa forma, duas "melodias" se ouviriam ao mesmo tempo, fato em que constitui, grosso modo, o contraponto musical<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Carta de 18-19/10/1882 publicada em The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges, p. 154-158.

<sup>84</sup> é interessante aproximar essa tentativa de trazer para a poesia o começo da polifonia, que é o contraponto, com a observação que fazia Mário de Andrade, no seu Prefácio Interessantíssimo, de que "a poética está muito mais atrasada do que a música". Com isso o poeta brasileiro apontava para o fato de que a poesia ainda permanecia no estágio da melodia, não alcançando ainda a harmonia. Não conhecia Hopkins, que poderia muito bem servir de ponte entre a melodia pura do verso tradicional e os seus "versos harmônicos" da Paulicéia Desvairada.

O outro esquema rítmico, que Hopkins chamaria de sprung rhythm é muito mais complexo e envolve múltiplas variantes. Naquele momento da evolução poética na Inglaterra, e desde pelo menos o renascimento, o verso inglês praticado era de natureza silábico-acentual. As origens da poesia inglesa estão na tradição saxã - de uma versificação puramente acentual - na qual se inscrevem os poemas pré-Chaucer, escritos em Old English. Sob o influxo italiano e, depois, francês, a poesia, como a própria língua inglesa, latinizou-se e fundiu essa versificação com a tradição silábica da poesia das línguas neo-latinas<sup>85</sup>. Um decassílabo silábico-acentual inglês, típico, regular, seria composto por dez sílabas agrupadas em cinco pés, geralmente iambos, ou seja, pés constituídos de uma sílaba fraca seguida por uma sílaba forte. É evidente que muitas vezes o poeta inclui pequenas variações, mas o número de sílabas se mantém.

Hopkins, ao invés de se reportar ao verso latino, irá procurar na antiga poesia anglo-saxã o elemento básico para seu novo ritmo. A poesia saxã, como já se disse, é totalmente acentual, ou seja, nela não se mede um verso pelo número total de sílabas, mas sim pelo número de sílabas fortes nele contidas. Desta maneira, um verso de dez sílabas pode ter a mesma medida de um verso de oito sílabas, desde que ambos tenham, por exemplo, três sílabas fortes. Mas Hopkins vai complicar um pouco o esquema do antigo verso inglês. Em primeiro lugar, irá dividir os pés de

---

<sup>85</sup> Para fazer essa pequena história da versificação inglesa me baseei no livro de Cleanth Brooks, Understanding Poetry.

maneira diferente da habitual, entendendo que um pé começará sempre em sua sílaba forte, o que toma da teoria musical, uma vez que, em música, um compasso sempre se inicia por um tempo forte. Além disso, acrescentará detalhes como sílabas que não são levadas em conta na escansão e, mesmo, a possibilidade de um pé começar num verso é só terminar no verso seguinte (respectivamente aquilo que Hopkins chamou de outriders e rove over). Dessa maneira, há uma regularidade básica, ou seja, todo verso tem o mesmo número de sílabas fortes - ou pés, uma vez que a cada sílaba forte corresponde um pé - mas um número variável de sílabas, uma vez que um pé poderia ter tanto uma única sílaba, a forte, como quatro ou cinco sílabas. Com esse procedimento, Hopkins faz muito clara a diferença entre ritmo e métrica, já que, num mesmo esquema métrico ele pode variar o ritmo, a sucessão de fortes e fracos, como for necessário para o efeito desejado no poema.

Na poesia saxã a aliteração fazia parte da métrica, ou seja, as sílabas fortes geralmente começavam com a mesma consoante. Embora não com a mesma função, Hopkins pontuará seu ritmo com repetições sonoras de todo o tipo, de tal forma que elas também acabarão por fazer parte da própria tessitura rítmica do poema. W. H. Gardner aponta a origem dessa preocupação do poeta com a repetição de sons na observação do uso que fizeram dela Virgílio, Sófocles, Shakespeare e até mesmo Tennyson. Também na poesia do País de Gales, onde estudou e trabalhou durante alguns anos, Hopkins foi buscar esquemas complexos de paralelismo sonoro,

também enfronhados na própria definição rítmica do verso. Um exemplo de um desses esquemas postos em prática por Hopkins está no "Wreck of the Deutschland"<sup>86</sup>:

To bathe in his fall gold (mercies) to breathe in his  
all-fire glances

Com exceção da última, todas as consoantes que aparecem na primeira metade do verso, cuja linha divisória é a palavra mercies, aparecem, exatamente na mesma ordem, na segunda metade.

Ritmo e repetição sonora não se dissociam da sintaxe utilizada por Hopkins. A grosso modo pode-se dizer que é uma sintaxe que dá a impressão de não fluir. Isso porque há uma predominância de sintagmas nominais, uma "substantivação" muito grande decorrente, talvez, do esforço de captar os aspectos das coisas no que têm de essencial, de nomeá-las mais do que descrevê-las<sup>87</sup>. Essa sintaxe condensada ao extremo muitas vezes omite termos, desde acessórios como artigos, até fundamentais na estrutura da oração como pronomes relativos<sup>88</sup>. Também contribui para essa alta concentração lingüística a constante criação de palavras compostas. Há quem aproxime Hopkins a Joyce nesse aspecto. Essa aproximação é válida, mas faz mais sentido se pensarmos somente em parte das

---

<sup>86</sup> Este exemplo, tomado de W. H. Gardner, em seu Study, vol. 2, p. 149.

<sup>87</sup> Quem localiza essa característica de nomeação mais que de descrição na poesia de Hopkins é Kathleen Raine, em seu artigo "Hopkins, Nature, and Human Nature", publicado na Sewanee Review.

<sup>88</sup> Robert Bridges, no Prefácio que escreveu às suas notas da primeira edição dos Poems - que foi mantido na segunda edição, de Williams, e na terceira, de Gardner -, condena, por exemplo, uma passagem do poema "The Loss of the Eurydice", onde aparece a construção "O hero savest" onde deveria, a princípio, estar "O hero that savest".

palavras que aparecem no Ulysses, ou seja, palavras que se valem de processos já existentes na língua inglesa. É claro que, muitas vezes, esses processos são tensionados e estendidos ao máximo, num adjetivo composto por três palavras como dapple-dawn-drawn ("The Windhover"), ou num hábil verbo como day-labouring-out ("The Caged Skylark"). São, de qualquer maneira, no caso de Hopkins, bastante diversas das palavras que aparecem com frequência no Finnegans Wake, formadas muitas vezes a partir de contigüidade sonora ou semântica ou através de aglutinações mais ou menos violentas, semelhantes às palavras-valise do "Jabberwocky" de Lewis Carroll.

Hopkins se afasta da tradição de influência das línguas latinas não só através do sprung rhythm, mas na própria escolha de palavras. Seus poemas estão cheios de palavras de origem saxã que soavam estranhas, substituídas que haviam sido por outras, de origem latina. Essa escolha de palavras também contribui para a condensação de sua poesia, uma vez que as palavras saxãs são mais curtas, comumente monossilábicas.

Mas há um elemento que não faz parte da tradição saxã e nem da latina - somente da poesia das línguas neo-latinas - de que Hopkins não abre mão: a rima. De fato, a rima é um recurso poético central para Hopkins e não há nenhum poema em inglês em que não a utilize - há mesmo poemas em latim em que a rima aparece. Até em algumas odes de Horácio que verteu para o inglês Hopkins introduziu rimas, inexistentes no original.

As rimas têm mais de uma função para Hopkins. Em primeiro

lugar, são uma forma de paralelismo formal bastante evidente e, para ele, o paralelismo constitui mesmo a essência da linguagem poética<sup>89</sup>. Mais do que isso, segundo coloca no diálogo "On the Origin of Beauty", "a beleza pode, por uma metáfora, ser chamada de rima", no sentido de que representa um ponto de regularidade dentro da irregularidade, além de marcar intervalos nos quais a combinação entre os dois elementos se dá<sup>90</sup>. No sprung rhythm, especificamente, onde um verso pode terminar no meio de um pé e o fluxo de leitura, tanto sintática quanto rítmica, prossegue sem quebras de um verso a outro, a rima exerce o papel importante de marcar sonoramente o final de cada verso. Não há para Hopkins, então, nenhum sentido ornamental na rima. Mas ainda aqui se encontram irregularidades ou, ao menos, fuga dos padrões habituais. Há exemplos de rimas obtidas com a divisão de palavras, como, por exemplo, "danc-/ing" rimando com "glance". Há ainda outros tipos de rimas, como aquela que conta com a primeira letra (seria mais preciso dizer primeiro som) do verso seguinte, recurso presente, também, na poesia galesa. Assim, no "Wreck of the Deutschland" temos "them" rimando com "the/ Maiden" (Hopkins também trata desse uso no "Author's Preface"). Há ainda um outro tipo de rima que exasperou Robert Bridges. É uma rima que só funciona se se lê o verso numa cadência rítmica específica. O natural, em inglês, a princípio, seria falar "to her" ("para ela") tendo como forte a sílaba "her". Na estrofe 14 do "Wreck",

---

<sup>89</sup> Ver o texto "Dicção Poética" traduzido adiante, p. 190

<sup>90</sup> Esta colocação se faz no diálogo "On the Origin of Beauty", supra citado.

no entanto, para que a rima seja ouvida é preciso que se pronuncie o "to" como a forte. Somente assim "to her" rima com "drew her"<sup>91</sup>.

Além desses recursos lingüísticos e de convenção poética, Hopkins se vale de uma série de outros, tais como a presença de termos já fora de circulação à época, como delves em "The Starlight Night" ou uso de palavras num contexto em que seria mais previsível a utilização de uma outra, caso do tratamento sir a Deus, quando o natural seria Lord. São, no entanto, recursos que aparecem pulverizados em toda a obra e interessariam a um estudo muito mais detalhado que este.

O mais importante a se notar é que todos esses elementos contribuem para o estabelecimento de uma poesia que se quer original. Nunca é demais lembrar, porém, que não se trata de uma originalidade concebida simplesmente como reflexo ou produto do gênio: não é a idéia de indole genial que faz Hopkins procurar a originalidade. A originalidade para Hopkins tem outro significado, tem um valor espiritual específico. Como já procurei mostrar, é, por um lado, a única forma de captar a individualidade das coisas criadas - via de aproximação com Deus - e, por outro lado, é a busca de expressão da própria individualidade do poeta, a tentativa de produzir uma criação artística ela também passível de ser contemplada em sua unidade e originalidade. É explicitação de um tipo especial de experiência mística que busca ter poten-

---

<sup>91</sup> é muito difícil tentar reproduzir essa tipo de rima em português, mas há uma ocorrência semelhante em nossa língua. Em sua adaptação para o português do musical italiano Os Saltimbancos, apoiado pela melodia, Chico Buarque faz rimar "ovo" com "vovô": "todo ovo/ é a cara/ é a clara/ do VOVÔ".

cialidade para gerar em outros o mesmo tipo de experiência. Nos termos de Hopkins, é exprimir, com inscape, o inscape observado.

#### 6- Últimos poemas

A vida dos homens também é matéria de observação da poesia de Hopkins. W. H. Gardner, em seu Study, observa que há um grupo de poemas de Hopkins que poderiam ser chamados de "poemas do homem e de Deus". Conforme observa o crítico, "o intenso amor de Hopkins pela humanidade comum se revela na maior parte dos poemas do período 1879-80"<sup>92</sup>. Um outro crítico-biógrafo, John Pick, também identifica este como um dos temas importantes da poesia de Hopkins. Segundo ele, esses são os poemas de sua vida sacerdotal, já que muitos deles se baseariam em experiências vividas pelo padre junto a seus paroquianos<sup>93</sup>.

Assim como na observação da natureza, o olhar de Hopkins se dirige à beleza do ser humano. Trata-se, no entanto, de uma beleza diferente da beleza natural, que inclui, para além da beleza física, a beleza de caráter. Tal beleza de caráter se revela sempre no exercício cristão do amor desinteressado ao

---

<sup>92</sup> Gardner, Study, vol. II, p. 287.

<sup>93</sup> O próprio Hopkins faz referência a isso em cartas para Robert Bridges. Ver Pick, op. cit., p. 87-88. Nesse momento a poesia de Hopkins se povoa de personagens: uma menina, Margaret, em "Spring and Fall"; os irmãos Jack e John, em "Brothers"; o ferreiro "Felix Randal"; um cornebeiro que faz sua primeira comunhão, em "The Bugler First Communion"; ou um mendigo, num poema fragmentário, "Cherry Beggar".

próximo<sup>94</sup>.

Nesse sentido, nota-se a presença constante e a valorização, nos poemas, da juventude e da infância. Dessa maneira, a juventude é valorizada não apenas por representar o momento da plenitude do corpo mas, sobretudo, por representar um momento, tal como define Gardner, de "castidade da mente"<sup>95</sup>. Embora Gardner não discuta muito o que entende por essa expressão, tem-se a impressão de que ele fala daquela visão idealizada da criança e do jovem como seres inocentes, puros. Não se pode esquecer, no entanto, que a pureza absoluta não pode existir, dentro da visão cristã, uma vez que todos nascemos já corrompidos pelo pecado original. Trata-se, numa expressão do próprio Hopkins de uma pureza "construída sobre a culpa" (framed in fault), ou seja, "que carrega a desonra do pecado original, mas ainda não corrompida por seus próprios pecados"<sup>96</sup>. É por isso que a juventude faz o poeta se lembrar da queda do homem, da perda de sua inocência original. Quando a pequena Margaret, em "Spring and Fall", observa as folhas caídas e mortas num bosque, não é pelas folhas que ela chora, mas sim pelos homens - por ela mesma - e sua

---

<sup>94</sup> Ver, por exemplo, o momento inicial do poema "Brothers":

How lovely the elder brother's  
Life all laced in the other's  
Love-laced!

(Que amáveis as vidas dos irmãos  
mais velhos, enlaçadas todas uma noutra,  
enlaçadas pelo amor!)

<sup>95</sup> Gardner, op. cit., p. 288.

<sup>96</sup> Pick, op. cit., p. 90

queda:

Margaret, você chora  
Pelo bosque que desfolha?  
De folhas, como coisa humana, você só de  
Frescos pensamentos, cuidar pode?  
Ah! se o coração envelhece  
A vias mais frias desce,  
Dia a dia, nem uma dor se adia,  
Mesmo se uma mata folha-feita se cria;  
Então você vai sofrer e saber por que.  
Pode-se dar, filha, nomes a esmo:  
Primaveras de pesar são o mesmo.  
Boca não exprimiu, nem mente,  
O que alma sente, coração pressente:  
É para a queda que o homem nasceu,  
É por Margaret que você entristeceu.

Nesse poema a criança chora pela morte definitiva da folha. Para o eu-lírico, ela já pressente a sua própria morte. Vista assim, a morte é de fato horrível. O que Margaret chora diante do bosque outonal é a morte definitiva de todas as coisas. Mas para o cristão pode não haver morte definitiva - e sim a ressurreição da alma. Portanto, se a juventude lembra ao eu-lírico a queda, lembra também que a essa queda se contrapõe a possibilidade de redenção, de salvação. Na juventude convivem pureza e pecado original, queda e salvação. Por isso a juventude é o momento por excelência de uma luta interna capaz de aproximar o homem à graça da obtenção dessa redenção - e é essa aproximação que o poeta vê como beleza de caráter, maior beleza do homem.

Se em "Spring and Fall" se destaca a presença da queda na natureza humana, num outro poema, "The Bugler's First Communion", ("A Primeira Comunhão do Corneteiro"), a possibilidade de redenção é mais importante. Mais uma vez o eu-lírico se vê diante

de uma criança, um pequeno corneteiro, a quem ministra a primeira comunhão:

There! and your sweetest sendings, ah divine,  
By it [the communion], heavens, befall him!  
(Que através dela [a comunhão], ah! divino,  
suas maiores graças caíam sobre ele!)

A criança, aqui, parece se conduzir à salvação, e isto graças a um sacramento, ou seja, graças a sua inserção no corpo da igreja. O sacramento não garante, por si só, a salvação, uma vez que, ao final do poema o eu-lírico diz temer - por mais improvável que seja - um desvio daquela alma. Entretanto, é condição essencial para essa salvação. A luta interna que ocorre no homem tem sua resolução em favor da graça facilitada pela igreja, através dos sacramentos:

Though this child's drift  
Seems by a divine doom channeled, nor do I cry  
Disaster there; but may he not rankle and roam  
In backwheels though bound home? -

(Embora a correnteza desta criança  
Pareça por vontade divina canalizada, nem eu lamento  
Um desastre aqui; mas ele não poderia inflamar-se e  
Retroceder, embora já encaminhado?)

Encontramos no poema "Felix Randal" demonstração tanto da importância do sacramento para o encaminhamento à salvação - e, portanto, para a beleza do caráter - quanto de que a luta interna no homem continua na sua maturidade, mesmo que a primeira ação, correta, tenha sido levada a termo no momento fundamental representado pela juventude. Esse poema se abre com o eu-lírico recebendo a notícia da morte do ferrador de cavalos Felix Randal,

depois de uma terrível doença. A seguir se desvenda uma luta que se travou durante a doença, da revolta à resignação pelo que Deus lhe destinou, luta essa presenciada pelo eu-lírico. Para ser preciso, mais que presenciar, o eu-lírico participa dessa luta, enquanto confessor do doente:

Sickness broke him. Impatient, he cursed at first, but mended  
Being anointed and all; though a heavenlier heart began some  
Months earlier, since I had our sweet reprieve and ransom  
Tendered to him.

(A doença o quebrou. Impaciente, a princípio praguejou, mas se corrigiu, sendo ungido e tudo o mais; embora um coração mais santificado tenha nascido alguns meses atrás, desde quando tive nossa doce confissão, e a remissão Foi oferecida a ele)

Assim como a comunhão era o veículo para o encaminhamento à salvação do garoto corneteiro, é a confissão que vem consolar e conduzir o trabalhador doente. Ambos representam a beleza da alma que se liga a Deus através dos sacramentos católicos, explicitando a opção de atingir a mansidão que lhes permitirá a salvação.

Mas, a luta espiritual não cessa com o simples ministério dos sacramentos. Ela prossegue. A obtenção da graça não depende somente do homem, mas também da vontade divina. A aceitação integral dessa vontade é fundamental. Felix Randal dá um passo decisivo rumo a sua salvação com a aceitação do destino a ele reservado por Deus - "praguejou, mas se corrigiu".

Muitas vezes o eu-lírico dos poemas de Hopkins nos dá um testemunho dessa luta espiritual. Dela não se pode esperar recompensas, apenas trabalho. Nela, a maior virtude é a paciência. Da mesma época que "Felix Randal" é o poema "Peace", expres-

são de um eu-lírico envolvido justamente nessa luta:

### Paz

Paz, pomba rude, quando não mais perto estarás,  
Mas já dentro em meus galhos, quietas, calmas as asas?  
Quando, Paz, nunca? Não será a mentira suporte  
Para o meu coração: sei, sim, que às vezes vens; mas  
A paz parca é paz dura. Que paz pura nos traz as  
Ameaças assassinas, guerras, sua própria morte?

Por certo, ó Paz furtada, meu Senhor em lugar  
Deixa algum bem - Paciência perfeita cujo porte  
Empluma à Paz após. Mas se a Paz em mim faz casa,  
É para trabalhar, apenas pôr e chocar:  
Não traz canto que conforte.

O poema se abre com um gesto de desespero: um apelo à Paz-pomba para que se aproxime e fique. Em seguida ocorre uma espécie de distanciamento do eu-lírico em relação a essa atitude inicial, o reconhecimento de que às vezes a paz o invade. No entanto, trata-se de uma paz não duradoura, uma paz cuja única herança e cujo único conforto é a paciência de um trabalho muito longo a fazer. A Paz desejada pelo eu-lírico - sempre iniciando com maiúscula - sugere evidentemente a paz eterna da alma. é o objetivo maior de toda alma cristã. O poema se constrói em torno de um movimento de perdas e ganhos. Uma perda inicial, a ausência da Paz duradoura, revela-se o ganho de uma paz eventual, efêmera. Mas desse ganho nasce uma outra perda, já que a paz efêmera traz em sua natureza sua própria morte, sua própria ausência. A morte dessa paz curta não traz somente a guerra, traz também a lição da resignação, da paciência, que é perfeita. Porém, se a paciência é um ganho capaz de compensar a perda da paz, também é perda, pois

não é o conforto final desejado, que só virá após muito trabalho.

É exatamente por dialogar não apenas com a celebração da fé e da presença de Deus - com a esperança -, mas também com a desesperança, o desânimo do trabalho cujo resultado não se vê imediatamente, que "Peace" é a primeira manifestação de uma parcela importante da poesia de Hopkins, representada pelos chamados dark poems, ou terrible poems, ou poems of desolation (poemas escuros, ou terríveis, ou da desolação). O fato da precedência de Peace em relação a esse grupo de poemas é apontado por Gardner: "o primeiro poema a tratar inequivocadamente do tema de uma inquietação pessoal persistente é o Soneto Curto chamado 'Peace', cuja versão inicial data de 1879"<sup>97</sup>.

É muito comum dentro da literatura religiosa encontrarmos espíritos inteiramente ligados à verdade da fé relatarem momentos de seu trajeto religioso, ou mesmo místico, nos quais a desesperança rouba-lhes toda a energia e parece maior que a própria fé<sup>98</sup>. O próprio Santo Inácio nos fala dessa sensação de afastamento de Deus, à qual ele dá o nome de desolação, que se opõe ao momento de paz espiritual e pleno sentimento da presença do Criador, a consolação. A desolação, nas palavras de Inácio, consiste em uma "obscuridade da alma, perturbação, incitação a coisas baixas e terrenas, inquietação proveniente de várias

---

<sup>97</sup> Gardner, op. cit., v. II, p. 265.

<sup>98</sup> John Pick faz um levantamento razoavelmente longo de exemplos desse fenômeno espiritual, fixando-se basicamente em San Juan de la Cruz, na Imitação de Cristo, na freira francesa Marie de Laetste (1822-1847), que teria sido uma das leituras frequentes de Hopkins, e em Santo Inácio de Loyola. Op. cit., p. 128-136.

agitações e tentações que levam à falta de fé, de esperança e de amor; achando-se a alma toda preguiçosa, tibia, triste e como que separada de seu Criador e Senhor"<sup>99</sup>.

Na poesia de Hopkins, esse momento de desolação é principalmente um momento de luta intensa, às vezes contra Deus e às vezes contra si mesmo. As grandes armas nessa luta são a paciência<sup>100</sup> e a compreensão de que a desolação é dom divino para nos provar e ensinar. Desse último aspecto trata um poema pouco posterior aos sonetos terríveis, "(Carrion Comfort)". Nele se vê um eu-lírico disposto a não se entregar ao desespero, entre a revolta e a compreensão do bem que aquilo representa:

Não, carniça de consolo, Desespero, contigo não me vou  
satisfazer;  
Nem vou romper as últimas quase-amarras de homem em mim,  
Ou, mais que cansado, gritar não posso mais. Posso, sim;  
Posso algo, espero, quero que chegue o dia, não escolher não  
ser.

Mas ah!, tu terrível, por que irias rude me moer  
Com cosmopressor pé de pedra? esmagar-me com pata de leão?  
assim,  
Devorar com olhos sombrios meus ossos partidos? soprar, por fim,  
Em furacões, um eu aí jogado, louco por evitar-te e correr?

Por quê? Para que se espalhe minha palha e se empilhe meu grão,  
raro, claro.  
E mais: em todo negócio e ócio desde que (parece) beijei o  
açoite,  
Não, a mão, meu coração, vê!, lambeu força, furtou prazer,  
queria rir, louvar o...

---

<sup>99</sup> Exercícios Espirituais, p. 171.

<sup>100</sup> A paciência já aparecera no texto comentado acima, "Peace". Há mesmo um poema que tematiza a paciência, começando com a afirmação de que é algo muito duro, difícil ("Patience, hard thing!"). A paciência é, inclusive, a principal arma indicada por santo Inácio contra a desolação: "o que está em desolação esforce-se por se manter na paciência, virtude oposta às aflições que lhe sobrevêm" (Exercícios, p. 172).



sensação de injustiça. Aquele que se dedica ao serviço divino nada consegue. Nesse sentido, o mais emblemático dos sonetos da desolação de Hopkins é aquele que se inicia por uma paráfrase de uma passagem do livro do profeta Jeremias:

Justus quidem tu es, Domine, si disputem tecum; verumtamen  
justa loqua ad te: Quare via impiorum prosperatur

Meu Senhor, contigo brigo e és, sim, sempre justo;  
Oh! porém também bem justo é o que peço, quero.  
Por que a via dos ímpios prospera e só em mero  
Fracasso acaba tudo que tento a tanto custo?

Foste, ó meu amigo, imigo meu. Ele seria  
Capaz, penso, de ser pior - pois os fez - se visse o  
Meu fim, meu sofrer? Escravos ativos do vício  
Vencem, num dia, mais que eu que dão cada dia  
Da vida à tua causa. Vê como moita e mata  
Já enfolham densas! com cerofolhos, em laço,  
Enfeitam-se, olha, e há até bom vento que as bem-trata.  
Aves constroem - eu não; em esforços me desfaço,  
Eunuco do tempo, e nada que faço é matriz.  
Senhor da vida, rogo regues minha raiz.

Augusto de Campos observa, de maneira precisa, que nesses sonetos Hopkins "adota uma linguagem mais severa e menos rutilante e, às vezes, métrica regular"<sup>101</sup>. A poesia madura de Hopkins sofre, na fase final da vida do poeta, um certo desvio. Anteriormente, a linguagem ao mesmo tempo iluminava e era iluminada por uma experiência religiosa de plenitude. Agora, o que se tem é um momento espiritual de carência, mais severo. Não é outra a razão para esse desvio rumo a uma poesia "mais severa e menos rutilante". Isso não significa que o poeta abandone a poesia que havia construído. O constante trabalho nos níveis sonoro e semântico do

---

<sup>101</sup> "Conheça três sonetos terríveis de Hopkins", in Folha de São Paulo, 16 de Dezembro de 1989, p. 6-6.

poema não é abandonado, mas a variação rítmica e o tom colorido dos poemas da natureza desaparecem. Em nenhum outro grupo de poemas o in scape se volta tanto para o próprio eu-lírico quanto neste. Paradoxalmente, é deste momento espiritual "escuro" que o poeta fala mais claramente. Talvez por isso esses sejam os poemas mais apreciados de Hopkins: a experiência religiosa neles é mais palpável e sua construção formal é intrincada, porém mais acessível<sup>102</sup>.

Depois destes poemas, Hopkins escreveu muito pouco e sua tendência parecia ser a de sair dessa temática escura. Curiosamente, seu último poema, terminado cerca de dois meses antes de sua morte, é o único em que ele, que encarnou a vida inteira um misto de poeta e teórico da poesia, tematizou a produção poética:

Para R. B.

O prazer puro pai do pensamento; um tal  
Impulso, vivo e vivaz como chama que aflora,  
Sopra uma vez e, fácil como veio, vai embora,  
Mas deixa a mente mãe de canto imortal.

Durante nove meses, não, anos, afinal,  
Em si, lenta, ela o gera, gesta, gere, vigora:  
Vive viúva de um momento morto, mas agora  
Sabe e, mãos à obra, sem erro atinge o final.

Minha alma precisa disso, o fogo que procria:  
Eu quero o gozo único de uma inspiração.  
Ah! se em meus versos vagos você não vê a via

Da escansão, da ascensão, da canção, da criação,  
Meu mundo de inverno, que raro exala alegria,  
Dá a você, suspirando, nossa explicação.

---

<sup>102</sup> Segundo John Pick "mesmo os mais severos críticos do Jesuíta tiveram de admitir que aqui está sua maior poesia" (Priest and Poet, p. 144).

Aquí a poesia aparece, ao mesmo tempo, como iluminação - inspiração - e como trabalho: gozo e gestação. Sem dúvida, essa colocação demonstra o alto grau de consciência do artista acerca de seus métodos. É perceptível no poeta esse misto de iluminação espiritual - que pode se converter em desolação - e iluminação verbal. Se parte de um forte momento espiritual, só atinge o ponto de chegada através do trabalho constante e consciente com os aspectos mais materiais do poema. É por isso mesmo que Hopkins é, dentre os poetas de seu tempo na Inglaterra, o que mais se aproxima da lírica moderna - como colocou Herbert Read. Sintoma disso é o fato de, em sua definição de linguagem poética, Jakobson ter recorrido tantas vezes às concepções teóricas de Hopkins as quais, como vimos, estão intimamente ligadas à sua prática poética.

Dedicando o poema ao amigo e futuro editor, Robert Bridges, Hopkins, mais do que nunca, mostra a consciência de que em sua poesia seria muito mais perceptível um "mundo de inverno que raro exala alegria" do que a "escansão, a ascensão, a canção, a criação". Ou seja, os aspectos mais áridos, menos encorajadores chamariam muito mais a atenção em sua poesia do que propriamente sua arte, sua maestria. Seria uma poesia fadada ao fracasso. Mas é nesse fracasso que a poesia de Hopkins encontrou seu triunfo. Se Bridges e os demais contemporâneos do poeta não puderam perceber esse triunfo, nós, mais afortunados que eles, temos uma nova tradição poética a nos ajudar a percebê-lo e a apreciar a beleza dessa poesia. Não é demais lembrar, com Sartre, que é no fracasso

que reside o triunfo verdadeiro da poesia.

## II- SOBRE TRADUÇÃO

## 1- Uma visão de tradução

Um conhecido teórico da tradução, Eugene Nida, num de seus livros, aponta como o mais terrível dilema do tradutor a opção entre traduzir a "letra" ou o "espírito", a forma ou o conteúdo, as palavras ou as idéias<sup>1</sup>. Embora essa seja uma discussão já tradicional no campo da teoria da tradução, trata-se, sem dúvida, de um falso dilema. Seria possível ler, num dado texto apenas a forma? E apenas o espírito? Seria possível, ao menos, definir com precisão, numa obra, qual o seu "espírito"? Alguns, mais práticos, preferem dizer que cada gênero de textos poderia ser traduzido dosando diferentemente esses dois aspectos. Num texto técnico, por exemplo, apenas o significado, a informação, importaria, e a forma seria algo desimportante. Mesmo aceitando esse tipo de pensamento - e deixando de lado aquelas perguntas impertinentes do tipo "e A Origem das Espécies é um livro técnico ou literatura vitoriana?" -, teríamos que admitir que a poesia estaria no extremo oposto em relação ao texto técnico. A poesia, segundo autores os mais diversos, de Emil Staiger a Octavio Paz, dos formalistas russos a Alfredo Bosi, é justamente o gênero em que ocorre a mais profunda confluência entre forma e conteúdo - embora a natureza dessa confluência varie segundo as diversas concepções.

---

<sup>1</sup> Eugene Nida, Toward a Science of Translating, cap 1, especialmente a seção "Basic Conflicts in Translation Theory", p. 22-29.

Esse dilema, portanto, não pode existir para o tradutor de poesia: não há, aí, como traduzir o "espírito" sem a "letra", o conteúdo sem a forma, as idéias sem as palavras. A menos que se opte por uma tradução "literal" - como é o caso das traduções em prosa tão comuns na Europa, que pretendem ser apenas um auxílio à abordagem do texto original - ou se tenta traduzir tudo ou nada se consegue<sup>2</sup>.

Como observa Haroldo de Campos, o texto poético é um signo - e não apenas um significado - e assim deve ser encarado pelo tradutor<sup>3</sup>. A receita, já a havia indicado o lingüista Roman Jakobson que, opostamente a outros lingüistas, desaconselha a tradução palavra a palavra e recomenda, para a poesia, uma operação que ele chama de "transposição criativa"<sup>4</sup>, uma vez que, para ele, tudo - todos os níveis lingüísticos - compõe o poético.

Meu esforço até aqui foi justamente o de entender como, na obra de Hopkins, pensamento e linguagem, visão de mundo e técnica poética, espírito e forma mutuamente se integram e se constroem. Sendo assim, não me parece possível, para traduzir a poesia de Hopkins, qualquer outra opção senão a tentativa de recriação do

---

<sup>2</sup> Em geral, as traduções de Hopkins para outras línguas são desse feitio, "literais". Destacam-se, nesse sentido, a versão francesa de Jean-Georges Ritz e a alemã, de Ursula Klemen e Friedrich Kemp. Mas há também tentativas de traduções poéticas de Hopkins na Europa: uma outra tradução francesa, de Pierre Leyris - aliás, muito elogiada por George Steiner em seu After Babel; uma outra alemã, de Irene Behn; e uma italiana, de Augusto Guidi. Curiosamente, estas são as mais antigas, dos anos 40 e 50, o que talvez revele uma tendência na tradução de poesia na Europa de se preferir traduções em prosa.

<sup>3</sup> Ver seus textos "Tradução, Ideologia e História", publicado na revista Revista de Males 4 e "Da Tradução como Criação e como Crítica", em Metalinguagem.

<sup>4</sup> Trata-se do já clássico texto de Jakobson "Sobre os Aspectos Lingüísticos da Tradução", publicado no Brasil no volume Lingüística e Comunicação. Como exemplo de teórico que, se não preconiza, ao menos valoriza a correspondência um a um em tradução, pode-se citar J. C. Catford.

original, baseada, é claro, naquilo que uma leitura crítica levantou sobre a obra. Não se pode, no entanto, deixar sem explicação o termo "recriação". Embora tenha sido empregada antes por Guilherme de Almeida, é uma palavra que remete diretamente ao intenso trabalho tradutório dos poetas concretos, que sempre a utilizam para definir sua concepção de tradução.

Estas minhas traduções, no que têm de acerto, devem muito à leitura não só do que os poetas concretos produziram de teoria, mas, principalmente, de suas traduções. Entretanto, é importante frisar que não se tentou reproduzir aqui o caminho aberto por eles na tradução no Brasil - tarefa de resto impossível, já que esse caminho se liga intimamente a sua trajetória enquanto poetas -, mas de aprender com eles que não existe fidelidade absoluta, que não é possível traduzir passivamente, uma vez que nem as línguas nem as experiências literárias são permeáveis entre si; acima de tudo, que uma tradução se insere num tempo presente, para um público presente.

Há outros que questionam a noção tradicional de fidelidade - no Brasil, Paulo Rónai já colocara esta questão de maneira incisiva<sup>5</sup> - e este é mesmo um dos alicerces das teorias desconstrucionistas de tradução, que têm estado bastante em voga<sup>6</sup>. O que não se faz habitualmente é recolocar a questão da tradução

---

<sup>5</sup> Há todo um capítulo dedicado àquilo que Rónai chama de "falácias da tradução", entre as quais inclui a fidelidade, em seu livro A Tradução Viva.

<sup>6</sup> Muitos desses trabalhos partem de conceitos de Jacques Derrida. Ver, a esse respeito, o volume de ensaios Difference in Translation. No Brasil, o trabalho teórico de Rosemary Arrojo segue esse caminho - ver seu livro Oficina de Tradução.

também em termos de produção de texto. Na verdade, muito se fala da leitura ou das leituras que um texto literário pode suscitar e de seu efeito nas traduções, sem se tocar num ponto central do ato de traduzir, que é a escrita de um texto, da qual não se escapa.

Definindo como base de seu conceito, além da crítica, a criação, e colocando suas traduções no mesmo nível de importância de sua produção poética, os poetas concretos contribuíram muito para que se compreenda melhor a função do tradutor, que não é um simples copista, e sim alguém que age tanto no esforço hermenêutico como no esforço de, ele mesmo, ser um poeta em sua língua. Embora nem sempre com a idéia de "responder à arte com mais arte", como coloca Augusto de Campos na introdução às suas traduções de Hopkins, o tradutor de poesia tem sempre que ter alguma intenção (pretensão?) poética, ao menos de responder à arte com alguma arte<sup>7</sup>.

A idéia básica formadora da visão que norteia estas traduções é, portanto, a de que o dever do tradutor é se assumir enquanto sujeito de um processo complexo, que inclui a produção de um texto literário em sua língua. Ou seja, a tradução insere-se numa tradição literária.

Em alguns casos, a nova tradução acaba se inserindo numa outra tradição já firmada, de traduzir determinado poeta. O exemplo mais claro que se pode dar no caso da tradução no Brasil é o de Byron. Traduzir Byron hoje é participar de um trabalho que

---

<sup>7</sup> A observação de Augusto de Campos se encontra em Hopkins: Cristal Terrível, p. 16.

vem sendo feito, das mais diversas maneiras, há mais de um século<sup>8</sup>. Com o crescimento que a tradução poética teve entre nós desde o início do chamado Modernismo, muitos outros exemplos de poetas supertraduzidos surgiram, como Baudelaire e T.S. Eliot, ou mesmo Emily Dickinson<sup>9</sup>.

## 2- Hopkins no Brasil - traduções isoladas

No caso de Hopkins, só se pode falar de um trabalho tradutório mais sistemático bem recentemente. Quando o presente trabalho começou a ser feito, havia muito poucas traduções de Hopkins no Brasil. Em 1988, quando foram publicadas seis traduções minhas no volume Transverso, resultado de uma oficina de tradução dirigida por José Paulo Paes na Unicamp, conhecia apenas as traduções de Paulo Vizioli e Péricles Eugênio da Silva Ramos publicadas no livro Poetas de Inglaterra, de 1970, as versões em prosa de Mário Faustino no Poesia-Experiência, dos anos 50, e a tradução de Augusto de Campos de "The Leaden Echo and the Golden Echo", editada no VersoReversoControverso, a qual havia aparecido originalmente em 1966 em O Estado de São Paulo. No final de 1988 saíam três traduções de José Lino Grünewald, no volume Grandes Poetas da Língua Inglesa do Século XIX. No total, era uma pequena

---

<sup>8</sup> Ver o estudo de Onélia Célia de Carvalho Barboza, Byron no Brasil: Traduções.

<sup>9</sup> Basta lembrar que, somente das Flores do Mal, há duas traduções completas, de Jamil Amansur Haddad e de Ivan Junqueira, além da parcial de Guilherme de Almeida The Waste Land já foi vertido também pelo menos três vezes, além de haver traduções esparsas e diferentes de vários poemas de Eliot. Quanto a Emily Dickinson, Manuel Bandeira já havia vertido alguns de seus poemas e, nos últimos oito ou nove anos, pelo menos três coletâneas de poemas seus foram publicadas entre nós.

média para um poeta do porte de Hopkins, um pequeno trabalho por decênio a partir dos anos 50<sup>10</sup>.

Mais tarde, pude verificar que a média era essa mesma, mas o trabalho de traduzir Hopkins já havia começado antes no Brasil. Em 1948 Bezerra de Freitas havia publicado em seu livro 20 Poetas Ingleses uma tradução de "God's Grandeur"<sup>11</sup>. O pioneiro da tradução de Hopkins no Brasil, todavia, não é ele, mas sim um anônimo que publicou, em 1935, na revista Festa, uma versão de "To What Serves Mortal Beauty?", precedida de uma apresentação onde se cita um artigo famoso do crítico francês André Bremond.

Uma vez que se trata de texto praticamente perdido ou desconhecido, vale a pena reproduzi-lo aqui, bem como o texto que o apresentava<sup>12</sup>.

## hopkins

André Bremond escreveu um ensaio delicioso a respeito da poesia "íngenua e sábia" de Gerard Hopkins. Esses Bremond são todos admiráveis. E esse Gerard Manley Hopkins é, sem dúvida, um dos mais surpreendentes achados de quantos fez a trindade... "bremondica", habil nos descobrimentos maravilhosos, como os que nos

---

<sup>10</sup> Para as referências bibliográficas de todas as traduções citas neste capítulo, ver a seção "Traduções de Hopkins" na Bibliografia.

<sup>11</sup> Mais que esta informação devo a Luiz Arthur Fagani a obtenção de uma cópia do livro de Bezerra de Freitas, que comprou em sebo e de que me fez presente.

<sup>12</sup> FESTA - Revista de Arte e Pensamento 2ª Fase, Anno I, Janeiro de 1935, Num. 6, Rio de Janeiro. Poema localizado na p. 11, do lado esquerdo do poema Canto do Mareante Audaz, de Pedro Vergara. Não há indicação de autor nem da introdução nem da tradução. Nem mesmo na capa, que traz um sumário geral que inclui as demais traduções, há qualquer referência a Hopkins.

Mantive a ortografia. No caso do poema mantive também a sua montagem na página, sua "mancha tipográfica", e mesmo um pequeno erro de revisão, a repetição da sílaba "ho-" de "homem", na última estrofe.

encantaram na "História Literaria do sentimento religioso em França", do velho Henry, ou na anthologia dos "Padres do Deserto", de Jean, ou neste ensaio de André, que a revista études editou em seu numero de Outubro do anno findo. Em que consiste a poesia ingenua e sábia de Hopkins? O ensaio lá está na revista indicada, à disposição do leitor curioso. Não podemos de forma alguma resumi-lo aqui. Mandaremos, em tradução, um dos poemas de Hopkins, para atizar o desejo.

PARA QUE SERVE A BELLEZA  
MORTAL?

Para que serve a belleza mortal? Cuidado!

Para fazer dansar o nosso sangue...

O encanto marcado neste perfil tão puro, esta graça e esse ar mais nobre ainda do que o prelúdio de Purcell que o introduza, para que servem? Para entreter, supponho, no homem esse calor espiritual que o faz penetrar no coração das coisas.

Lembraí-vos daquelles bellos jovens, presas da guerra, destroços recentes da tempestade... e o olhar daquelle passante. Olhar profundo que os domina, olhar de pai.

E de que maneira, a que signal, Gregorio, no vasto campo de Roma, poudes colher espigas taes? Ao signal da belleza. Esse encontro bendito era da parte de Deus, o dom da salvação a uma nação. (\*)

O homem quer adorar, nem que seja um tronco estéril, um bloco mudo. A nossa lei lhes diz: Ama o que é mais digno de amor, de todas as bellezas conhecidas, as mais amaveis, o homem, a sua pessoa, a alma que lhe transparece nos gestos e fulgura nos traços do seu rosto.

Que fazer, pois? Como acolher a belleza? Acolhel-a, simplesmente acolhel-a, render-lhe a secreta homenagem do coração. Depois, passar, esquecer. Melhor ainda. Desejar-lhe a belleza total e a mais bella belleza, a graça de Deus."

(\*) Alusão ao facto de S. Gregorio se haver interessado pela Inglaterra e promovido a sua evangelhisação por se haver commovido à belleza dos escravos saxões expostos à venda no mercado de Roma.

Trata-se de uma tradução em prosa cujo objetivo aparente é comentar uma "novidade". Curiosamente, ao artigo e à figura do crítico André Bremond é atribuído maior destaque que ao próprio poeta traduzido. A tradução em si é bastante interessante e chega a se aproximar, pela sobriedade da linguagem e pelas boas escolhas na composição das imagens, das versões espanholas em prosa levadas a termo pelo poeta Damaso Alonso. Segundo o próprio Alonso, "Hopkins, que no original é um poeta tão difícil quanto Gôngora ou Mallarmé (...) em minhas versões resulta plano, bastante claro, quase diáfano. A impressão que recebe o leitor é, pois, enganosa. E esta diafanidade não é mais que o sinal de meu fracasso: o indício de tudo que se destruiu, de tudo que se perdeu ao passar para o espanhol. O que tentei foi não perder o pensamento nem sua apaixonada e fremente emoção"<sup>13</sup>.

A tradução de Festa, mesmo que seu autor não tenha expressado tais intenções, acaba-as atingindo.

Essa tradução pioneira de Hopkins, tão isolada em sua época, acabou tendo seu espirito retomado vinte anos depois, com as traduções de Mario Faustino, publicadas na sua página semanal no Jornal do Brasil. Ao final de suas traduções Faustino diz que o

---

<sup>13</sup> "Seis Poemas de Hopkins", in Poetas Espanhóis Contemporâneos, p. 416. Alonso diz ter optado pela tradução em prosa - e "plana" - por considerar a tradução de Hopkins impossível.

"leitor que lê inglês notará os momentos em que o desazado tradutor foi obrigado a desviar-se da tradução literal. A tradução poética é aqui particularmente impossível. Não há como transpor para outra língua esse complexo aliterativo-consonantal, essa recriação contínua de palavras que soam inteiramente novas, recém nascidas num contexto de absoluta unidade e vivência interior"<sup>14</sup>.

O que Faustino fez, no entanto, está longe de ser o que ele mesmo classifica de "uma tradução prosaica". Além de se afastar da linguagem artificialmente poética, tal como fez o anônimo de Festa, Faustino procurou recriar poeticamente o original. Como exemplo poderíamos tomar sua versão de "God's Grandeur". Vejamos, por exemplo, este trecho, versos 2 e 3:

It gathers to a greatness, like the ooze of the oil  
crushed.

Literalmente teríamos algo como "ajunta-se para se tornar grandioso, como o fio do óleo sob pressão". Faustino afastou-se bastante disso, mas criou uma outra imagem, que é fiel sem sê-lo: "em círculos concêntricos de glória pegajosos como óleo que se agita". Ao invés da imagem de um fio de líquido que, escorrendo, vai se acumulando, Faustino usa a idéia dos círculos concêntricos num líquido, que dão a impressão de que todo esse líquido se dirige para o centro do círculo, como a própria imagem visual de

---

<sup>14</sup> "Gerard Manley Hopkins", in Poesia-Experiência, p. 101.

algo que se junta, se reúne.

Sobre sua tradução de "(Carrion Comfort)" também se poderia dizer muito. Há nela várias soluções interessantes para os impasses criados pelo original de Hopkins. Ao invés de comentar criticamente essa tradução, preferi homenageá-la e comentá-la de outra forma: à minha própria tradução incorporei algumas das boas soluções de Faustino.

Esses dois tradutores brasileiros - assim como o caso citado do espanhol Damaso Alonso - exercitam um tipo muito especial de tradução em prosa, que se revela principalmente num caso difícil como o de Hopkins. São traduções que abrem mão da tentativa de recriar alguns aspectos da forma do poema, mas não entendem isso como simplesmente reduzir o poema a um texto em prosa com "linguagem poética". No Brasil, como se sabe, confunde-se muitas vezes o poético com o brilhante, o bacharelesco - o parnasiano no mau sentido.

De certa forma é isso que faz Bezerra de Freitas em sua tradução de "God's Grandeur" publicada em 1948. Trata-se de um trabalho de divulgação incluído num livro quase desconhecido hoje, 20 Poetas Ingleses. É uma antologia - precedida por textos críticos de razoável extensão - que cumpre muito bem a função de informar e divulgar entre nós a poesia inglesa a partir do século XIX. Isso num momento em que o interesse pela poesia de língua inglesa aumentava em nosso meio literário, até pouco antes quase totalmente dominado pela presença francesa.

A versão de Bezerra de Freitas não chega a ser um texto

totalmente "abacharelado", mas tem a tendência de normatizar Hopkins, o que o leva a tratar igualmente todos os poetas que traduz. Hopkins soa exatamente igual a Wordsworth ou ao próprio Robert Bridges, que está incluído na coletânea. Mas o principal equívoco de Bezerra de Freitas é afastar-se demais da visão de mundo do poeta. Isso o leva a soluções estranhas, como traduzir "his rod", "seu cajado", fazendo referência a um cajado que Deus teria nas mãos, por "vara de condão do mundo", que nos remete ao universo dos contos de fadas. Tal solução tem muito pouco ou nada a ver com a visão que o poema apresenta, de um Deus sutilmente presente nas coisas deste mundo - e não de alguém que intervém magicamente nele com uma varinha de condão.

O trabalho de Paulo Vizioli publicado no Poetas de Inglaterra pode ser aproximado a este. O livro cobre, em traduções poéticas, toda a literatura inglesa, cronologicamente falando. Trata-se, portanto, de um volume que procura fornecer amostras de textos de poetas que ocupam a posição de "clássicos". Vou tomar como ponto de discussão o aspecto rítmico e métrico. Em todas as traduções há uma opção por um metro fixo - mesmo nos poemas em sprung rhythm - embora, como já vimos, Hopkins tenha trabalhado, nesse campo, com a variação sobre a regularidade. Ao privilegiar a regularidade, Vizioli parece estar preocupado em traduzir um clássico inglês nos limites estritos dos moldes da linguagem poética brasileira mais conservadora. Essa posição também aparece na escolha do vocabulário, na normatização da sintaxe ou na recusa em trabalhar, no nível da morfologia, com os processos

desafiadores de Hopkins. Tudo o que foge ao padrão normativo da língua portuguesa é recusado por Vizioli.

O resultado é, novamente, um tanto igualador: traduzir Hopkins ou Tennyson pode ser mais ou menos a mesma coisa. Há, mesmo, um paradoxo estranho nesta antologia. O poema "Ulysses", de Tennyson, que apresenta pequenas variações de metro, acaba, na tradução, ritmicamente muito mais variado que "The Windhover", de Hopkins. Com isso, Vizioli consegue menos do que Faustino ou o anônimo de Festa, já que a opção pela tradução em prosa deixa estes últimos livres para se concentrarem no tom e na "apaixonada e fremente emoção" dos poemas. A opção pela forma, num sentido mais normativo, acaba resultando em poemas muito mais fracos em português.

Voltando ao dilema do qual parte este capítulo, pode-se dizer que na velha batalha da forma contra o conteúdo, essas traduções mostram duas coisas. Primeiro, que a opção franca pelo conteúdo, que parece subjazer à tradução em prosa, tem muito a ganhar quando enriquecidas do trabalho formal, ao menos ao nível das imagens. A opção mais franca pela forma, no entanto, deve ser muito cuidadosa. Não é interessante definir forma, a priori, na língua de chegada, pois o tradutor acaba caindo numa necessidade de encaixar o original num esquema pré-determinado e, portanto, igualador.

Entre um extremo e outro, podemos localizar as outras duas traduções episódicas de Hopkins no Brasil, de Péricles Eugênio da Silva Ramos e de José Lino Grünewald.

A única tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos de um poema de Hopkins, "Pied Beauty", faz parte da mesma antologia em que apareceram as traduções de Paulo Vizioli. A concepção geral é aproximadamente a mesma do trabalho de Vizioli, o que se revela nos aspectos vocabulares e sintáticos. Péricles Eugênio, no entanto, procura dar um maior colorido rítmico ao poema. Abandona a forma fixa do soneto-curto e recria um poema em versos livres. Como se trata de uma tradução isolada, que não precisa levar em conta os outros tipos de versos experimentados pelo poeta, esse procedimento acaba dando um resultado geral mais próximo da experimentação formal de Hopkins.

José Lino Grunewald, por sua vez, não se furta a recriar algumas invenções vocabulares de Hopkins e também se preocupa em variar um pouco mais o desenho rítmico dos poemas, principalmente em "The Windhover". Mas seu trabalho se ressentem - assim como outros comentados aqui - das desvantagens do trabalho restrito a um corpus muito pequeno. É certo que uma tradução isolada tem uma certa liberdade, decorrente de não ter que se comprometer com uma visão mais global da obra, o que implica ter que levar em conta fatores que não estão presentes no poema específico que se está traduzindo. Mas, por outro lado, também se ressentem dessa mesma ausência de convívio global com a obra. Talvez por esse motivo José Lino Grunewald não consiga chegar a um tom adequado. Certas escolhas vocabulares algo virtuosísticas - como o composto dapple-dawn-drawn, que aparece como "albarrasta-arrosta", ou termos como "plumeiro" em lugar de plumagem - colocam seus textos

no limite de uma linguagem poética convencional demais para se traduzir Hopkins. Curiosamente, é uma linguagem diferente daquela que ele próprio faz uso enquanto poeta de estilo conciso e preciso.

### 3- Hopkins no Brasil - duas coletâneas

A partir de 1989 a situação da divulgação de Hopkins no Brasil muda consideravelmente. Com a publicação de duas coletâneas mais longas, deixa de haver a predominância das traduções de poemas muito isolados. Trata-se de trabalhos com visões e resultados totalmente diferentes entre si, levados a cabo por Aíla de Oliveira Gomes e por Augusto de Campos. Diante dessas coletâneas é questão de perguntar: ainda faz sentido traduzir Hopkins no Brasil agora?

Haveria para essa pergunta a resposta, genérica mas sempre válida, de que a tradução de uma obra nunca está completa. Mas, além dela, parece-me que minhas traduções ocupam um lugar diferente, que uma análise breve de princípios e resultados pode esclarecer.

Em uma "Nota do Tradutor", Aíla Gomes estabelece, em termos genéricos, os princípios que nortearam seu trabalho tradutório. Após afirmar a "impossibilidade de uma tradução, no sentido próprio do termo da grande maioria de sua [de Hopkins] produção poética"<sup>15</sup>, ela diz ter optado por uma tradução em versos porque

---

<sup>15</sup> "Nota do Tradutor", in Gerard Manley Hopkins, p. 11.

a prosa exigiria uma clareza maior que, segundo ela, não está de acordo com a obra de Hopkins. A seguir ela estabelece, em linhas muito genéricas, os critérios formais de que se valeu nas traduções:

Procurou-se manter quanto possível os esquemas de acentos principais dos versos e a forma estrófica correspondente; tentou-se, emulando o autor, obter ritmos não muito afastados dos originais, bem como explorar ao máximo o aspecto fônico da linguagem, variando muito, naturalmente, os recursos para tal; no caso de alguns poemas, as rimas não foram de todo abandonadas, embora usadas apenas onde coubessem com naturalidade, quase sempre fora dos rigorosos esquemas do autor.

Esses comentários deixam entrever que, no fundo, a tradutora hesitou um pouco entre a tradução em verso e a em prosa. Embora tenha recusado esta, também àquela não conseguiu conformar sua prática. No plano formal, não se percebe uma coerência na tradução dos diversos textos. É difícil entender a opção por rimar apenas quando for natural. Em princípio, rimar nunca é natural - trata-se de um artifício que o poeta torna mais ou menos natural, dependendo de suas intenções. O importante não é definir se para o tradutor é natural ou não utilizar a rima aqui ou ali, mas sim estabelecer se, na visão crítica desse tradutor, as rimas têm ou não importância para a leitura dos poemas. As rimas podem ter um uso meramente protocolar, mas nem sempre é assim. É papel do tradutor crítico decidir a esse respeito.

Falando ainda de forma, é muito difícil entender o que Aíla Gomes faz com a metrificacão e o ritmo. Embora ela diga que tenha

tentado ficar próxima ao original, é difícil para o leitor perceber de que maneira. As vezes o resultado é um tanto arbitrário porque se transformam poemas escritos em verso regular em poemas em verso livre em português - o que ocorre em "Peace", por exemplo - e, ao contrário, faz poemas escritos em sprung rhythm aparecerem em verso regular - caso de "Pied Beauty".

Essa variação enorme de critérios mostra uma tradutora que, embora não admita isso nas suas observações, faz uma opção clara pelo "significado" em detrimento da "forma"<sup>16</sup>.

Quanto a Augusto de Campos, não me é fácil falar com distanciamento de suas traduções. Não apenas porque se trata de um tradutor - e, antes disso, de um poeta - que sempre admirei, mas também porque o pequeno contato pessoal que tive com ele se deu exatamente através de Hopkins. Eu o havia procurado no início deste trabalho, pedindo algum auxílio a respeito de referências sobre o poeta inglês e fui muito bem recebido. Posteriormente, em 1988, entreguei a ele um exemplar do Transverso, que recebeu com interesse. Nessa ocasião chegou a me mostrar a sua tradução do fragmento "Repeat that, repeat", que somente seria publicada em 1991, a única que fizera até então, segundo me contou, além dos

---

<sup>16</sup> Na ocasião do lançamento do livro, tive a oportunidade de resenhá-lo (Istoé Senhor nº 1061) e resumir uma visão global desta tradução: "na introdução do volume [a autora] dá ênfase à 'dificuldade' da poesia de Hopkins, tanto para o leitor quanto para o tradutor, vendo-a, corretamente, como um dado marcante e lembrando que, para o poeta, o sentido do poema não deve estar claro à primeira leitura, mas sim 'explodir' após várias leituras. Na sua prática tradutória, no entanto, ela segue a linha das versões francesas, que são também em verso, mas que acabam muitas vezes explicando e explicitando sentidos que estavam apenas sugeridos. (...) Falta a essas traduções um pouco da ousadia poética presente nos originais não só no que diz respeito à complexidade semântica e ao ritmo, mas também a repetições de som, rimas inusitadas, criação de palavras e sintaxe incomum. E essa perda formal, como não poderia deixar de ser, é uma perda de conteúdo também pois, como se viu, a relação entre forma e o grande tema de Hopkins, a religião, é muito forte"

"Echos", publicados em 1966 no "Suplemento Literário" do Estado de São Paulo e depois incluídos no volume VersoReversoControverso.

O trabalho de Augusto de Campos supera em muito o que se traduziu de Hopkins antes no Brasil. A poesia de Hopkins, pela sua constante pesquisa formal, adequa-se muito bem ao perfil de tradutor de Augusto de Campos. Não me parece, no entanto, o que de melhor o poeta brasileiro produziu em tradução. Isso não ocorre, é certo, em virtude daquilo que muitas vezes uma certa crítica aponta como defeito de suas traduções: a falta de fidelidade ao "sentido", o apego excessivo à "forma". Como já se colocou aqui mais de uma vez, não se concebe essa divisão forma/ conteúdo para um tradutor de poesia. Se os críticos de Augusto estiverem certos quando apontam seu "formalismo", poder-se-ia responder que ele acerta na tradução do sentido justamente porque é capaz de dar conta da forma. O entendimento do que ocorre nas suas traduções de Hopkins me parece passar por outros fatores, que devem ser procurados dentro de sua própria concepção de tradução:

Tradução para mim é persona. Quase heterônimo.  
Entrar dentro da pele do fingidor para fingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor.<sup>17</sup>

Minha dúvida é justamente se Augusto de Campos conseguiu ou não "colocar a máscara", "entrar dentro da pele do fingidor". Na

---

<sup>17</sup> VersoReversoControverso, p. 7.

apresentação a sua tradução de "The Wreck of the Deutschland", ele nos dá indícios de um certo distanciamento, quando cede à compulsão de explicitar aquilo que seria o óbvio:

É claro que - como um ator que desempenha o seu papel - assumi uma persona e me contagiar pela generosa paixão do poeta, colocando entre parênteses as reservas do meu agnosticismo. Aqui se requer, necessariamente, uma suspension of disbelief. A frio, não creio que conseguiria levar a cabo empreendimento tão exigente e esgotante.<sup>18</sup>

O próprio fato de ceder à tentação de explicitar a necessidade de uma suspension of disbelief, quando é bem provável que em muitas outras vezes ele decerto teve que fazer o mesmo, é um indício de uma certa dificuldade em assumir a persona. A escolha dos poemas a serem traduzidos também chama a atenção. Quase todos os poemas de Hopkins que tematizam a "desolação" estão presentes e representam quase a metade dos poemas que compõem o volume Hopkins: Cristal Terrível (sete dos quinze poemas), o que poderia revelar uma tendência de aproximação com a experiência religiosa mais conflituosa, como se evitasse o sentimento de realização religiosa.

Mas o principal indício que me leva a sentir nas suas traduções de Hopkins um estar pouco à vontade são certas soluções que ele apresenta. É como se a falta de conforto com o original acabasse se refletindo em escolhas formais pouco felizes - ou seja, justamente no campo em que ele é mais hábil. Um exemplo é o

---

<sup>18</sup> "A Harpidiscórdia de Hopkins", in Revista USP nº 4, p. 193.

verso 13 de "No worst, there is none":

"No rede(e a um só consolo serve)moinho: os dias".

A tmesse da palavra "redemoinho" soa pouco natural - já que no texto original não aparece - mas se justificaria, uma vez que Hopkins utilizou esse recurso, ainda que muito raramente. A questão não é a tmesse em si, mas sim dois aspectos dela. Em primeiro lugar, pode-se notar que a sentença que corta a palavra aparece entre parênteses, como se o tradutor temesse que o leitor não a pudesse decifrar sozinho. O outro aspecto é que essa tmesse não parece surgir de uma necessidade expressiva, mas de uma necessidade métrica: o verso só tem 12 sílabas e acento na sexta se considerarmos "-de(e a um)" como uma única sílaba. É uma elisão forçada que, se respeitada na leitura em voz alta, gera uma sílaba que perturba a compreensão do verso: /diaũ/. Esse tipo de ginástica versificatória não é comum nas traduções de Augusto de Campos.

Há mesmo uma opção que me parece um pequeno erro formal do tradutor. Em "(Carrion Comfort)" Augusto divide a palavra "sobre" entre os versos 12 e 13 de tal forma que a letra "s" permanece no verso 12 para compor, com a palavra "abateu", uma rima ("abateu s-"/ "Deus"). Tal divisão é desnecessária se pensarmos que Hopkins utilizou em alguns momentos rimas que se completavam com a primeira letra do verso seguinte<sup>19</sup>. Se não tivesse feito o

---

<sup>19</sup> Ver a esse respeito o "Prefácio do Autor", traduzido adiante.

corte, Augusto teria recuperado um procedimento formal extremamente virtuosístico de Hopkins.

É preciso frisar, no entanto, que essas observações só fazem sentido aqui pensando no grau de realização que Augusto de Campos já havia obtido em outras ocasiões. O Hopkins de Augusto de Campos é incomparavelmente mais atraente que o de Aíla Gomes. Mesmo porque o poeta brasileiro, além das freqüentes soluções brilhantes para problemas aparentemente insolúveis, parte de critérios rigorosamente estabelecidos. A questão de ritmo e métrica, por exemplo, é resolvida por ele da seguinte maneira:

"No que tange aos problemas rítmicos, o meu critério é manter ao máximo a disciplina do original na construção, adaptando, porém, a estrutura à maior extensão e vocalização das palavras em nossa língua. Assim os decassílabos regulares são geralmente convertidos em dodecassílabos, preferentemente alexandrinos, os quais num ou noutro caso podem adquirir mais duas sílabas ou receder ao decassílabo, unificados sempre pela tônica incidente na 6ª sílaba"<sup>20</sup>.

Mas o principal não é o mero estabelecimento de um critério, e sim o fato de se reconhecer nos poemas esse critério. Há coerência entre o que ele diz fazer e o que efetivamente faz.

Todas as observações feitas sobre as traduções de Hopkins já existentes, inclusive as restrições apontadas, não objetivam, é claro, defender a superioridade de um trabalho sobre outros, ou de meu trabalho sobre outros. Nessa matéria - como de resto em qualquer outra - é inútil buscar a neutralidade, daí minha opção

---

<sup>20</sup> Op. cit., p. 13-14.

de nem sequer tentar ser neutro. No caso específico de Hopkins, é possível afirmar que todos os trabalhos de tradução são extremamente sérios, preocupados em dar ao leitor brasileiro o melhor Hopkins possível. Vejamos, por exemplo, o trabalho de Aíla Gomes. Por numerosas que sejam minhas restrições a ele, jamais poderia deixar de afirmar que é um trabalho competente dentro de uma certa visão de poesia e de tradução. Não sou eu, aliás, quem diz isto: críticos como Alexandre Eulálio e Paulo Rónai apreciaram essas traduções, que chegaram mesmo a ganhar um prêmio importante<sup>21</sup>.

O que apontei como problema aqui ou ali só indica que minhas traduções ocupam um lugar diferente do das já existentes e começa a responder à questão levantada no início desta seção, sobre ser possível ou não traduzir Hopkins ainda no Brasil. Em suma: esta tradução - como em qualquer caso de tradução, seja de que obra for - não compete com as outras.

#### 4- Esta Tradução

é possível dizer que a concepção geral desta tradução tem origem nas seguintes observações de Hopkins:

poesia é fala que denova e em-segue seu inscape, fala que repousa sobre uma figura repetitiva, e verso é som

---

<sup>21</sup> Sobre o apoio de Alexandre Eulálio e Paulo Rónai, ver os "Agradecimentos" no livro de Aíla. O prêmio ganho foi o de melhor tradução de 1989, da Associação Paulista dos Críticos de Arte, segundo nota da Folha de São Paulo, 17/02/90, p. F-2.

falado que tem uma figura repetitiva<sup>22</sup>.

Uma ênfase na estrutura mais forte do que a que tem a construção comum de sentenças requer uma ênfase de expressão mais forte do que a da fala ou escrita comum, e a uma ênfase de pensamento mais forte que do pensamento comum<sup>23</sup>.

Com essas observações Hopkins coloca de maneira muito sintética o problema todo de sua poesia. A poesia de fato é linguagem recorrente, é forma. Mas não forma em si, jogo formal puro. A forma pela forma constrói versos, o que não significa constuir poesia, trata-se apenas de "som falado que tem uma figura repetitiva". A forma ao mesmo tempo engendra e é engendrada pelo pensamento, enfatiza e é enfatizada por ele, ou seja, à ênfase expressiva equivale a ênfase de pensamento.

O movimento desta tradução, no campo teórico, partiu justamente de uma tentativa de compreensão mais global da obra e do pensamento do poeta. Para aproveitar o termo empregado por Augusto de Campos, não procedi a uma "suspensão de descrença", mas tentei uma espécie de mergulho na crença, ainda que não represente necessariamente um mergulho pessoal. Muitas vezes a solução para um trecho difícil de um poema específico não se encontra naquele lugar, mas sim num ponto qualquer que só uma visão mais global do poeta pode permitir.

A primeira decorrência dessa concepção é o lugar específico deste trabalho em relação aos outros e, portanto, sua justifica-

---

<sup>22</sup> Ver o texto "Poesia e Verso", trazido adiante.

<sup>23</sup> "Dicção Poética", *idem*.

tiva: nem forma nem sentido, mas a crença de que seja possível traduzir a forma-sentido de Hopkins. Aparentemente megalômana, essa idéia parece muito concreta para mim agora, após seis anos de convivência com a obra. As diferenças deste trabalho em relação ao de Aila Gomes me parecem evidentes e dispensam comentários. As diferenças em relação às traduções de Augusto de Campos são menores. Sinto-as principalmente no tom geral dos poemas, no lugar de onde o eu-lírico em português fala. Independentemente de soluções específicas, minhas traduções se engajam mais claramente com a visão global de religião e de poesia de Hopkins.

A segunda decorrência é que, para o leitor mais atento, o real comentário das minhas traduções não são as poucas referências que fiz, sob a forma de notas, a problemas específicos deste ou daquele poema, mas sim meu ensaio sobre o poeta, o primeiro capítulo deste trabalho. Seu objetivo não é somente apresentar didaticamente Hopkins ao leitor - coisa que outros, como Otto Maria Carpeaux na sua História da Literatura Ocidental ou mesmo Aila Gomes, em sua "Introdução", já fizeram entre nós. Seu objetivo principal é mostrar de onde partiu a visão que orientou todo o trabalho de tradução, porque a tradução, no final das contas, é o principal aqui. O que eu tenho por objetivo é que aquele Hopkins desenhado no primeiro capítulo - que é o Hopkins que eu vejo nos poemas - esteja presente nas traduções. É essa a coerência que meu trabalho busca.

Mas é claro que ele também almeja ter bom resultado enquanto

poesia. Para isso é importante tratar dos princípios formais em que me apoiei na construção dos poemas em português.

O primeiro problema é de ritmo e métrica. Como procurei mostrar, Hopkins dissociou, de certa forma, ritmo e métrica, variando aquele e sendo rigorosamente regular com esta. Há uma grande incompatibilidade entre os sistemas de versificação português e inglês, e tentar reproduzir o verso acentual em português não me parece possível. Mesmo porque, quando recria o verso silábico-acentual inglês, Hopkins dialoga com uma tradição que não se sentiria entre nós.

A exemplo de Augusto de Campos, procurei seguir um esquema métrico-rítmico o mais disciplinado possível, mas optei por um sistema bem diverso do dele que, como vimos, manteve uma sílaba tônica na 6ª sílaba e variou um pouco a métrica tendo como centro sempre o verso de 12 sílabas.

Como procurei demonstrar, toda a versificação de Hopkins tende a manter a métrica - o número de pés num verso -, mas varia enormemente a composição desses pés. Disso resulta uma métrica estritamente regular, com um ritmo variadíssimo. Em função dessa minha análise, não utilizei uma sílaba tônica fixa por julgar que esse procedimento aprisiona um pouco justamente a variação rítmica, que me interessava variar. É evidente que, numa versificação silábica como a portuguesa, ninguém pensa em pés, e forjar um sistema dentro desse raciocínio seria inútil, pois ninguém o

reconheceria na leitura<sup>24</sup>.

Dessa maneira, agi de acordo com o tipo de verso utilizado pelo poeta. Assim, quando o original apresenta versos regulares, fiz, em minhas traduções, versos regulares no número de sílabas sem, no entanto, padronizar os acentos internos do verso. Esse é o caso de "O Hábito da Perfeição"<sup>25</sup>.

Quando se trata de sprung rhythm, verti numa espécie de verso livre "controlado", um controle, no caso, de dupla mão. Num primeiro plano, escolhi uma medida básica, sobre a qual não variei mais que uma ou duas sílabas, a mais ou a menos. Num segundo plano, levei em conta a fisionomia - se cabe o termo - do original, ou seja, procurei acompanhar o comprimento do verso de Hopkins.

Em poemas como "Falcão ao Ar" ou "A Oxford de Duns Scotus", mais irregulares, prevaleceu este segundo critério, havendo uma maior diversidade de metros.

Em outros, como "Para R. B." ou "Faz", cuja variação rítmica é menor, prevaleceu o primeiro e me baseei num verso de 13 sílabas. Já num poema como "Lanterna Além-Portas" há a prevalência também deste primeiro critério, mas o verso 13, seguindo a disposição do original, apresenta-se mais longo que os demais.

---

<sup>24</sup> Mesmo propostas de pequenas alterações no sistema métrico do português não têm sido bem aceitas. Exemplo disso é a discordância entre o gramático Saíd Ali e Manuel Bandeira. Ali propôs que se contasse uma sílaba além da última tônica, como se faz no italiano e no espanhol. Isso porque a maioria das palavras portuguesas seriam paroxítonas e não oxítonas, como na língua francesa, da qual nosso sistema deriva. Bandeira nega essa proposta em nome de uma tradição já instaurada (Ver o livro de Ali Versificação Portuguesa, cujo prefácio, de Bandeira, contém a observação aqui referida).

<sup>25</sup> As traduções referidas daqui por diante estão todas no capítulo III - "Poemas".

Em "Meu Senhor, contigo brigo", o único poema que traduzi em que Hopkins faz uso do contraponto, e este é o único efeito de variação rítmica presente, procurei, na primeira estrofe, também trabalhar com pés regulares e, em algum momento mudar de unidade de ritmo para, em seguida, retomar a inicial. É assim que, nos dois primeiros versos, procurei o uso de troqueus acentuais e, nos dois últimos, inverto o início do verso, usando iambos, passo a seguir por uma zona de adaptação, com duas sílabas fracas e, ao final, recupero o troqueu:

/ x / x / x / x / x / x / x / x /  
 Meu Senhor, contigo brigo e és, sim, sempre justo;  
 / x / x / x / x / x / x / x / x / x  
 Oh! porém também bem justo é o que peço, quero.  
 x / x / x / x x / x / x / x / x  
 Por que a via dos ímpios prospera e só em mero  
 x / x / x / x x / x / x / x / x  
 Fracasso acaba tudo que tento a tanto custo?

As rimas, como procurei demonstrar, são recurso fundamental na poesia de Hopkins e, para além do valor sonoro que têm, ajudam a estabelecer a própria métrica. Por isso, a rima foi utilizada em todos os poemas. Algumas vezes, para ter maior flexibilidade em português, dipensei-me de utilizar o mesmo esquema de rimas do original, buscando algum outro, alternativo. Mas sempre há algum esquema de rimas perceptível para o leitor. Quando à qualidade da rima em si, procurei usar, sempre que possível, as rimas construídas que Hopkins manejava tão bem. Se não o consegui, num ou noutro momento - caso da espetacular rima saviour/ gave you a, em "Celebrando a Colheita" - utilizei-as em outros poemas. São

exemplos: visse o/ vício, em "Meu Senhor, contigo brigo"; claro/ louvar o, em "(Carrion Comfort)"; só de/ pode, em "Primavera e Outono".

A todo momento procurei reproduzir as repetições sonoras do original. Se não conseguia algo num momento específico do poema, procurava compensar noutra ocasião, no mesmo poema, tendo em mente um efeito global semelhante. Um exemplo a ser citado é o poema "Beleza em Matiz". Vários elementos belos são referidos na primeira estrofe e, em vários momentos, há jogos sonoros rápidos na própria nomeação dos seres belos. Assim, traduzi Fresh-firecoal por "Brasa-brilho". Acabei mesmo introduzindo jogo sonoro inexistente no original ao traduzir rose-moles por "sardas no dorso", um espelho quase perfeito entre as palavras "sardas" e "dorso". Tentei compensar, assim, a perda da palavra composta, tão expressiva no original.

Um outro elemento fundamental na poesia de Hopkins, que é o uso de compostos vocabulares, também foi mantido nas traduções. Procurei, sempre que possível, buscar processos já existentes em português. Assim, em "A Oxford de Duns Scotus", por exemplo, utilizei uma sufixação não lexicalizada, "tijolenta", para traduzir brickish. Já em "Cotovia Engaiolada", a palavra "enfrenta-vento", é uma justaposição análoga a "guarda-chuva" ou "portaluvas". Outras vezes, utilizei combinações mais incomuns, ainda que usando processos existentes em português. Isso ocorre com uma montagem tripla em "The Windhover": "mancha-manhã-marcado". Já no segundo verso de "Duns Scotus's Oxford", distendi um pouco o

processo de justaposição para formar algumas expressões adjetivas, tais como "rio-rodeada", nas quais ainda se sente um pouco mais presente a morfossintaxe inglesa. Além da justaposição usei também aquilo que a gramática chama de derivação imprópria, ou seja, passei diretamente, sem alterações, palavras de uma classe para outra. Esse é o caso, em "Beleza Matizada", da preposição "entre", que se converte em um adjetivo - no lugar de "intermediário" - e do advérbio "sempre", também convertido em adjetivo - no lugar de "eterno".

A escolha do vocabulário também é um item importante na tradução de Hopkins. Entre nós, o gosto pelo bacharelesco e certos hábitos parnasianos dificultam o uso de um vocabulário mais incomum sem cair no pomposo e no convencional. Quando pude, introduzi uma ou outra "estranheza" vocabular. Um exemplo que me parece feliz, de uso de uma palavra comum com um sentido que não mais se explora nela, está no poema "The Caged Skylark", onde a palavra dwells ("habita") foi traduzida literalmente por "tem". Literalmente porque o verbo "ter" também possui a acepção de "habitar", tal como aparece em Camões, Os Lusíadas, canto I, estrofe 21, verso 7: "Os que habitam o Arcturo congelado/ E os que o Austro têm e as partes onde/ A Aurora nasce e o claro Sol se esconde".

5- Um exemplo

Para ilustrar melhor meu procedimento, faço um comentário

mais longo sobre uma tradução. A escolha recai sobre "The Windhover" por ter sido este o primeiro poema que traduzi; é portanto, aquele que estabeleceu os padrões básicos para todas as traduções.

Esse poema é escrito em sprung rhythm, com um esquema rígido de rimas. Procurei, no primeiro aspecto, seguir a fisionomia do verso original, tendo como princípio básico um verso de quinze sílabas - exceto na última estrofe que, por ser composta de versos mais curtos no original, também teve seus versos reduzidos em português. Quanto às rimas, utilizei um esquema alternativo, com uma rima imperfeita entre "cavaleiro" e "vermelho".

Os dois primeiros versos do poema constroem uma imagem visual do falcão a partir de sua cor, confundida com a cor do amanhecer. Essa fusão também se realiza formalmente, com o trabalho do poeta em vários níveis lingüísticos ao mesmo tempo. Sintaticamente, "king- / dom of daylight's dauphin" é aposto da oração precedente. Ocorre que o aposto não se refere ao termo topicalizado, "morning's minion", mas a "morning" (apenas um adjunto) uma confusão sintática que tem o efeito de fundir, também a nível sintático, falcão e manhã. O corte da palavra "kingdom" realça, a nível morfológico, esse efeito, já que a princípio nos dá a impressão de que o que vai ser comentado no aposto é o pássaro topicalizado - o predileto da manhã é também seu rei ("king"). Só no verso seguinte, quando a palavra se completa, é possível notar que o aposto trata da manhã e que só posteriormente o tópico do verso inicial será retomado, através

do adjetivo composto "dapple-dawn-drawn" que, aliás, remete à própria manhã através de sua cor. As aliterações também contribuem para esse efeito de fusão, com uma palavra remetendo sonoramente à outra e tendo como ponto de culminância aquele adjetivo composto que reúne em si muitas repetições sonoras.

Para tentar reproduzir toda essa carga formal, procurei manter a mesma construção sintática, realçada também pela divisão da palavra "reinado", o que ficou próximo do original. Procurei tanto quanto possível reproduzir seqüências aliterativas - em /m/, /d/ e /m/ novamente. Ao traduzir o composto triplo de Hopkins por "mancha-manhã-marcado", tentei um composto com, basicamente, as mesmas recorrências sonoras do original.

O verso 3 parece um tanto ambíguo, se soubermos que o falcão se utiliza do nível do ar para "flutuar". O poema atribui ao nível uma característica instável ("rolling") e ao ar uma firmeza ("steady"). Como usei uma forma verbal para traduzir um nome ("cavalgando" por "riding"), a construção sintática não é tão ambígua. Procurei compensar isso com o uso de duas palavras que são comumente confundidas na fala, "instável" e "estável" - que também proporcionam um interessante efeito sonoro.

Nos versos 4 e 5 há uma espécie de relaxamento no poema, apenas a descrição dos giros que o pássaro faz no ar e a saída para um voo em linha reta. Procurei reproduzir a descrição típica de Hopkins, com constantes repetições curtas de som ("roda à rédea", "sai, vai avante em voo").

A descrição do voo prossegue no verso 6, onde há uma antite-

se, uma vez que "hurl" indica um movimento feito à custa de muito esforço e "gliding" um ato que não demanda força bruta, "planar". Na ausência de equivalentes exatos, especialmente no caso de "hurl", procurei preservar a antítese com "esforço e leveza".

No verso 7, Hopkins utiliza uma palavra muito sugestiva, "rebuffed", por seu caráter onomatopaico e por seu significado, que é o de que o pássaro não só venceu o vento como também respondeu a ele com um "vento mais forte". Tentei recuperar essas sugestões, em primeiro lugar, com a repetição de sons /f/ e /v/ e, depois, com o verbo varrer, que geralmente aparece com o vento como agente da ação ("o vento varreu as folhas", por exemplo), como o paciente.

O primeiro terceto é o ponto central do poema. São duas sentenças: a primeira, uma imagem-fusão de belezas de naturezas diversas no mesmo animal; a segunda, uma explicitação do in scape através da metáfora do fogo que se projeta do falcão- cavaleiro- -do-ar. Novamente a marca formal central presente são as repetições sonoras, aliterações em /p/ e /b/ e aliteração em /æ/. Consegui reproduzir as mesmas aliterações ("belo bruto", "porte, - pena") e assonância ("ato, ah!, ar"). Um detalhe - desta vez visual - é a grafia da palavra "AND" toda em maiúsculas destacando, evidentemente, a sentença que introduz, justamente aquela que vai explicitar o in scape. Como em português o "E" maiúsculo seria natural, procurei uma forma alternativa de destaque, o grifo. O que perdi, em termos de significado, foi um pouco do efeito de hipérbole que "a billion'times" tem. Embora "mil vezes" também

seja uma hipérbole, não é tão intensa quanto a do original.

A estrofe final abre-se com uma frase telegráfica, "No wonder of it", que eu procurei traduzir também telegraficamente com "sem surpresa". A seguir, aparecem outros elementos carregados de inscape, sempre identificados por uma luz (como o fogo da estrofe anterior): o brilho que o trabalho empresta ao arado e a luz da chama extinta na brasa ferida. Embora não mais descrito ou nomeado, o falcão é evocado, novamente através de sua cor - seu vermelho, que já havia sido comparado ao amanhecer, agora é o vermelho da brasa. Mais uma vez a sonoridade é o dado formal marcante e mais uma vez procurei pontuar o texto com repetições curtas e seguidas de som: "sem surpresa", "labor faz brilhar", "brasas azul". Acho que consegui recuperar o efeito sonoro mais significativo desta estrofe, no último verso, onde a paranomásia "fall"/ "gall", encadeada com a aliteração em /g/ ("gall" - "gash") fazem uma ponte sonora entre uma causa e um efeito, entre a queda e o ferimento que esculpe e revela uma qualidade interior. Na tradução, há a aliteração em /K/ ("caem" - cortam" e o uso polissêmico do verbo "cortar", primeiro reflexivo, com o sentido de ferir ("gall") e depois com o sentido mesmo de cortar, sugerindo esculpir, da mesma forma que "gash" tem um sentido primeiro de "cortar", "machucar", e apenas sugere "esculpir", "entalhar".

III- POEMAS

Heaven-Haven

A nun takes the veil

I have desired to go  
Where springs not fail,  
To fields where flies no sharp and sided hail  
And a few lilies blow.

And I have asked to be  
Where no storms come,  
Where the green swell is in the havens dumb,  
And out of the swing of the sea.

Porto-Paraíso

Uma noviça recebe o véu

Sempre desejei ir

Aonde a fonte não se esgota,

E o granizo agudo não fere o que brota,

E os lírios costumam florir.

Também roguei estar

Onde jamais há procela,

E a vaga verde está no porto que vela

E não no balanço do mar.

## The Habit of Perfection

Elected Silence, sing to me  
And beat upon my whorled ear,  
Pipe me to pastures still and be  
The music that I care to hear.

Shape nothing lips; be lovely dumb:  
It is the shut, the curfew sent  
From there where all surrenders come  
Which only makes you eloquent.

Be shellèd, eyes, with double dark  
And find the uncreated light:  
This ruck and reel which you remark  
Coils, keeps, and teases simple sight.

Palate, the hutch of tasty lust,  
Desire not to be rinsed with wine:  
The can must be so sweet, the crust  
So fresh that come in fasts divine!

Nostrils, your careless breath that spend  
Upon the stir and keep of pride,  
What relish shall the censers send  
Along the sanctuary side!

## O Hábito da Perfeição

Silêncio eleito, canta para mim,  
Meu ouvido espiral vem atingir,  
Leva-me até pastos calmos e assim  
Sê a música que me agrada ouvir.

Lábio, não formes nada, fica mudo:  
Só o silêncio, o toque de recolher,  
Vindo de onde vem a renúncia a tudo,  
É o que faz tua eloquência nascer.

Olhos, encontrais a luz incriada,  
Fechados em conchas de duplo-escuro:  
A matéria e a multidão desejada  
Não abrem paisagens; fecham um muro.

Língua, lar da luxúria do sabor,  
Não desejes ser lavada com vinho:  
Há doçura na taça e há um frescor  
Na cõdea quando nos jejuns divinos.

Narinas, cujo hálito se esvai  
A criar e manter orgulho vário,  
Que prazer o odor dos incensos vai  
Vos enviar através do santuário!

O feel-of-primrose hands, O feet  
That want the yield of plushy sward,  
But you shall walk the golden street  
And you unhouse and house the Lord.

And, Poverty, be thou the bride  
And now the marriage feast begun,  
And lily-coloured clothes provide  
Your spouse not laboured-at nor spun.

Mão-que-toca a flor; pé que quer se pôr  
Somente sobre a relva aveludada,  
Só percorrerás a via dourada,  
Tomarás, retomarás o Senhor.

E tu, Pobreza, sê a noiva, vem,  
Que comece agora a festa nupcial;  
Traga ao esposo o cor-do-lírio e o nem  
Sequer tecido hábito, afinal.

The Windhover

To Christ our Lord

I caught this morning morning's minion, king-  
dom of daylight's dauphin, dapple-down-drawn Falcon, in his  
riding  
Of the rolling level underneath him steady air, and striding  
High there, how he rung upon the rein of a wimpling wing  
In his ecstasy! then off, off forth on swing,  
As a skate's heel sweeps smooth on a bow-bend: the hurl and  
gliding  
Rebuffed the big wind. My heart in hiding  
Stirred for a bird, - the achieve, the mastery of the thing!  
Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here  
Buckle! AND the fire that breaks from thee then, a billion  
Times told lovelier, more dangerous. O my chevalier!  
No wonder of it: shéer plód makes plough down sillion  
Shine, and blue-bleak embers, ah my dear,  
Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion.

Falcão ao Ar

A Cristo Nosso Senhor

Surpreendi de manhã o mais amado da manhã, rei-  
nado do delfim da luz do dia, Falcão mancha-manhã-marcado,  
cavalgando  
o nível estável sob si ar estável, e saltando  
lá em cima: como roda à rédea de uma asa que treme em  
seu êxtase! e sai, vai avante em vôo oscilando,  
desliza liso como patim em arco-curvo: esforço e leveza  
varrem o vento forte. Meu coração oculto quando  
preso por um pássaro - a perfeição da coisa, a beleza!

Belo bruto e valor e ato, ah!, ar, porte, pena, aqui  
se fundem! E o fogo que se projeta então de ti,  
mil vezes chamado amado, mais perigoso. Oh meu cavaleiro!

Sem surpresa: puro labor faz brilhar o arado  
no sulco e brasas azul-gelo, ah! meu amado,  
caem, cortam-se e cortam o ouro-vermelho.

Pied Beauty

Glory be to God for dappled things -

For skies of couple-colour as a brindled cow;

For rose-moles all in stipple upon the trout that swim;  
Fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings;

Landscape plotted and pieced - fold, fallow, and plough;

And all trades, their gear and tackle and trim.

All things counter, original, spare, strange;

Whatever is fickle, freckled (who knows how?)

With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;

He fathers-forth whose beauty is past change:

Praise him.

### Beleza em Matiz

Glória a Deus pelas coisas de vária cor -

Por céus de cor-casada como em gado malhado;

Pelas sardas no dorso da truta que nada;

Brasa-brilho de castanha em queda; beija-flor;

Paisagem em cortes, lotes - curral, campo e roçado;

E todo afazer, o engenho e engrenagem para ele engendrada;

Cada coisa que é original, justa, estranha, entre;

Que muda e é mista (como? - não nos é revelado) -

Rápida, lenta; lúcida, opaca; ácida, adocicada;

O pai-pleno cria, ele cuja beleza é sempre:

Graças sejam dadas.

## Hurrahing in the Harvest

Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stooks rise  
Around; up above, what wind-walks! what lovely behaviour  
Of silk-sack clouds! has wilder, wilful-wavier  
Meal-drift moulded ever and melted across skies?

I walk, I lift up heart, eyes,  
Down all that glory in the heavens to glean our Saviour;  
And, eyes, heart, what looks, what lips yet gave you a  
Rapturous love's greeting of realer, of rounder replies?

And the azurous hung hills are his world-wielding shoulder  
Majestic - as a stallion stalwart, very-violet-sweet! -  
These things, these things were here and but the beholder  
Wanting; which two when they once meet,  
The heart rears wings bold and bolder  
And hurls for him, O half hurls earth for him off under his  
feet.

### Celebrando na Colheita

Vai-se o verão já; já, bárbaro-belas, medas se elevam  
Em volta; no alto, que vento-vagar, que amável reunir  
De nuvens seda-sedução! houve jamais um somar e sumir  
De gás-polvilho mais livre e ondulante que os céus sublevam?

Eu ando, ergo, ergo coração, olhar,  
A toda glória dos Céus para colher nosso Salvador;  
E olhar, coração, que olho, que lábio já lhes foi doador  
De saudação de amor-êxtase de respostas mais reais e sem par?

E a curva colina lazúli é seu ombro maneja-mundo  
Majestoso - como suave violeta, garanhão forte-a-fundo! -  
Tudo isto, tudo isto estava aqui, mas ocioso,  
Sem espectador; quando ambos estão face a face  
O coração alça asas, mais e mais corajoso,  
E a ele lança-se, é como se a terra sob seus pés a ele o  
lançasse.

## The Caged Skylark

As a dare-gale skylark scanted in a dull cage  
Man's mounting spirit in his bone-house, mean house, dwells -  
That bird beyond the remembering his free falls;  
This in drudgery, day-labouring-out life's age.

Though aloft on turf or poor low stage,  
Both sing sometimes the sweetest, sweetest spells,  
Yet both droop deadly in their cells  
Or wring their barriers in bursts of fear or rage.

Not that the sweet-fowl, song-fowl, needs no rest -  
Why, hear him, hear him babble and drop down to his nest,  
But his own nest, wild nest, no prison.

Man's spirit will be flesh-bound when found at best,  
But uncumbered: meadow-down is not distressed  
For a rainbow footing it nor he for his bones risen.

## A Cotovia Engaiolada

Como cotovia enfrenta-vento presa em gaiola dura  
A ascendente alma do homem casa-esqueleto vil tem -  
Aquele sem lembrança de terrenos livres, além;  
Esta gastando a vida em labor diário, servidão pura.

Embora suspensas em poleiro ou pobre pódio,  
Ambas, às vezes, cantam melodias as mais belas,  
Mas, por outras, curvam-se demais em suas celas  
Ou agarram as grades em acessos de medo ou ódio.

Não que a ave-encanto, ave-canto, dispense o descanso -  
Não! escute-a, sim, murmurar, chegar ao ninho de manso,  
Mas seu ninho próprio, ninho vero, não prisão.

Quando em plenitude, a alma do homem estará carne-atada,  
Mas sem freios; campina não se aflige por ser pisada  
Pelo arco-íris, nem ela por ossos a alçarem no chão.

## The Lantern Out of Doors

Sometimes a lantern moves along the night.

That interests our eyes. And who goes there?

I think; where from and bound, I wonder, where,  
With, all down darkness wide, his wading light?

Men go by me whom either beauty bright

In mould or mind or what not else makes rare:

They rain against our much-thick and marsh air  
Rich beams, till death or distance buys them quite.

Death or distance soon consumes them: wind,

What most I may eye after, be in at the end

I cannot, and out of sight is out of mind.

Christ minds: Christ's interests, what to avow or amend

There, éyes them, heart wánts, care haúnts, foot fóllows kind,  
Their ránsom, théir rescue, ánd first, fást, last friend.

## Lanterna Além-Portas

Uma lanterna às vezes se move noite afora  
E nos atrai os olhos. Eu penso: quem será?  
De e para onde vai, imagino, com luz lá,  
Tão lenta, na toda escuridão vasta desta noite?

Homens passam por mim e sua beleza brilho, ora  
Em molde, ora em mente, ora até num mínimo que há,  
Os faz raros: com raios ricos regam nosso ar  
Charco-espesso, até que morte ou distância os devora.

Morte ou distância cedo os consome: voa a visão  
Em ziguezague azougue, mas contê-los não consigo,  
E longe dos olhos é longe do coração.

Cristo cuida: com Cristo culpa não há, nem perigo,  
Seu olho vê, coração quer, carinho acresce, sola segue: é então  
Remissão, redenção, um, único e último amigo.

Duns Scotus's Oxford

Towery city and branchy between towers;  
Cuckoo-echoing, bell-swarmèd, lark-charmèd, rook-racked,  
river-rounded;  
The dapple-eared lilly below thee; that country and town did  
Once encounter in, here coped and poisèd powers;

Thou hast a base and brickish skirt here, sours  
That neighbour-nature thy grey beauty is grounded  
Best in; Graceless growth, thou hast confounded  
Rural rural keeping - folk, flocks, and flowers.

Yet ah! this air I gather and release  
He lived on; these weeds and waters, these walls are what  
He haunted who of all men most sways my spirits to peace;

Of realty the rarest-veinèd unraveller; a not  
Rivalled insight, be rival Italy or Greece;  
Who fired France for Mary without spot.

A Oxford de Duns Scotus

Torres e troncos entre torres: a cidade;  
Cuco-ecoando, sino-enxameada, cotovia-encantada, corvo-tortura-  
da, rio-rodeada;

O lírio concha-manchado sob ti; aqui, a cidade ligada  
Ao campo, conflito e equilíbrio formavam unidade;

Tens um contorno tijolento e torpe, já de  
Fel infestas a natureza-vizinha onde é bem fundada  
Tua beleza cinza; progresso grosseiro, por ti é derrotada  
A gente, o gado, a grama - a vida mantida em rural ruralidade.

Mas ah! deste ar que reúno e liberto  
Ele viveu; conviveu com estes muros, mato, água mansa  
O homem que meus espíritos faz da paz mais perto.

Com o senso mais raro revela a realidade; alcança  
Alguém sutileza tal? - rival nem em Itália ou Grécia, é certo;  
Quem por Maria sem mácula inflamou a França.

## Peace

When will you ever, Peace, wild wooddove, shy wings shut,  
Your round me roaming end, and under be my boughs?  
When, when, Peace, will you, Peace?- I'll not play hipocrite

To own my heart: I yield you do come sometimes; but  
That piecemeal peace is poor peace. What pure peace allows  
Alarms of wars, the daunting wars, the death of it?

O surely, reaving Peace, my Lord should leave in lieu  
Some good! And so he does leave Patience exquisite,  
That plumes to Peace thereafter. And when Peace here does house  
He comes with work to do, he does not come to coo.

He comes to brood and sit.

## Paz

Paz, pomba rude, quando não mais perto estarás,  
Mas já dentro em meus galhos, quietas, calmas as asas?  
Quando, Paz, nunca? Não será a mentira suporte

Para o meu coração: sei, sim, que às vezes vens; mas  
A paz parca é paz dura. Que paz pura nos traz as  
Ameaças assassinas, guerras, sua própria morte?

Por certo, ó Paz furtada, meu Senhor em lugar  
Deixa algum bem - Paciência perfeita cujo porte  
Empluma à Paz após. Mas se a Paz em mim faz casa,  
é para trabalhar, apenas pôr e chocar:

Não traz canto que conforte.

Spring and Fall:

to a young child

Márgarét, áre you grieving  
Over Goldengrove unleaving?  
Leáves, like the things of man, you  
With your fresh thoughts care for, can you?  
Ah! ás the heart grows older  
It will come to such sights colder  
By and by, nor spare a sigh  
Though worlds of wanwood leafmeal lie;  
And yet you will weep and know why.  
Now no matter, child, the name:  
Sórrów's springs are the same.  
Nor mouth had, no nor mind, expressed  
What heart heard of, ghost guessed:  
It is the blight man was born for,  
It is Margaret you mourn for.

Primavera e Outono:  
a uma pequena criança

Margaret, você chora  
Pelo bosque que desfolha?  
De folhas, como coisa humana, você só de  
Frescos pensamentos, cuidar pode?  
Ah! se o coração envelhece  
A vias mais frias desce,  
Dia a dia, nem uma dor se adia,  
Mesmo se uma mata folha-feita se cria;  
Então você vai sofrer e saber por que.  
Pode-se dar, filha, nomes a esmo:  
Primaveras de pesar são o mesmo.  
Boca não exprimiu, nem mente,  
O que alma sente, coração pressente:  
É para a queda que o homem nasceu,  
É por Margaret que você entristeceu.

'As kingfishers catch fire'

As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame;  
As tumbled over rim in roundy wells  
Stones ring; like each tucked string tells, each hung bell's  
Bow swung finds tongue to fling out broad its name;  
Each mortal thing does one thing and the same:  
Deals out that being indoors each one dwells;  
Selves - goes itself; myself it speaks and spells,  
Crying What I do is me: for that I came.

I say more: the just man justices;  
Keeps grace: that keeps all his going graces;  
Acts in God's eye what in God's eyes he is -  
Christ. For Christ plays in ten thousand places,  
Lovely in limbs, and lovely in eyes not his  
To the Father through the features of men's faces.

'Martins pegam fogo'

Martins pegam fogo, libélulas lançam chama,  
Pedras cantam caso caíam num oco de poço,  
Como cada corda tensa fala, cada esboço  
De sino soado acha idioma e espalha o que se chama.  
Cada coisa mortal faz uma e a mesma ação enfim:  
Distribui aquele ser que em cada um habita;  
é uma e única - vai por si; "Eu", dita e grita  
Quando fala "Eu sou o que faço, para isso vim".

Digo mais: o justo justiça de fato;  
Mantém a graça: e a graça se mantém em seus atos;  
Aos olhos de Deus age o que é aos olhos de Deus -  
Cristo - pois Cristo atua em dez milhões de lugares,  
Belo em membros e belo em olhos não seus,  
Para o Pai pelas feições dos homens e seus olhares.

(Carrion Comfort)

Not, I'll not, carrion comfort, Despair, not feast on thee;  
Not untwist - slack they may be - these last strands of man  
In me or, most weary, cry I can no more. I can,  
Can something, hope, wish day come, not choose not to be.

But ah, but O thou terrible, why wouldst thou rude on me  
Thy wring-world right foot rock? lay a lionlimb against me? scan  
With darksome devouring eyes my bruised bones? and fan,  
O in turns of tempest, me heaped there; me frantic to avoid thee  
and flee?

Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear.  
Nay in all that toil, that coil, since (seems) I kissed the rod,  
Hand rather, my heart lo! lapped strength, stole joy, would  
laugh, cheer.  
Cheer whom though? the hero whose heaven-handling flung me, foot  
trod  
Me? or me that fought him? O which one? is it each one? That  
night, that year  
Of now done darkness I wretch lay wrestling with (my God!) my  
God.

(Carniça de Consolo)

Não, carniça de consolo, Desespero, contigo não me vou  
satisfazer;  
Nem vou romper as últimas quase-amarras de homem em mim,  
Ou, mais que cansado, gritar não posso mais. Posso, sim;  
Posso algo, espero, quero que chegue o dia, não escolher não  
ser.

Mas ah!, tu terrível, por que irias rude me moer  
Com cosmopressor pé de pedra? esmagar-me com pata de leão?  
assim,  
Devorar com olhos sombrios meus ossos partidos? soprar, por fim,  
Em furacões, um eu aí jogado, louco por evitar-te e correr?

Por quê? Para que se espalhe minha palha e se empilhe meu grão,  
raro, claro.

E mais: em todo negócio e ócio desde que (parece) beijei o  
açoite,

Não, a mão, meu coração, vê!, lambeu força, furtou prazer,  
queria rir, louvar o...

Mas louvar quem? o herói dono da fé que me jogou e, com o pé,  
espremeu-

Me? ou a mim que o combati? qual? ambos? Aquele ano, aquela  
noite

De agora escuridão feita, eu infeliz lá lutava contra  
(meu Deus!) meu Deus.

No worst, there is none

No worst, there is none. Pitched past pitch of grief,  
More pangs will, schooled at forepangs, wilder wring.  
Comforter, where, where is your comforting?

Mary, mother of us, where is your relief?

My cries heave, herds-long; huddle in a main, a chief-  
woe, world-sorrow; on an age-old anvil wince and sing -  
Then lull, then leave off. Fury had shrieked 'No ling-  
ering! Let me be fell: force I must be brief'.

O the mind, mind has mountains; cliffs of fall  
Frightful, sheer, no-man-fathomed. Hold them cheap  
May who ne'er hung there. Nor does long our small  
Durance deal with that steep or deep. Here! creep,  
Wretch, under a comfort serves in a whirlwind: all  
Life death does end and each day dies with sleep.

Não, pior não há.

Não, pior não há. Afundo fundo na ferida;  
Mais fero, pois vero e velho fero, um novo horror  
Me esmaga. Onde, onde o teu consolo, consolador?  
E Maria, mãe nossa, por onde tua saída?  
Meus gritos - vasto gado - são muitos na uma lida  
Da dor-mundo; em forje caem e cantam - cansam por  
Fim, fogem. Fúria ruga: "é já, sem demora, por-  
que é preciso: no tempo - não na dor - sou contida".  
Ah!, a mente tem montes, precipícios, himalaias-  
medo não vistos. Só quem nunca esteve lá os tem  
Por nada. Nem por muito tempo agüenta quem vai a  
Tais abismos, sismos. Rasteja, ó nada-ninguém,  
Sob consolo que serve em remoinho: sempre, aí!, a  
Morte finda a vida e o sono mata os dias que vêm.

'I wake and feel the fell of dark'

I wake and feel the fell of dark, not day.  
What hours, what black hours we have spent  
This night! what sighs you, heart, saw; ways you went!  
And more must, in yet longer light's delay.

With witness I speak this. But where I say  
Hours I mean years, mean life. And my lament  
Is cries countless, cries like dead letters sent  
To dearest him that lives alas! away.

I am gall, I am heartburn. God's most deep decree  
Bitter would have me taste: my taste was me;  
Bones built in me, flesh filled, blood brimmed the curse.

Selfyeast of spirit in a dull dough sours. I see  
The lost are like this, and their scourge to be  
As I am mine, their sweating selves; but worse.

'Desperto e sinto o assento da treva'

Desperto e sinto o assento da treva, não dia.  
Que horas, que horas negras esta noite sentiu,  
Coração! que prantos viu, e que vias seguiu!  
Mais deve devir, que a luz é mais, mais tardia.

Falo com testemunha. E as horas que eu dizia  
Valem anos, valem vida. Meu clamor frio  
é grito sem conta, carta morta de envio  
Ao ele-amor que está, ai!, onde nunca a veria.

Sou fel, sou ácido-azia. Por Deus foi posto  
Que tudo me seria amargo: eu era o gosto;  
Carne-osso e sangue me trazem o mal maior.

Meu ser-fermento a má massa azeda. Meu rosto  
Vê que os perdidos são assim, seu flagelo imposto  
é como o meu, ser ser que sua; mas pior.

Justus quidem tu es, Domine, si disputem tecum; verumtamen  
justa loquar ad te: Quare via impiorum prosperatur

Thou art indeed just, Lord, if I contend  
With thee; but, sir, what I plead is just.  
Why do sinners' ways prosper? and why must  
Disappointment all I endeavour end?

Wert thou my enemy, O thou my friend,  
How wouldst thou worse, I wonder, than thou dost  
Defeat, thwart me? Oh, the sots and thralls of lust  
Do in spare hours more thrive than I that spend,

Sir, life upon thy cause. See, banks and brakes  
Now, leavèd how thick! lacèd they are again  
With fretty chervil, look, and fresh wind shakes

Them; birds build - but not I build; no, but strain,  
Time's eunuch, and not breed one work that wakes.  
Mine, O thou Lord of life, send my roots rain.

Justus quidem tu es, Domine, si disputem tecum; verumtamen  
justa loquar ad te: Quare via impiorum prosperatur

Meu Senhor, contigo brigo e és, sim, sempre justo;  
Oh! porém também bem justo é o que peço, quero.  
Por que a via dos ímpios prospera e só em mero  
Fracasso acaba tudo que tento a tanto custo?

Foste, ó meu amigo, inimigo meu. Ele seria  
Capaz, penso, de ser pior - pois os fez - se visse o  
Meu fim, meu sofrer? Escravos ativos do vício  
Vencem, num dia, mais que eu que dño cada dia

Da vida à tua causa. Vê como moita e mata  
Já enfolham densas! com cerofolhos, em laço,  
Enfeitam-se, olha, e há até bom vento que as bem-trata.

Aves constroem - eu não; em esforços me desfaço,  
Eunuco do tempo, e nada que faço é matriz.  
Senhor da vida, rogo regues minha raiz.

The shepherd's brow, fronting forked lightning, owns  
The horror and the havoc and the glory  
Of it. Angels fall, they are towers, from heaven - a story  
Of just, majestic, and giant groans.  
But man - we, scaffold of score brittle bones;  
Who breathe, from groundlong babyhood to hoary  
Age gasp; whose breath is our memento mori -  
What bass is our viol for tragic tones?  
He! Hand to mouth he lives, and voids with shame;  
And blazoned in however bold the name,  
Man Jack the man is, just; his mate a hussy.  
And I that die these deaths, that feed this flame,  
That... in smooth spoons spy life's masque mirrored: tame  
May tempests there, my fire and fever fussy.

De frente frente ao raio em ramo, o pastor antes  
Sabe, possui seu horror, sua fúria e glória.  
Anjos decaem, são torres, do céu - uma história  
De gemidos justos, majestosos e gigantes.  
Com o homem - andaime escasso de ossos lassos -  
Nasce um ar que é hálito e suspiro; esse ar  
É nosso memento mori. Que grave há  
Em nossa gamba para os trágicos compassos?  
Ele! Vive por viver, vazio de pudor;  
E mesmo se um nome o honra, seja qual for,  
É só um zé-ninguém - por parceira uma lasciva.  
E eu que morro essas mortes, incho essa chama, que...  
No talhe de um talher, espelho, espio a máscara da vida: ali  
Domo minhas tormentas, meu fogo e febre viva.

To R. B.

The fine delight that fathers thought; the strong  
Spur, live and lancing like the blowpipe flame,  
Breathes once and, quenched faster than it came,  
Leaves yet the mind a mother of immortal song.

Nine months she then, nay years, nine years she long  
Within her wears, bears, cares and combs the same:  
The widow of an insight lost she lives, with aim  
Now known and hand at work now never wrong.

Sweet fire the sire of the muse, my soul needs this:  
I want the one rapture of an inspiration.  
O then if in my lagging lines you miss

The roll, the rise, the carol, the creation,  
My winter world, that scarcely breathes that bliss  
Now, yields you, with some sighs, our explanation.

Para R. B.

O prazer puro pai do pensamento; um tal  
Impulso, vivo e vivaz como chama que aflora,  
Sopra uma vez e, fácil como veio, vai embora,  
Mas deixa a mente mãe de canto imortal.

Durante nove meses, não, anos, afinal,  
Em si, lenta, ela o gera, gesta, gere, vigora:  
Vive viúva de um momento morto, mas agora  
Sabe e, mãos à obra, sem erro atinge o final.

Minha alma precisa disso, o fogo que procria:  
Eu quero o gozo único de uma inspiração.  
Ah! se em meus versos vagos você não vê a via

Da escansão, da ascensão, da canção, da criação,  
Meu mundo de inverno, que raro exala alegria,  
Dá a você, suspirando, nossa explicação.

Repeat that, repeat,

Cuckoo, bird, and open ear wells, heart-springs, delightfully  
sweet

With a ballad, with a ballad, a rebound

Off trundled timber and scoops of the hillside ground, hollow  
hollow hollow ground:

The whole landscape flushes on a sudden at a sound.

Repete, repete o canto,

Cuco, ave, e abre os poços do ouvido, coração-nascente, tanto  
encanto,

Com uma balada, uma balada, rebatido tom

De troncos rolados e sulcos na encosta, rasgos rasgos rasgos no  
chão:

Toda a paisagem surge de súbito a um som.

Quo rubeant dulcesve rosae vel pomifer aestas  
Est rubor in teneris virginis ille genis

Por que enrubescem doces rosas ou verão frutuoso?

O rubro já está nas faces das meninas.

NOTAS AOS POEMAS

## Apresentação

O objetivo das notas que se seguem é, em primeiro lugar, fornecer dados e referências que não sejam claros a um primeiro contato com o poeta e, em segundo lugar, comentar um ou outro aspecto da tradução, especialmente indicar onde ocorreram perdas. Essa preocupação com as perdas não significa que estas notas têm como função ser um "mea culpa" do tradutor, mas sim a admissão de que toda tradução, mesmo dentro de sua própria visão, tem limites. É preciso alertar o leitor a esse respeito. Em alguns momentos há, também, o comentário sobre opções mais ou menos idiossincráticas na tradução.

Do primeiro parágrafo consta sempre a data de composição do poema. Segue-se a datação estabelecida por W. H. Gardner em suas notas à 4ª edição dos Poems. Eventualmente são anotadas contestações ou complementações à informação de Gardner, com a referência ao teórico citado.

No segundo parágrafo há indicação das traduções feitas no Brasil, caso houver.

A esses dados seguem-se algum comentário geral e discussões específicas, estas a partir da indicação do número do verso em que o problema surgir. Como já posto no capítulo 2, o comentário às traduções é a própria análise que se faz da poesia de Hopkins. Por isso, as notas seguintes são enxutas ao máximo. Escolhi comentar apenas aquilo que: a) representa uma perda que não fui capaz de evitar; b) se trata de uma solução cuja ligação com o

original pode não ser clara imediatamente para o leitor.

Esse procedimento só foi quebrado nos dois primeiros, ambos poemas da juventude de Hopkins, que mereceram um comentário mais extenso. Isso se deve ao fato de que, durante o primeiro capítulo deste trabalho, todo destaque foi dado aos poemas maduros, que é o centro do interesse da obra de Hopkins. Os comentários mais longos aqui buscam complementar a localização destes poemas em relação à poesia madura.

As traduções se basearam todas na 4ª edição dos Poems, editada por W. H. Gardner e N. H. Mackenzie (ver bibliografia).

1- Heaven-Haven/ Porto Paraíso

Poema que teve várias versões, a primeira delas de julho de 1864.

Traduções de Grunewald e Campos.

No primeiro trabalho em que pude analisar este poema, em 1987, fiz uma observação, intuitiva, de que se trata de uma peça fundamental dentro dos early poems por prefigurar alguns aspectos da poesia madura de Hopkins, tanto formalmente quanto na abordagem de um tema religioso, uma vez que já se sente aqui uma presença da visão católica. Com o aprofundamento do estudo, essa intuição pôde ser mais bem estabelecida.

No momento em que escreveu a primeira versão deste poema, Hopkins já meditava sobre a possibilidade da conversão. Em 1864, segundo John Pick (Priest and Poet, p. 17), Hopkins "disse para um de seus amigos: 'Escrevi três poemas religiosos que, entretanto, você não compreenderá bem, pois têm um forte caráter Católico'". "Heaven-Haven" é um pouco posterior a esses poemas, mas tanto Pick quanto Gardner o ligam a eles. Gardner associa-o a um momento da vida do poeta em que ele voltava seu interesse, expresso em sua correspondência, a alguns mártires Católicos, especialmente Savonarola e Thomas Morus (Gardner, Gerard Manley Hopkins, vol. II, p.16-17). O crítico, inclusive, localiza um poema que Morus teria escrito enquanto esperava sua execução, que diz: "Confiarei em Deus para entrar, num momento, / em seu porto do paraíso seguro e uniforme" (idem, p. 72-73).

Além disso, sente-se no poema o eco uma passagem do Salmo 106, onde se lê: "E clamaram ao Senhor no meio de suas angústias e ele os livrou de suas atribulações. E a tempestade serenou em doce brisa e ficaram silenciosas as ondas do mar. E eles se alegraram por as ver silenciosas e o Senhor os conduziu ao porto que desejavam".

Do ponto de vista mais propriamente formal, este poema traz, em sua mesma variação rítmica, marcas de que o poeta já buscava uma nova maneira de organizar o verso. Gardner coloca que aqui Hopkins já se encontra na direção de um ritmo mais livre (idem, p. 72). Essa diferença no tratamento rítmico não se deve exclusivamente à variação do metro dos versos, de resto bastante comum em toda a poesia vitoriana e especialmente em Tennyson (ver seu poema "Maud"). Mais marcante que isso é o tratamento que Hopkins dá ao pé regular, já associando ritmo e jogo sonoro, como por exemplo em "To fields where flies no sharp end sided hails" ou "And out of the sway of the sea".

Na tradução, procurei manter as características formais básicas, reproduzindo o esquema de rimas e variando a métrica dos versos. Procurei também já incluir aqui e ali, curtas seqüências aliterativas que pudessem dar ao leitor a idéia da "novidade" formal que se insinua, a que me referi há pouco.

Título- Gardner evoca o verso final de um poema do metafísico George Herbert, "The Size": "These seas are tears, and Heaven the haven" (Esses mares são lágrimas, e o Céu, porto). A

princípio havia optado por "Céu - O Porto Mais Perto", para recuperar a paranomásia do original (v. Transverso), com a desvantagem de fazer um acréscimo um tanto arbitrário. A partir da leitura da versão de Grūnewald, com o título de "Céu-Enseada", uma solução muito interessante, pareceu-me que o eco de uma palavra na outra, seria suficiente para recuperar, em parte, o efeito sonoro, Isso uma tradução quase literal já obteria, "Porto-Paraiso", pela qual acabei optando.

Subtítulo- A nun takes the veil diz respeito à cerimônia em que a noviça torna-se freira. Em português, a expressão mais comum seria "fazer os votos", mas também se usa "receber o véu" que, por ser mais próxima à expressão usada no original, foi escolhida.

v.2- a palavra "springs" traz uma ambigüidade impossível de se reproduzir em português, já que pode tanto querer dizer "primaveras" como "fontes". O próprio fato de estar no plural, no entanto, nos indica que o poeta se refere a "fontes", pois para se dizer que é sempre primavera bastaria dizer "spring not fails", pois se trataria de uma primavera só, sem fim. Ademais, de todas as traduções consultadas, apenas a alemã, de Ursula e Friedhelm Kemp, opta por "primaveras" - no caso, a palavra "Lenze".

v.3- faz-se presente aqui a mais comum, talvez, das dificuldades que se encontram na tradução de poesia do inglês para o português: a maior extensão das palavras portuguesas, comparadas com as inglesas. Hopkins usa dois adjetivos de apenas uma sílaba, "sharp" e "sided". Usei apenas um adjetivo, "agudo", que semanticamente recupera bem a idéia que os adjetivos, juntos, dão, ou seja, a de algo cheio de arestas, cortante. O jogo sonoro não se perdeu de todo, pois há aliteração e assonâncias na combinação "granizo agudo". O que se perdeu foi a rapidez rítmica que o uso de uma seqüência de palavras curtas proporciona - problema com o qual o tradutor de Hopkins tem que lidar o tempo todo. No restante do verso, no entanto, procurei utilizar palavras mais curtas, na tentativa de amenizar essa perda.

v.7- "havens dumb" aparece como "porto que vela". Houve uma mudança daquilo que seria o tópico, o núcleo do sintagma. Como o verso trata de uma oposição entre algo calmo e algo agitado ("green swell" x "havens dumb", essa mudança não interfere no sentido básico do verso e possibilita a manutenção do esquema rímico.

v.8- perdi um pouco do jogo sonoro do original (repetição de "of the" seguido de palavra monossilábica iniciada em g). Procurei compensar com a presença maciça de vogais e consoantes nasais e, ao mesmo tempo, com a repetição curta de um padrão rítmico num trecho do verso. Seria, praticamente, o uso de dois dátilos mais uma sílaba tônica fechando:

/ x x / x x /  
não no balanço do mar.

## 2- The Habit of Perfection/ O Hábito da Perfeição

Primeira versão: dezembro de 1865. Versão final: 18/19 de janeiro de 1866.

Poema ainda mais estratégico que o anterior dentro dos early poems, uma vez que representa um grande rompimento temático com sua obra anterior. Todos os críticos mais importantes da obra de Hopkins apontam a grande preponderância dos sentidos nos primeiros poemas de Hopkins, à maneira de Keats. Neste poema celebra-se justamente uma vida ascética, obtida justamente a partir da eclipsação de todos os sentidos do corpo, ainda que, como observa muito precisamente J.-G. Ritz, seja "carregado de uma sensualidade delicada e de uma graça verbal que traem sob o tema grave o fervor de sua ligação à experiência sensível, à qual jamais renunciará" (Le Poète Gérard Manley Hopkins, p. 293)

Essa visão do poema é menos esquemática, na verdade, do que a de Gardner e Pick, que vêem nele uma divisão clara entre o religioso e o artista, com a vitória daquele sobre este. Mas estes dois últimos críticos reconhecem também que há um certo exagero de Hopkins no ascetismo que aparece aqui. Pick, mais ácido, diz que a atitude do poeta neste poema e neste período de sua vida "resulta naquele puritanismo (um falso sucedâneo do genuíno ascetismo) que é, na verdade, maniqueísta em suas implicações" (op. cit., p. 51). Já Gardner vê que o fato de o poeta não ter prosseguido nessa atitude revela que ele teria percebido que "nem o Catolicismo nem mesmo a disciplina jesuítica exigiam um tal sacrifício" (op. cit., vol I., p. 16).

De qualquer maneira fica evidente que o poema se constrói, tematicamente, sobre uma preocupação muito grande com a vida espiritual. Não é absurdo pensarmos que o tipo de ascetismo aqui colocado se aproxima do ascetismo proposto por Santo Inácio, não por ser uma negação total dos sentidos, mas sim por propor que o espírito fique plenamente à disposição de Deus, da experiência espiritual, sem desejar nada das coisas criadas, naquilo que o fundador da Companhia de Jesus chama de indiferença.

Formalmente o poema é composto por quadras regulares com versos de quatro iambs. Embora aparentemente tenhamos um ritmo muito mais regular que o do poema anterior, é aqui que vamos encontrar alguns procedimentos que seriam típicos da poesia madura de Hopkins. Vejamos, por exemplo, a terceira estrofe:

x / x / x / x /  
Be shellèd, eyes, with double dark  
x / x / x / x /  
And find the uncreated light:  
x / x / x / x /  
This ruck and reel which you remark  
/ / x / x / x /  
Coils, keeps, and teases simple sight.

É de se notar que o último verso não se inicia apenas por um pé invertido em relação ao restante do poema, mas sim com duas sílabas fortes juntas, que é a característica mais marcante do

sprung rhythm. Além disso, como observou muito bem Ritz, há um jogo de pausas que divide diferentemente cada um dos versos do poema em partes rítmicas diversas. Vejamos o primeiro verso de cada estrofe:

Elected Silence, sing to me (5 e 3 sílabas)

Shape nothing lips; belovedly dumb (4 e 4)

Be shellèd, eyes, with double dark (3, 1 e 4)

Palate, the hutch of tasty lust (2 e 6)

O feel-of-primrose hands, o feet (6 e 2)

And, Poverty, be thou the bride (1, 3 e 4).

Nesta tradução utilizei um metro fixo, de dez sílabas. Na tentativa de acentuar essa sutil alteração rítmica procurei, além de usar as pausas, variar a distribuição dos acentos internos dos versos. Embora predominem os decassílabos heróicos, diversos esquemas de acentuação foram empregados. Numa primeira versão, utilizei o verso de oito sílabas, como no original, e essa "compressão" métrica acabou levando a um verso muito elíptico, de sintaxe próxima demais àquela da fase madura. Por isso alonguei um pouco o verso, fazendo-o com dez sílabas, o que permitiu o uso de uma sintaxe mais fluente e, portanto, mais típica da fase inicial do poeta.

Jogos sonoros que se tornariam marca da poesia madura também surgem, como as seqüências aliterativas com palavras curtas, o que procurei reproduzir, por exemplo, em "pé que quer se pôr".

Quanto a soluções pontuais, é preciso iniciar estas anotações admitindo uma perda que não consegui evitar no verso 3, onde temos o silêncio conduzindo pelo som, como um flautista de Hamelin, o eu-lírico a pastos calmos. O poeta obteve esta imagem graças ao emprego do verbo "pipe".

v.11-12- de certa forma, são os mais difíceis do poema, em virtude do uso de uma série de palavras bem pouco comuns, ou usadas em acepção incomum. Nas suas notas aos poemas, Gardner observa: "ruck and reel: multidão variada e centro dos interesses materiais". O Pe. Raymond V. Schoder, em seu "Interpretive Glossary" (in Weyand, Norman (ed.), Immortal Diamond, p. 198, daqui por diante indicado apenas como "Glossary"), dá significados semelhantes.

JÁ "coils, keeps, and teases" são verbos que indicam uma dificuldade, um impedimento, de tal forma que a multidão, os aspectos naturais da existência, tão atraentes para o olhar, na verdade impediriam a ação do verdadeiro olhar, da "visão simples".

Acabei recriando os dois versos, mantendo a idéia original. Ao invés de uma sucessão de verbos monossilábicos, criei uma nova imagem, de que o mundo material não abre a visão, antes ergue um

muro diante dos olhos - que os impede de ver.

v.18- houve a inclusão de um adjetivo, "vário", para obtenção da rima. A alteração semântica não é grande, talvez haja apenas uma amplitude maior do orgulho, já que se trata de um orgulho "variado", "de variada natureza", o que apenas enfatiza algo presente no texto, que é a inutilidade das narinas quando desperdiçam seu hálito em suspiros.

v.19- também em função da rima, há um enjambement um tanto brusco, pouco comum nos poemas produzidos por Hopkins neste período, mas não de todo injustificável neste poema específico que tem pelo menos dois casos de enjambement mais bruscos: v.15-16 e v.21-22.

v.24- também tem uma expressão difícil de traduzir: "house and unhouse the Lord", assim explicada por Gardner: "pegar a hóstia do sacrário". Inicialmente havia dado como solução, em português, "E guardarás no sacrário o Senhor". Mas isso era, evidentemente, traduzir a nota e não o poema, tal como fez Rita em sua tradução para o francês. Dessa maneira, acabei chegando a "Tomarás, retomarás o Senhor", que me parece uma solução simples e que recupera tanto a imagem básica quanto a repetição do verbo, mas com um prefixo, que ocorrem no original.

v.27-28- a sintaxe bastante tortuosa dos dois versos finais buscam reproduzir, de alguma forma, a sintaxe tortuosa, cheia de inversões, do original.

### 3- The Windhover/ Falcão ao Ar

30 de Maio de 1877.

Traduções de Vizioli, Grünwald, Gomes e Campos.

Este é o mais conhecido e discutido poema de Hopkins. Sobre ele, o poeta chegou a escrever para Bridges, em carta de 22/06/1879: "é a melhor coisa que já escrevi". Para uma discussão do poema e da tradução ver a seção "Esta Tradução" do capítulo II.

### 4- Pied Beauty/ Beleza em Matiz

Verão de 1877.

Traduções de Ramos e Gomes.

Exemplo daquilo que Hopkins chama de soneto curto, em sprung rhythm. Poema que associa diretamente beleza e variação - de cores, no caso - e no qual a relação da beleza com o divino se faz de maneira explícita.

v.4- "finches' wings", literalmente, seria "asas de pintassilgo". A extensão do nome do pássaro o torna proibitivo. A substituição por "beija-flor" procura manter a tradução no espírito do original, uma vez que o beija-flor é um pássaro de cores contrastantes, geralmente preto e uma cor brilhante. "metálica".

v.7- "justa", aqui, não se relaciona a justiça, mas a justeza, ou seja, aquilo que é exato, onde nada falta ou sobra - o que traduz bem "spare". Usei como adjetivo a preposição "entre", no sentido de intermediário, que está no meio, pouco definível.

v.10- Há duas expressões quase intraduzíveis neste verso. Uma é "fathers-forth", que cria um verbo a partir do substantivo "father", pai, acrescido do advérbio "forth", que dá idéia de projeção, continuidade. É difícil criar um verbo semelhante em português, por isso preferi "o pai-pleno cria", que me parece recuperar bem o sentido e a sonoridade. A outra é "past-change", que indica que a beleza de Deus é eterna, não muda - toda mudança é passada. O uso do advérbio "sempre" como adjetivo reproduz o sentido e é uma construção não-usual.

#### 5- Hurrahing in the Harvest/ Celebrando a Colheita

19 de Setembro de 1877.

Tradução de Gomes.

v.1- bárbaro-belas. Utilizei uma palavra composta onde, no original, não se fez o mesmo uso. O motivo dessa opção foi agilizar o ritmo do verso ("bárbaro em beleza" seria por demais longo). Além disso, como nesta estrofe a presença de compostos vocabulares é grande e nem todos eles foram traduzidos por compostos, a composição neste verso serve de compensação para o que se perdeu, nesse sentido, a seguir.

v.4- a expressão "meal-drift", bem como "wilful-wavier" (do verso anterior) são muito sintéticas e assim, juntas, dificílimas de reproduzir em português. Dessa maneira, a opção foi procurar reformular a idéia geral com "gás-polvilho mais livre e ondulante", onde o substantivo composto busca reproduzir a imagem visual do original: a nuvem se formando por uma reunião de um pó branco que se espalha pelo ar, identificado com uma farinha; aproveitei-me aqui da proximidade com o verbo "polvilhar", para obter essa noção de algo espalhado.

v.10- houve alguma perda aqui, uma vez que o original apresenta uma construção não muito usual, "but the beholder/wanting", por uma expressão banal em português, "sem espectador". Mas penso ter recuperado, com "ocioso" a idéia da necessidade da contemplação para que as coisas do mundo tenham seu sentido integral.

#### 6- The Caged Skylark - Cotovia Engaiolada

1877.

Poema importante para definir "a mística da concretude" de Hopkins, ou seja, que não é possível separar, nele, uma parte que é só espírito, "religião", de uma que só é física, "hedonista".

v.4- não me foi possível recriar o composto "day-labouring-out", um dos mais ousados de Hopkins. Literalmente seria algo em torno de "diaristando a vida", "transformando a vida numa jornada de trabalho".

v.11- ninho vero. No original, "wild nest", ninho selvagem. Para manter a repetição rítmica curta do original, acabei optando por "vero", que não compromete o sentido do poema, já que o ninho selvagem é o verdadeiro, principalmente se contrastado com o ninho falso, artificial, que é a gaiola.

v.14- alçarem no chão. Promovi aqui uma mudança na regência

que se esperaria para o verbo "alçar" (o usual seria alçar do chão). Com isso busquei reproduzir a imagem do poema original, onde se diz que são os ossos - o físico, portanto - que levantam, que mantêm de pé a alma. Alçar no chão é levantar algo a partir do chão mas mantendo-o ligado à terra; alçar do chão representaria uma elevação física em relação ao chão - um voo -, podendo até mesmo ser uma metáfora de rapto espiritual que não faz parte do poema.

7- The Lantern Out of Doors/ A Lanterna Além-Portas  
1877.

Traduções de Campos e Gomes.

v.10- Fiz uso aqui de uma sonoridade talvez um pouco brusca, em /z/ e /g/, através de palavras de pouco uso poético: "ziguezague azougue". Isso se justifica porque "ziguezague" reproduz bem o tipo de imagem buscada pelo poeta (ver carta de 15/02/1879 a Robert Bridges traduzida adiante). "Azougue", um substantivo aqui adjetivado, remete-nos à vivacidade, à rapidez.

8- Duns Scotus's Oxford/ A Oxford de Duns Scot  
Março de 1879.

Tradução de Gomes.

v.3- "eared" aparece, aqui, como "concha". A tradução mais direta, "ouvido", poderia ser entendida como o participio de "ouvir", o que geraria uma interferência indesejada. Foi escolhida "concha" porque preserva a imagem visual do original e enseja um jogo sonoro com "manchado", que aparece em seguida.

v. 8- a expressão repetitiva "rural ruralidade" foi empregada numa tentativa de reproduzir a repetição algo imprevista de "rural rural keeping", no original.

v.11- não consegui evitar uma perda semântica. Ao traduzir "haunted" por "conviveu", dei conta apenas do significado mais imediato da palavra. Mas ela tem também um outro sentido, voltado ao sobrenatural, de uma alma que fica entre os vivos: "assombrar".

v.13- a palavra "insight" não tem correspondente muito claro em português exceto, talvez, por "sacada" ou "sacação", que pertencem a um registro que não está adequado a este poema. A opção por "sutileza" foi motivada pelo fato de Duns Scot ter ficado conhecido por sua escrita complicada, cheio de meandros e sutilezas, recebendo mesmo a denominação de "Doutor Sutil". A isso se refere o poeta.

v.14- Duns Scot foi um grande defensor da chamada imaculada concepção, ou seja, da idéia de que Maria teria concebido Jesus virgem - que acabou se tornando dogma. Scot obteve maior apoio às suas intervenções nesse sentido em Paris do que em qualquer outro lugar. É a isso que o poema se refere aqui, mas procurei não explicar demais o fato no poema, optando apenas por uma referência, tal qual ocorre no original. A pista que o leitor brasileiro tem para identificar o fato referido é o uso do termo "mácula", que nos remete, hoje em dia, quase que exclusivamente a



tem no original, mas procurei compensar um pouco com a introdução de uma palavra de significado mais forte, "nunca", na interrogação.

v. 10-11- Em seu fecho, o poema retoma seu motivo principal, de que a pomba-paz nunca se apresenta inteira ao eu-lírico-árvore. Até mesmo se o escolhe para nele fazer o ninho, não é para o canto, mas para o trabalho da procriação. Os verbos escolhidos fazem com que essa dicotomia trabalho/canto se torne extrema, pois "coo" seria correspondente a "arrulhar", ou seja, um canto muito agradável, relacionado com o namoro; já "brood", além de chocar significa "pensar muito em algo", "preocupar-se com algo". Para "coo", penso que "canto que conforte reproduz o clima de canto agradabilíssimo do original - embora perca a ligação com o namoro. Quanto ao outro extremo, a palavra "chocar" enquadra-se bem, pois há a expressão popular "chocar uma idéia", que traduz bem "brood". Além disso, com a inversão de ordem que fiz em relação ao original, chocar pode ter também o sentido de "assustar", o que sublinharia a oposição "coo"/ "brood".

10- Spring and Fall/ Primavera e Outono

7 de Setembro de 1880.

Tradução de Gomes.

Titulo- houve aqui uma perda inevitável, já que "fall", em inglês, além de "outono" também pode ser entendida como queda, nesse sentido prefigurando de maneira evidente o tema central do poema.

v.3-4- Tal como nos dois versos iniciais de "Paz", a sintaxe estranha na tradução visa a reproduzir a sintaxe também incomum do original.

v.8- "folha-feita" procura traduzir "leafmeal", um composto que indica que algo (no caso matas) se forma com as folhas caídas, uma a uma. Perdi, no entanto, para evitar um alongamento excessivo do verso, um outro composto, "wanwood" que, literalmente, poderia ser entendido como "floresta sem vida", "floresta sombria".

v.9- Num poema formado por versos rimados dois a dois, este é o verso que proporciona um número total ímpar de versos, uma vez que é o terceiro de uma série. Ao abrir mão da rima justamente neste verso, penso não estar perturbando a regularidade básica do poema, embora talvez enfatize demais o fato de este ser um verso, por assim dizer, "ímpar".

11- 'As kingfishers catch fire'/'Martins pegam fogo'

Texto não datado.

Tradução de Gomes.

Poema que explicita a visão de Hopkins, centrada no individual pois, nele, cada coisa grita sua individualidade, o ser que dentro dela habita - daí o fato de Ritz considerá-lo o poema "scotista" de Hopkins.

v.4- "bow", aqui, poderia ser entendido de duas maneiras: a parte curva do sino ou seu movimento em arco. "Esboço", incluído aqui por força da rima, é tomado no sentido que o Aurélio indica

como o de pouca definição. Embora haja perda em relação ao original, a imagem não me parece estranha ao poema, ou seja, cada sino, ainda que nem sequer possamos definir com precisão sua forma ou seu seu som, grita seu nome.

v.9- Optei também por fazer de um verbo substantivo, "justiça", seguindo o original, "justices". Para atenuar o efeito de estranheza, acabei colocando uma expressão adverbial modificando o verbo criado, para conceder a ele de fato um lugar indiscutível de verbo dentro da oração. Dessa forma, o "de fato" incluído na tradução (e ausente no original) não está aí para proporcionar a rima, como pode dar a entender.

12- (Carrion Comfort)/ (Consolo de Carniça)

Poema não datado, provavelmente de 1885.

Traduções de Campos e Gomes.

Gostaria de dedicar - se não o resultado em si - ao menos o meu esforço de tradução deste poema a Mario Faustino, poeta e tradutor que admiro. Suas traduções em prosa de poemas de Hopkins às vezes têm momentos de um brilho intenso. Utilizei-me, neste poema, de algumas das soluções criadas por ele.

v.4- o belo composto "cosmopressor", tomei-o da tradução de Faustino.

v.7- no original, Deus analisa ("scan") detalhadamente o eu-lírico com olhos devoradores. Augusto de Campos criou aqui um composto interessante, "trevorantes", para sintetizar essa visão. Eu procurei uma outra via, aproveitando a expressão já cristalizada em português, "devorar com os olhos". Com isso também consegui um efeito de síntese fazendo com que o adjetivo "devouring" acabasse contido no verbo - que, por sinal, traduz bem o próprio verbo "scan".

v.9- o jogo sonoro "raro, claro" também foi tomado da tradução de Faustino.

v.10- Na versão original desta tradução, publicada no Transverso, utilizei-me do jogo sonoro trabalho/atrapalho. Penso, no entanto, ter encontrado solução melhor, com igual ou melhor jogo sonoro que a anterior (com a vantagem extra de não utilizar uma palavra que, ao menos a meu ver, é bastante desgraciosa, "atrapalho"), além de estar mais próxima do original em termos semânticos: negócio/ócio. No entanto, mais uma vez neste poema a solução não é propriamente minha: essas e outras palavras, integradas por sons e letras contidas na palavra "negócio", compõem o já clássico poema de José Paulo Paes "Epitáfio para um Banqueiro" - dele eu trouxe o jogo sonoro e semântico para este verso de minha tradução.

v.11- Construí aqui uma rima, embora pouco natural, nada incomum na poesia de Hopkins. Tirei vantagem, por assim dizer, de um momento em que o eu-lírico interrompe-se, indeciso, e usei um elemento a mais na sintaxe da frase interrompida, ou seja, o artigo. Mas houve perda, no sentido de que fica um tanto mais marcada a idéia de hesitação do eu-lírico.

13- 'No worst, there is none' / 'Não, pior não há'

Poema não datado, considerado por Gardner o primeiro dos chamados sonetos terríveis. Ritz o dá como escrito entre a primavera e o verão de 1885. O crítico francês discorda de Gardner ao definir este como o quarto dos sonetos terríveis.

Traduções de Gomes e Campos.

v.3- consolador: no Evangelho, é com esta palavra que, em geral se traduz um termo grego, que existe aportuguesado, "paracleto", aplicado principalmente ao Espírito Santo, mas também a Cristo. Hopkins tem um sermão sobre o Espírito Santo onde ele usa justamente o termo "Paracleto".

v.6-7- As rimas aqui, funcionam apenas se considerarmos tônicos os dois "por", ambos a princípio átonos, a exemplo de uso que aparece na poesia de Hopkins, conforme referido no ensaio introdutório.

v.9- no original temos alguns termos indicando grandes precipícios e alturas e incluí, aqui, como uma metáfora desse tipo, a palavra "himalaia". Posteriormente, as rimas com esta palavra são todas construídas.

#### 14- 'I wake and feel the fell of dark' / 'Acordo e sinto o assento da treva'

Gardner não data este poema e Ritz o data da mesma maneira que o anterior.

Traduções de Campos, Gomes e Grünewald.

v.1- a palavra "fell", do original, pode ser lida tanto como "fel" mesmo, amargor, quanto "queda". Com "assento", opto por esta última acepção, já que me parece que a imagem, aqui, diz respeito a um momento, logo após o despertar, quando se espera ver uma manhã e o que se vê é somente a escuridão novamente. Minha tradução, no entanto, reforça esse aspecto um pouco mais que o original, na medida em que as trevas se assentam, se instalam no dia e na vida do eu-lírico.

v.2-3- perdi, nestes versos, o jogo eu/ nós (eu e meu coração) presente no original. De qualquer forma, há uma identificação entre "eu" e "coração" quando optei por fazer a referência aos dois através de "coração".

v.9- Aíla Gomes traduz "heartburn" literalmente, como "coração carbonizado". Augusto de Campos, embora não seja literal, também topicaliza o coração com o composto "câncer-coração". Ocorre, no entanto, que "heartburn" tem uma significação mais imediata de "azia", que cabe melhor neste momento do poema, em que o eu-lírico se associa ao amargor vindo da bilis, da azia, principalmente porque eu havia, no verso 1, preterito "fel" em favor de "assento".

v.11- ao ter que encurtar um pouco o verso, eliminei uma imagem recorrente na poesia de Hopkins, de que os ossos são uma espécie de estrutura construída ("bones built") à qual Deus depois atou carne, ou que preencheu com carne. Ao invés de traduzir por "carne e osso", busquei um substantivo composto, "carne-osso", para que se obtivesse uma imagem de maior unidade entre os dois elementos. .

15- 'Thou art indeed just, Lord' / 'Meu senhor, contigo brigo'  
17 de Março de 1889.

Traduções de Campos, Gomes e Vizioli.

Título-epígrafe- citação do livro de Jeremias, 12, 1-2: "Tu és muito justo, ó Senhor, para que dispute contigo; todavia eu te direi coisas justas. Por que motivo é próspero o caminho dos ímpios e sucede bem a todos os que prevaricam e fazem mal? Plantaste-os e lançaram raízes; medram e dão fruto; estás perto dos seus lábios, porém longe dos seus corações".

v.1-4- sobre o ritmo desta estrofe ver o segundo capítulo, seção "Esta Tradução", p. 113.

v.5-7- para viabilizar esta estrofe do ponto de vista mais técnico, em termos de métrica e rima, abandonei, por uma frase, a interlocução direta com Deus, para transformá-la numa reflexão. Logo em seguida retomei a interlocução.

v.11- servi-me de um neologismo, "bem-trata", de existência, a meu ver, latente em nossa língua. Tal palavra me lembra, inclusive, um neologismo usado por Guilherme de Almeida para traduzir o título de um poema de Baudelaire, "Bénédiction": "Benedição", afinal, pergunta o tradutor-poeta, se existe maldição, por que não? Esse raciocínio, penso, cabe em relação a esta tradução, mesmo porque existe "maltratar".

16- 'The shepherd's brow' / 'De frente frente ao raio'  
3 de Abril de 1889.

Robert Bridges, que considerava este poema "cínico", excluiu-o do grupo dos poemas maduros. Os editores posteriores mantiveram-no entre os poemas fragmentários - mesmo com evidências claras de que o poema teve várias versões anteriores. Gardner só o colocou entre a produção madura de Hopkins na 4ª edição.

v.6- no original temos a idéia de que respiramos o mesmo ar desde a infância até à velhice e esse ar será o do nosso suspiro final, por isso seria nosso memento mori (lembrança da morte). Pensando um pouco em João Cabral de Melo Neto, ou melhor, em um de seus belíssimos versos, "nascemos eu e minha morte" ("Autobiografia de um Só Dia", in A Escola das Facas), pensei que a imagem, de modo geral, se aplicava muito bem ao que Hopkins coloca aqui. Assim, este verso, completando o início do anterior, diz que conosco nascem não só o hálito de vida, que nos mantém, mas também o ar que alimentará nosso último suspiro. Penso que assim a tradução contém a imagem ao mesmo tempo terrível e bela de que justamente o ar, que deu origem a vida humana (lembrar do sopro de vida de Deus em Adão descrito no Gênesis) é também a lembrança de que havemos de morrer.

v.8- gamba, ou viola de gamba é um instrumento antigo de corda, semelhante ao violoncelo, e traduz bem o original "viol", apesar, mais uma vez, da estranheza da palavra em português.

v.13- tanto o original, "masque", quanto a tradução, "máscara", fazem referência a um gênero teatral comum no século XVII, muito musical, mas também muito formal. Em português também pode ser chamado de "mascarada". Fica claro, no entanto, que uma

outra leitura, de máscara enquanto aquele objeto que esconde o rosto e o dissimula, também cabe perfeitamente no poema.

17- To R. B./ Para R. B.

22 de Abril de 1889

Traduções de Campos e Gomes

Último poema enviado a Bridges - e o único a ele dedicado -, dois dias depois de terminado e dois meses antes da morte de Hopkins. Este é, de fato, o único poema em que Hopkins trata diretamente do próprio afazer poético, visto como fruto da inspiração mas, sobretudo, da gestação, do trabalho.

v.1-4- essa aproximação rápida da inspiração fecundadora aparece no poema descrita através de algumas palavras que possuem alguma conotação sexual. Assim, "quench", além de se referir a um resfriamento, também pode ser entendido como "satisfação sexual"; e "come", além de "vir", pode ser traduzido perfeitamente por "gozar", "ter um orgasmo". Perdi essas referências aqui, mas procurei recuperá-la, minimamente, no verso 10, onde utilizei a palavra "gozo" para traduzir "rapture".

18- Repeat that, repeat/ Repete, repete o canto

Fragmento sem data ou título encontrado por Bridges num caderno de anotações de Hopkins

Tradução de Campos.

v.2- dois termos são ambíguos: "wells" e "heart-springs". Minha tradução levou em conta a visão de que, aqui, o poema está trabalhando com uma complexa "dança de idéias", onde o ouvido é o poço que guarda uma fonte, o coração, de onde tudo nasce. Ou seja, o canto do pássaro, através do poço-ouvido, abre o coração-nascente e este pode perceber a natureza em sua plenitude - assim se dando a revelação expressa no último verso.

v.4-5- a tradução que primeiro vem à cabeça para "hollow" é "oco". No entanto, num poema que fala de revelações, ou seja, uma beleza revelando, num lance, aspectos do interior dos seres (uma referência, portanto, ao inscape), preferi utilizar "rasgos". Se o canto do cuco revela toda a beleza do pássaro, abrindo os ouvidos e o coração do eu-lírico, e, em seguida, o que se revela é toda a natureza em torno, também o movimento violento e ruidoso dos troncos revela o interior da terra, rasgada em sua superfície.

19- Quo rubeant/ Por que enrubescem

Poema escrito provavelmente em 1867.

Este dístico não está incluído no corpo da edição dos poemas, aparece apenas em nota ao poema nº 163, "Tristi tu, memini", antecedido pela seguinte observação de Gardner: "Na mesma folha que as versões do nº 163, e semelhante a ele no tema e no metro, há o seguinte dístico autógrafo (segundo de duas versões)".

O próprio Gardner sublinha a importância dos poemas latinos de Hopkins como laboratório para as conquistas formais de sua fase madura. Aqui, o corte imagético e sintático que acontece

entre os versos me parece marca dessa função experimental dos poemas em latim. No que diz respeito ao tema, há aquela relação fundamental natureza/homem que, aqui, se correspondem em importância.

Sua construção me faz lembrar o famoso dístico de Ezra Pound, "Numa Estação do Metrô":

A visão       destas faces       dentre a turba :  
Pétalas       num ramo úmido,       escuro  
(Trad. de Augusto de Campos)

Como o original de Hopkins, um rascunho, não apresenta qualquer pontuação, adotei a sugerida por Gardner. Na tradução, adotei um pé fixo, o iambo. O primeiro verso contém sete pés e meio - no original, um dístico elegíaco, temos seis e cinco pés. Note-se ainda que, no quinto pé de ambos os versos, considere palavras de ligação (a conjunção "ou" e a preposição "das"), geralmente átonas, como tônicas ou semitônicas. A cadência dos versos me parece tornar isso possível:

x / x / x / x / x \ x / x / x  
Por que enrubescem doces rosas ou verão frutuoso?  
x / x / x / x / x \ x / x  
O rubro já está nas faces das meninas.

IV- PROSA

## Apresentação

Toda a produção em prosa de Hopkins, com a exceção dos sermões e, provavelmente, de um texto de análise dos Exercícios Espirituais, tem um caráter mais ou menos doméstico, e não visava à publicação. São cartas, diários, trabalhos para cursos universitários produzidos durante toda a vida do poeta.

Apesar desse caráter doméstico, a prosa de Hopkins constitui registro elaborado de sua visão de mundo, bem como de sua trajetória poética, espiritual e intelectual, sendo, portanto, de grande auxílio à compreensão da própria poesia.

O primeiro desses textos, o "Prefácio do Autor" é uma espécie de suma de toda a poética de Hopkins, de sua por assim dizer teoria da forma. O fundamental deste texto é o detalhamento e a fundamentação de sua complexa concepção de ritmo e métrica. Mas, além disso, o poeta trata dos demais recursos formais de que lança mão.

Os dois textos seguintes, "Poesia e Verso" e "Dicção Poética" são ensaios bem curtos, que complementam o "Prefácio" à medida que trazem o conceito mais amplo de Hopkins acerca da natureza da forma poética.

O grupo de cartas nos conduz a duas coisas, basicamente. Em primeiro lugar, mostram momentos de uma exemplar trajetória intelectual. A carta a Baillie, de 1864, nos apresenta um Hopkins muito jovem, assombrado - mas também seguro - com sua própria visão de que o maior poeta de seu tempo, Tennyson, é muito

convencional; as cartas a Bridges resumem uma visão de poesia já estabelecida (o texto de 1877) e dão o testemunho da convicção da validade dessa visão (carta de 1879).

Em segundo lugar, essas cartas são o testemunho vivo do tipo de recepção que a poesia de Hopkins teve, mesmo num círculo bem restrito de amigos. Se a carta para Dixon é uma resposta a uma amorosa pressão para que o amigo continue escrevendo e publique, a carta a Bridges, de 1879, revela um interlocutor incapaz de compreender suas experiências poéticas. A carta a Baillie, ao contrário, mostra uma interlocução tanto compreensiva quanto fértil.

Os trechos dos diários, ainda mais que as cartas, mostram uma mente em evolução. Os dois primeiros se contaminam de uma verdadeira obsessão pela linguagem e antecipa os jogos sonoros e semânticos presentes na poesia madura. Os outros trechos representam, na verdade, um laboratório tanto de observação da natureza quanto da apreensão lingüística dessa observação.

O sermão é o mais complexo dos textos aqui incluídos. Nota-se, nele, um Hopkins bastante preocupado com a recepção de seu texto, que jamais se revela nos poemas. Isso é decorrência natural da necessidade prática do pároco de se comunicar com seus paroquianos - e paroquianos de uma comunidade pobre, Bedford Leigh, cujos membros eram, em geral, camponeses de pouca educação formal. O curioso é que Hopkins não facilita muito a linguagem em si - basta ver como ele continua usando os períodos longuíssimos que caracterizam toda sua prosa. A "facilidade", se cabe o termo,

vem muito mais no uso das imagens, que remetem a um catolicismo mais popular, e na presença de conselhos práticos, bem próximos do dia-a-dia, tais como não beber, não fofocar, falar de Cristo aos filhos. Significativa, nesse sentido, é a descrição física de Cristo, que é desenhado em padrões estéticos bem ao gosto vitoriano. Ou seja, é um Cristo bem próximo da experiência da audiência.

Essa preocupação em descrever, em pintar detalhadamente o físico de Cristo, por outro lado, também revela o tipo de visão místico-religiosa de Hopkins, que inclui na contemplação todos os sentidos e, portanto, todos os aspectos do ser. Cristo, como homem, também é objeto de contemplação.

Essa, aliás, é uma concepção inaciana típica e, no sermão, Hopkins se vale de uma estrutura semelhante à dos Exercícios Espirituais. Os exercícios partem, sempre, da imaginação - e portanto dos sentidos, iniciando sempre pela visão - que concretiza, diante de quem está meditando, a imagem do que se contemplará<sup>1</sup>. Logo no primeiro exercício, Inácio estabelece esse método. O quinto Exercício da segunda semana é exemplar nesse sentido. Ele é feito após todo um dia de contemplação sobre a encarnação e a natividade de Cristo:

1º Ponto. Verei, com os olhos da imaginação, as pessoas, considerando e contemplando em particular as circunstâncias em que se encontram, procurando tirar algum proveito.

---

<sup>1</sup> Ver, a esse respeito, o ensaio de Frederick G. Marleod, "O Uso da Imaginação nos "Exercícios" Inacianos, in Itaici - Revista de Espiritualidade Inaciana nº 9.

2º Ponto. Pelo sentido da audição escutarei o que dizem ou podem dizer, e refletindo sobre mim mesmo, procurarei tirar algum fruto.

3º Ponto. Pelo sentido do olfato e do gosto, hei de sentir e saborear a suavidade e doçura infinitas da divindade, da alma, de suas virtudes e de tudo o mais, conforme for a pessoa que se contempla. E refletindo comigo mesmo, procurarei tirar algum proveito.

4º Ponto. Exercitarei o sentido do tato, abraçando, por exemplo, e beijando os lugares que estas pessoas tocaram com os pés, ou onde se detiveram, procurando sempre tirar algum proveito<sup>2</sup>.

O resultado disso é a convivência, lado a lado, entre o banal e o complexo num texto que, como os poemas, merece ser lido em voz alta.

O "Prefácio do Autor" foi traduzido a partir do volume Poems, 4ª edição; "Poesia e Verso", "Dicção Poética", e os trechos dos diários, de Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins; a carta a Baillie, de Further Letters of Gerard Manley Hopkins; as cartas a Bridges, de The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges; a carta a Richard Watson Dixon, de The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon; e, finalmente, o sermão, de The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins. Para referências completas, ver Bibliografia.

---

<sup>2</sup> Exercícios Espirituais, p. 76-77.

## 1- Prefácio do Autor<sup>3</sup>

Neste livro, alguns poemas são escritos em Running Rhythm, o ritmo comum no uso inglês, alguns em Sprung Rhythm e outros numa mistura dos dois<sup>4</sup>. Daqueles em ritmo comum, alguns são contra-ponteados, outros não.

O ritmo inglês comum, chamado acima de Running Rhythm, é medido em pés de duas ou três sílabas, nunca mais nem menos - exceção feita aos pés imperfeitos de início ou fim de verso e também a alguns metros pouco usuais onde os pés parecem estar juntos, surgindo, então, o pé duplo ou composto.

Todo pé tem uma tônica principal ou acento, e este, ou a sílaba onde ele cai, pode ser chamado de Forte do pé e a outra parte, uma ou duas sílabas não acentuadas, de Fraco<sup>5</sup>. Os pés (e os ritmos construídos a partir deles) nos quais o forte aparece primeiro são chamados de Pés Descendentes e Ritmos Descendentes, os pés e ritmos nos quais o fraco aparece primeiro são chamados de Pés e Ritmos Ascendentes e, se o forte aparece entre dois fracos, teremos Pés e Ritmos Ondulantes. Essas distinções são

---

<sup>3</sup> Este texto foi escrito por Hopkins para apresentar um caderno, hoje conhecido como manuscrito B, sobre o qual relata Bridges: "B é um livro manuscrito no qual, em '83, copiei (...) poemas dos quais o autor não possuía cópia. (...) Depois daquela data ele acrescentou a este livro, à medida que os ia concluindo, mais poemas, e também fez tanto correções de cópia quanto emendas aos poemas ali copiados por mim." O caderno só inclui obras escritas após 1875.

<sup>4</sup> Mantive em inglês estes e demais termos que pertencem ao universo pessoal de Hopkins e que, portanto, não possuem equivalentes em nosso sistema de versificação. Além disso, o próprio texto cuida de definir esses termos.

<sup>5</sup> No original, Stress (Forte) e Slack (Fraco), que literalmente poderiam ser traduzidos como Tenso e Frouxo. São representados nas escansões por / e x, respectivamente.

reais e verdadeiras por natureza, mas para propósitos de escansão é bastante conveniente seguir o exemplo da música e sempre colocar o forte primeiro, como o acento ou tempo-forte sempre aparece primeiro num compasso. Se isto for feito, haverá apenas dois pés possíveis no verso inglês comum - os chamados Troqueus e Dátilos e, correspondentemente, apenas dois ritmos uniformes possíveis, os chamados Trocaico e Datílico. Mas eles podem ser misturados, e então surge o que os gregos chamavam de Ritmo Logaédico. Os fatos são esses e, de acordo com eles, a escansão do verso inglês comum escrito de forma regular é, na verdade, muito simples e é desnecessário introduzir outros princípios aqui.

Mas, como os versos escritos estritamente nesses pés e dentro desses princípios tornam-se monótonos e iguais, os poetas introduziram licenças e desvios de regra para dar variedade, especialmente quando o ritmo natural é ascendente como no verso comum de dez sílabas ou cinco pés, rimados ou brancos. Essas irregularidades são, principalmente, os Pés Invertidos e o Reversed Rhythm ou Counterpoint Rhythm, que são graus ou degraus do mesmo tipo de licença. Por pé invertido designo a colocação do forte onde, a julgar pelo restante do metro, deveria estar um fraco, e um fraco onde deveria estar um forte. Isso é feito livremente no início um verso, no meio, depois de uma pausa, apenas raramente na segunda posição ou pé e nunca na última, a menos que o poeta deseje algum efeito extraordinário, pois esses pés são característicos e sensíveis e não devem ser tocados. Mas

a inversão do primeiro pé e de algum pé intermediário depois de pausa prolongada é algo tão comum que nossos poetas em geral o vêm fazendo desde Chaucer, sem comentários, e é comum isso passar despercebido, não podendo ser entendido como uma variação formal de ritmo, embora seja nessa irregularidade que todo crescimento e movimento naturais se revelem. No entanto, se a inversão repete-se em dois versos seguidos e, especialmente se inclui o sensível segundo pé, isso acontece ou por uma grande falta de ouvido ou é um efeito calculado: a superindução ou montagem de um ritmo novo sobre o antigo e, desde que o ritmo novo ou montado seja realmente ouvido e a mente ao mesmo tempo forneça o ritmo natural ou padrão mencionado, uma vez que não esquecemos o ritmo que pela lógica deveríamos estar ouvindo, de alguma forma dois ritmos estão em curso ao mesmo tempo e temos algo correspondente ao contraponto na música, que são duas ou mais melodias tocadas ao mesmo tempo. Esse é o Counterpoint Rhythm<sup>6</sup>. Milton é o grande

---

<sup>6</sup> é possível, aproximativamente, exemplificar em português o efeito desse ritmo contrapontado, com a primeira estrofe da "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias. O ritmo-base, neste caso, é trocaico, e no início do terceiro verso ocorre a variação:

/ x / x / x / x  
 Minha terra tem palmeiras  
 / x / x / x /  
 Onde canta o sabiá  
 x / x x / x / x  
 As aves que aqui gorgaíam  
 / x / x / x /  
 Não gorgaíam como lá.

Para demonstrar o fato de o ritmo-base continuar ecoando em nossa cabeça, nesse caso, basta evocarmos "declamações comemorativas infantis" deste poema, em que o ritmo inicial é mantido de tal forma que o artigo "As" inicial adquire tonicidade e "aves" tem sua tônica invertida e se torna oxitona:

/ x / x / x / x  
 As aves que aqui gorgaíam.

mestre deste tipo de verso e os coros de Samsom Agonistes são todos escritos nele - mas com a desvantagem de não deixar claro ao leitor qual é o ritmo-base, atingindo a maioria desses leitores como meramente irregular. E, de fato, se você contraponteia generalizadamente e somente um dos contra-ritmos é realmente ouvido, o outro é destruído ou nem pode vir a existir, e o que está escrito é apenas um ritmo, provavelmente Sprung Rhythm, sobre o qual passo a falar agora. O Sprung Rhythm, como usado neste livro, é medido regularmente em pés de uma a quatro sílabas e, para efeitos particulares, qualquer número de sílabas fracas pode ser utilizado. Há apenas um forte, que cai na única sílaba, se só houver uma, ou, se houver mais, escandindo como acima, na primeira, dando origem a quatro tipos de pés: um monossilábico e os chamados Trocaico, Datílico e o Primeiro Péon acentuais. E haverá quatro ritmos naturais correspondentes, mas nominalmente os pés estão misturados e qualquer um pode ser seguido por qualquer outro. Assim, o Sprung Rhythm difere do Running Rhythm por ter ou ser somente um ritmo nominal, misturado ou "logaédico", ao invés de três e, por outro lado, por ter o dobro da flexibilidade do pé, de tal forma que dois fortes podem tanto aparecer juntos quanto separados por uma, duas ou três sílabas fracas. Mas o Sprung Rhythm puro não pode ser contrapontado. No Sprung Rhythm, como no ritmo logaédico em geral, os pés são considerados igualmente longos ou fortes e sua aparente desigualdade é compensada por pausa ou acentuação.

Note-se também que no Sprung Rhythm é natural que os versos

sejam rove over, isso porque a escansão de cada verso retoma imediatamente a do verso anterior, de tal forma, que se o primeiro tem uma ou mais sílabas em seu final, o outro deve ter o mesmo número a menos no seu início. De fato, a escansão corre sem se quebrar desde o começo, digamos de uma estrofe, até o seu final, e toda a estrofe é um grande fluxo, apesar de estar escrita em versos separados<sup>7</sup>.

Duas licenças são naturais no Sprung Rhythm. Uma é a pausa, como na música, mas é difícil encontrar um exemplo neste livro, exceto nos Echos, segundo verso<sup>8</sup>. A outra são os hangers ou outrides, que são uma, duas ou três sílabas fracas acrescentadas a um pé e não contadas na escansão nominal. São assim chamados porque parecem estar pendurados no verso ou correr à frente ou atrás dele, em uma outra dimensão que não a do próprio verso, de acordo com um princípio que não é necessário explicar aqui. Esses meios-pés outridings são marcados com uma curva colocada sob eles e muitos deles são encontrados.

As outras marcas são entendidas facilmente: acentos, onde o leitor possa estar em dúvida sobre qual é a sílaba forte; ligaduras, ou seja, linhas curvas sobre sílabas, para juntá-las em um só tempo; pequenas curvas no final de um verso para mostrar que a rima inclui a primeira letra do verso seguinte; o que em música é

---

<sup>7</sup> Os quartetos de The Windhover são exemplos desse procedimento.

<sup>8</sup> O exemplo a que Hopkins se refere é o seguinte:

"Back beauty, keep it, beauty, beauty, beauty, ... from  
vanishing away?"

chamado de fermata  $\frown$ , para mostrar que a sílaba deve ser prolongada; e volteios  $\sim$ , para marcar Reversed ou Counterpoint Rhythm<sup>9</sup>.

Nota sobre a natureza e a história do Sprung Rhythm - o Sprung Rhythm é a mais natural das coisas. Pois: (1) é o ritmo da fala comum e da prosa escrita, quando se pode perceber um ritmo nelas. (2) é o ritmo de toda música, exceto a mais monotonamente regular; em letras de estribilhos e refrões na lírica escrita proximamente à música ele aparece. (3) é encontrado em poemas infantis, parlendas, etc.<sup>10</sup>, pois, embora tenham sido feitos em

---

<sup>9</sup> Exemplos de ocorrências destas marcas:

And after at times almost me with dréad  
("The Wreck of the Deutschland")

Only the  $\frown$  innate does not correspond  
("In the Valley of Elwy")

Dame, at our door $\frown$   
Drowned, and among our shoats  
Remember us in the roads, the heaven-haven of the reward  
("The Wreck of the Deutschland")

No ling-  
ering! Let me be  $\frown$  fell force I must be brief  
("No worst, there is none")

The world is charged with the  $\sim$  grandeur of God.  
("God's Grandeur")

<sup>10</sup> No original, nursery rhymes e weather saws, ambos exemplos de versinhos populares, sem equivalentes precisos em português. O termo nursery rhymes se refere a vários tipos de poemas infantis e também a cantigas de roda. Os weather saws são versinhos de sabedoria popular ligados aos fenômenos climáticos cuja presença não me consta no Brasil. Um exemplo seria:

When caught in a tempest  
Whatever it be  
If it lightens - and thunders -  
Beware of a tree.

Running Rhythm, as terminações acabaram desaparecendo com a evolução da língua e os fortes aparecem juntos, portanto, o ritmo é Sprung. (4) aparece no verso comum ou contrapontado, pela mesma razão.

Contudo, apesar de tudo isso, e embora o Verso Lírico Grego e Latino, como é bem sabido, além do antigo verso inglês visto no "Peirce Ploughman", sejam em Sprung Rhythm, este parou de ser usado desde a era Elisabetana, sendo Greene o último escritor a valorizá-lo. Talvez não tenha havido até nossos dias um único poema em inglês, ainda que curto, onde seja utilizado o Sprung Rhythm - não por simples efeitos em lugares fixos - mas como princípio governante da escansão. Digo isto porque o contrário foi afirmado: se for de outra forma, deve-se citar o poema.

Alguns dos sonetos deste livro são escritos em versos de cinco pés e alguns de 6 pés ou Alexandrinos.

Os n.ºs 13 e 22 são Curtal Sonnets, ou seja, são feitos em proporções semelhantes às do soneto propriamente dito, 6 + 4 ao invés de 8 + 6, mas com uma extremidade de meio verso (assim, a equação é a seguinte:  $12/2 + 9/2 = 21/2 = 10 \frac{1}{2}$ )<sup>11</sup>.

---

(Quando surpreendido por uma tempestade  
Onde quer que esteja  
Se há raios e troveja  
Cuidado com as árvores)

<sup>11</sup> Esses "sonetos-curtos" são os poemas "Pied Beauty" e "Peace", que receberam os números 37 e 51 na edição definitiva e estão aqui traduzidos.

## 2- Dicção Poética

A visão de Wordsworth era a de que a dicção poética diferia ou deveria diferir muito pouco daquela da prosa: ele disse que "As partes mais interessantes dos melhores poemas parecerão ser estritamente a linguagem da prosa, quando a prosa é bem escrita"<sup>12</sup>. O protesto que suas críticas e, em certo grau, sua poesia fizeram contra a profunda separação existente, e que se acredita existente, entre as duas coisas, atuando como um corretivo, era mais verdadeira para aquele tempo do que qualquer coisa que se pudesse dizer em sentido contrário. Entretanto, sua visão não pode ser recebida como definitiva sem modificações além das feitas em seu ensaio.

Se a melhor prosa e a melhor poesia usam a mesma linguagem - (Coleridge definiu a poesia como os melhores pensamentos nas melhores palavras)<sup>13</sup> - porque não usar a prosa desacorrentada das duas? Por causa, se responderia, da beleza do verso. Isso é insuficiente: dessa forma prosa pura ou uma simples afirmação se tornariam melhores em verso, quando todos sentem que se tornam piores. Não, é claro que metro, ritmo, rima, e toda a estrutura que é chamada de verso, tanto necessitam quanto engendram uma

---

<sup>12</sup> Essa afirmação de Wordsworth está no prefácio à segunda edição das Lyrical Ballads. Aliás, todo este texto se refere a este prefácio, espécie de manifesto romântico em que Wordsworth defende o uso de uma linguagem mais coloquial, mais próxima da "língua real" e se diz contrário à dicção poética, que considerava artificial.

<sup>13</sup> Segundo Humphry House e Graham Storey, trata-se de um erro de Hopkins, provavelmente ao citar o trecho de Table Talk datado de 12 de julho de 1827 que diz o seguinte: "Eu gostaria que nossos inteligentes poetas novos se lembrassem das minhas definições caseiras de prosa e de poesia: ou seja, prosa = palavras em sua melhor ordem; - poesia = as melhores palavras na melhor ordem.

diferença na dicção e no pensamento. O efeito do verso se dá igualmente na expressão e no pensamento, ou seja, concentração e tudo o que isso implica. Isso não quer dizer concisão ou rejeição daquilo que é colateral, nem ênfase ou mesmo precisão, embora essas coisas possam ser muito bem ou mais bem obtidas pelo verso, mas, principalmente, embora as palavras não sejam adequadas, vividez da idéia ou, como diriam especialmente no século passado, vivacidade.

Mas seja qual for o caráter da poesia, ele será melhor encontrado olhando-se a estrutura do verso. A parte artificial da poesia, talvez estejamos certos em dizer todo artifício, reduz-se ao princípio do paralelismo. Sua estrutura é de um contínuo paralelismo, que vem desde o chamado Paralelismo técnico da poesia Hebraica e da antifona da música Sacra, até a complexidade da poesia Grega, Italiana ou Inglesa. Mas o paralelismo é necessariamente de dois tipos - onde a oposição é claramente marcada e onde é mais de transição ou cromática. Somente o primeiro tipo, de marcado paralelismo, está relacionado com a estrutura do verso - no ritmo, a recorrência de uma certa seqüência de sílabas; no metro, a recorrência de uma certa seqüência de ritmo; na aliteração, na assonância e na rima.

Ora, a força dessa recorrência é a de gerar uma recorrência ou paralelismo respondendo a ele nas palavras ou pensamento e, falando a grosso modo e mais em termos de uma tendência que de um resultado invariável, o paralelismo mais marcado na estrutura, tanto de elaboração quando de ênfase, gera um paralelismo mais

marcado nas palavras e no sentido. E, acima de tudo, o paralelismo na expressão tende a gerar, ou tornar-se, um paralelismo no pensamento. Alcançado este ponto, estaremos aptos para ver e nos darmos conta das peculiaridades da dicção poética. Ao tipo acentuado ou abrupto de paralelismo pertence a metáfora, o símile, a parábola, e assim por diante, onde se busca o efeito na semelhança; e a antítese, o contraste, e assim por diante, onde se procura o efeito na dissemelhança. Ao paralelismo cromático pertencem a gradação, intensidade, clímax, tom, expressão (como esta palavra é usada na música), chiaroscuro, talvez ênfase: enquanto as faculdades da Fantasia e da Imaginação podem abranger facilmente os dois tipos, a Fantasia pertencendo mais especialmente à classe abrupta do que à de transição.

Dessa forma, podemos modificar o que Wordsworth diz. Uma ênfase na estrutura mais forte do que a que tem a construção comum de sentenças requer uma ênfase de expressão mais forte do que a da fala ou escrita comum, e a uma ênfase de pensamento mais forte que do pensamento comum. É comumente se supõe que a poesia exige os mais altos poderes da mente do homem: isso acontece porque, como requer uma maior ênfase no pensamento, e em maior escala, descarta, nos diferentes estágios, as mentes incapazes de vôos mais altos. A dicção da poesia não poderia, então, ser a mesma da prosa, e, de novo, sobre a prosa, podemos dizer, por outro lado, que sua dicção não pode ser a da poesia, e que a grande abundância de metáforas ou antíteses é desagradável porque não é requerida por e interfere na continuidade de seu fluxo.

Pois as necessidades ou condições de toda arte, como Lessing mostra, são as regras pelas quais experimentá-la. E, para chegar no caso particular: por que, por exemplo, segundo o princípio de Wordsworth, interpretado estritamente, a acentuação da última sílaba dos participios, que mesmo sendo tão comum parece perpetuamente capaz de acrescentar uma beleza nova onde é aplicada, deveria ser usada no verso e nunca na prosa? Ou, na poesia, por que deveria dar mais prazer do que sendo um complemento do mero aparato estrutural do poema? como ocorre em versos como

So I am as the rich whose blessed key  
Can bring him to his sweet up-lockèd treasure<sup>14</sup>,

é porque onde a estrutura nos força a apreciar cada sílaba é natural e na ordem das coisas, para nós, nos determos em todas as modificações que afetam o padrão ou o resultado geral que o ouvido preserva e, de acordo com tais coisas, se são harmoniosas em si, nos agradam, mas na prosa, onde sílabas têm nenhum ou pequeno valor determinado, dar ênfase a elas é sem-sentido.

---

<sup>14</sup> Versos de abertura do soneto LII de Shakespeare. Numa tradução ligeira teríamos: "Pois sou como o rico cuja chave abençoada pode levá-lo a seu doce tesouro trancafiado". A sílaba final "ed" dos participios não se pronuncia na fala comum (exceto quando precedida por "t" ou "d") e não é contada na escansão do verso. Indica-se com um acento grave sobre o "e" quando se quer pronunciá-la e contá-la. Hopkins se utiliza muitas vezes desse recurso, principalmente quando escreve em "sprung rhythm".

### 3- Poesia e Verso

Será todo verso poesia ou toda poesia verso?<sup>15</sup> - Depende das definições de ambos. Poesia é a fala moldada para a contemplação da mente através da audição, ou fala moldada para ser ouvida por si e no interesse dela mesma, além e acima mesmo do interesse em seu significado. Algum assunto e sentido são essenciais a ela, mas apenas como elementos necessários sobre os quais montar e sustentar a forma, que é contemplada por si mesma. (Poesia é, de fato, fala empregada apenas para carregar o inscape da fala, pois o que importa é o inscape em si mesmo - e, portanto, é o inscape que deve ser contemplado. Ora, se essa contemplação do inscape for possível sem qualquer repetição da fala, será o bastante para a arte, a beleza e a poesia, mas, então, o inscape deve ser entendido, pelo menos, como algo que se sustenta sozinho, de tal forma que poderia ser copiado e repetido. Se não/ a sempridade, o de-novar, o em-seguimento<sup>16</sup> do inscape devem ter lugar para destacá-lo para a mente e, sob este prisma, poesia é fala que denova e em-segue seu inscape, fala que repousa sobre uma figura repetitiva, e verso é som falado que tem uma figura repetitiva.) Verso é (inscape de sons falados, não palavras faladas, ou fala empregada para carregar o inscape do som falado

---

<sup>15</sup> No original aparecem as palavras poetry e verse. Esta última pode se referir tanto a uma linha do poema (como o seu cognato português, "verso") como a uma composição em versos (poema). Hopkins, aqui, utiliza a palavra neste último sentido, mas não foi possível traduzi-la por "poema" porque em alguns momentos do texto teríamos ambigüidades difíceis de serem resolvidas.

<sup>16</sup> No original há o uso de três criações vocabulares, que procurei reproduzir: "oftening, over-and-overing, aftering".

- ou nas palavras usuais) fala que repete total ou parcialmente a mesma figura de som. Ora, há fala que total ou parcialmente repete a mesma figura de gramática e isto pode ser moldado para ser ouvido por si mesmo e em seu próprio interesse, além e acima do interesse em seu significado. A poesia, então, pode residir nisso, e, portanto, nem toda poesia é verso, mas toda poesia é também verso, ou recai nele, ou ainda em algum desenvolvimento posterior ao verso, fala que repete total ou parcialmente o que está além e acima do significado, pelo menos o significado gramatical, histórico e lógico.

Mas será todo verso poesia? - Versos podem ter usos práticos, p. ex. auxiliar a memória, e então são arte prática, não *Μουσικη*<sup>17</sup> ("Trinta dias tem setembro" e *Propria quae maribus* ou o horrendum *carmen* de Tito Livio) e então não são poesia. Ou podem ser compostos sem significado (como poemas e coros nonsense - "Hey nonny nonny" ou "Wille wau wau wau" etc.) e então sozinhos não seriam poesia, mas poderiam fazer parte de um poema. Mas se têm um significado e têm a intenção de serem ouvidos por si mesmos, serão poesia, desde que se tome poesia como um tipo de composição e não a virtude ou sucesso ou excelência dessa espécie, assim como a eloquência é a virtude da oratória e não a oratória em si, e a beleza a virtude do inscape e não o inscape em si. Nesse sentido, a poesia poderia ser elevada ou baixa, boa ou ruim e uma composição burlesca poderá ser poesia pobre ou

---

<sup>17</sup> "Música", palavra que, entre os gregos, designava tanto a poesia quanto a música, no sentido de "algo relativo às musas".

baixa, mas não meramente versos, pois almeja o interesse ou o agrado. Mas, se poesia é a virtude de sua própria espécie de composição, então nenhum verso, mesmo composto em seu próprio interesse, é poesia.

#### 4- Carta a Alexander Baillie

10 de Set. de 1864

Caro Baillie<sup>18</sup>, - Sua carta me foi enviada de Hampstead. Ela acabou de chegar e eu faço uma coisa rara para mim, começar uma resposta imediatamente. Acabei, neste instante, de ler As Filípicas de Cícero, e ainda me resta uma hora até a hora de dormir; ninguém exceto Wharton<sup>19</sup> começaria um novo livro a esta hora da noite, então eu estava lendo o Henry IV quando sua carta me foi trazida - um grande prazer.

O autor de cartas não faz de sua carta, a princípio, apenas uma resposta; é um trabalho que talvez incorpore respostas a questões colocadas por seu correspondente, mas este não é seu motivo principal. Por isso, é quase uma regra não se escrever bem com uma carta recebida há pouco à sua frente. Suponho que o correto seja deixá-la afundar-se em você e responder depois de um dia ou dois. Não sei por que eu disse tudo isso.

Sabe, uma coisa horrível aconteceu comigo. Eu comecei a duvidar de Tennyson. (Baillieus ap. Hopk.) É um grande argumen-

---

<sup>18</sup> Alexander William Mombray Baillie (1843-1921). Um ano mais velho que Hopkins, conheceu o poeta no Balliol College. Foi advogado, mas ainda jovem ficou muito doente e viajou para o norte da África, por conselho médico. Passou quase toda a vida como aposentado. Sua correspondência com Hopkins, mais de 60 cartas, durou de 1863 a 1888, e tratou de vários assuntos: poesia, política, etimologia, egiptologia e estudos homéricos, entre outros. Assim como Bridges, afastou-se da religião completamente, e se considerava um 'racionalista'. No entanto, hesitava em negar a existência de uma vida após a morte, segundo ele próprio, porque queria "em algum lugar, de alguma forma, encontrar Gerard Hopkins de novo".

<sup>19</sup> Edward Ross Wharton (1844-1896). Amigo de Hopkins, provavelmente já antes dos estudos em Oxford, onde foram colegas. Publicou vários trabalhos na área de filologia.

tum, uma grande pista que nossos pensamentos saltem juntos, ainda que seja um salto no escuro. Não dá para dizer como eu fiquei contente e, devo dizer, feliz e confortado com essa coincidência. Uma pequena explicação primeiro. Você sabe que eu não desconfio de meus juízos tão rapidamente quanto você; digo isso em louvor à sua modéstia. No entanto, não acho que eu esteja "começando a caducar" por isso, e vou mostrar por que. Eu acho (estou assumindo muita coisa ao dizer isto, temo) que posso mostrar, avaliando a partir de minhas próprias idéias, o quanto nós dois estamos certos nisto, e em que base mais iluminada, se posso usar o termo, podemos assentar nossa admiração por Tennyson. Eu tenho pensado nisto desde que li Enoch Arden e os outros poemas novos, de tal forma que esse meu julgamento está mais digerido do que se tivesse me ocorrido ao lhe responder. Eu também fui muito atingido, você sabe, por Addis<sup>20</sup>, o que faz uma grande diferença.

Estou meditando a respeito de um ensaio, talvez para a Hexameron<sup>21</sup>, sobre alguns pontos de crítica de poesia e é um pouco com referência a isso que eu compus meus pensamentos sobre Tennyson. Eu acho, então, que a linguagem do verso pode ser dividida em três tipos. O primeiro, e mais elevado, é o da poesia propriamente dita, a linguagem da inspiração. A palavra inspi-

---

<sup>20</sup> William E. Addis (1844-1917). Companheiro de Hopkins no Balliol College em Oxford. Concretizou sua conversão à Igreja Católica quinze dias antes de Hopkins e ordenou-se em 1882, mas abandonou o sacerdócio em 1888 para se casar. Retornaria à Igreja Anglicana em 1901. Mantava correspondência com Hopkins, mas as cartas não foram preservadas. Esta, como outras passagens nos diários e nas cartas, demonstram a ascendência que Addis parece ter tido sobre o jovem Hopkins.

<sup>21</sup> Referência que os biógrafos de Hopkins não definem muito bem. Parece ter sido uma sociedade ou grupo de estudos literários do qual Hopkins fez parte em Oxford.

ração não precisa causar dificuldade. Eu a entendo como um estado de grande, até anormal, agudeza mental, tanto energética quanto receptiva, de tal forma que os pensamentos que nos sobem à mente parecem gerados por uma tensão e uma ação do cérebro, ou o atingem involuntariamente. Esse estado tem diversas causas, geralmente físicas, como boa saúde, condições do ar ou, por prosaico que seja, um período de tempo depois de uma refeição. Mas não preciso me aprofundar nisso; o que é necessário notar é que a poesia de inspiração só pode ser escrita neste estado mental, mesmo que só dure um minuto, por poetas mesmo. Todo mundo, é lógico, tem desses estados, mas não sendo poetas o que produzem não é poesia. O segundo tipo eu chamo de Parnasiano. Só pode ser falado por poetas mas não é, em seu sentido mais elevado, poesia. Não requer o estado no qual a poesia de inspiração é escrita. Ela é falada no e do nível da mente de um poeta, não, como no outro caso, quando a inspiração, que é a dádiva do gênio, eleva-o acima de si mesmo. Pois eu acho que isso acontece com o gênio não quando quiescente bem acima da mediocridade, como a diferença entre os dois tipos pode nos levar a pensar, mas sim para aquele que tem o poder e o privilégio de ascender daquele nível para uma altura inteiramente distante da mediocridade: em outras palavras, aquele cuja grandeza é poder ser tão grande. Você vai entender. Parnasiana, então, é aquela linguagem que o gênio fala, tão apropriada à sua exaltação e ao seu lugar entre os outros gênios, mas não canta (fui induzido até o fundo de uma metáfora) em seus vãos. Grandes homens, quero dizer poetas, têm,

cada um, seu próprio dialeto, por assim dizer, Parnasiano, formado geralmente à medida que vão escrevendo e, por fim - e este é o ponto a ser notado - eles podem ver as coisas dessa maneira Parnasiana e descrevê-las nessa língua Parnasiana, sem o esforço posterior da inspiração. No tipo particular de Parnasianismo de um poeta reside muito de seu estilo, de suas maneiras, de seu maneirismo, se quiser. Mas não vou mais além sem dar a você exemplos de Parnasianismo. Tomarei um de Tennyson, e do Enoch Arden, de uma passagem já muito citada e que será, sem dúvida, citada freqüentemente, a descrição da ilha tropical de Enoch.

The mountain wooded to the peak, the lawns  
And winding glades high up like ways to Heaven,  
The slender coco's drooping crown of plumes,  
The lightning flash of insect and of bird,  
The lustre of the long convolvuluses  
That coil'd around the stately stems, and ran  
Ev'n to the limit of the land, the glows  
And glories of the broad belt of the world,  
All these he saw.<sup>22</sup>

Ora, é uma marca do Parnasianismo que alguém possa se conceber escrevendo-o se fosse o poeta. Não diga que se você fosse Shakespear<sup>23</sup> poderia se imaginar escrevendo Hamlet, porque isso é justamente o que eu acho que você não pode conceber. Num trecho cheio de inspiração toda beleza toma você como de surpre-

---

<sup>22</sup> Uma tradução corrida: A montanha se elevava, em florestas, até o pico, o gramado e o atalho em curvas, altos como caminhos para o céu, a coroa de plumas pendente do esbelto coqueiro, a luz brilhante de inseto e de pássaro, o lustro dos longos convólulos que se enroscavam nos troncos imponentes e corriam até o limite da terra, os brilhos e glórias do largo cinturão do mundo, tudo isso ele viu.

<sup>23</sup> Grafo o nome de Shakespear, sempre, da maneira como Hopkins grafou.

sa, não, é claro, que você não pensasse que o escritor não pudesse ser tão grande, pois não se trata disso - na verdade eu acho que é um erro falar de pessoas que admiram Shakespear cada vez mais ao longo de sua vida, pois quando o julgamento está maduro e você já leu boa parte de um certo autor, inclusive suas melhores coisas, e cuidadosamente, então, acho, alto que seja o lugar que você conceda a ele, pois você deve avaliá-lo igualmente a seus méritos, por maiores que sejam; de tal forma que depois de tudo a admiração não pode aumentar, mas sim manter viva esta avaliação, fazer essa grandeza fixar-se nos seus olhos e ressoar nos seus ouvidos como era, e não torná-la maior, - mas, continuando a sentença interrompida, nenhuma beleza nova pode, de forma alguma, ser prevista ou explicada por aquilo que já se leu. Mas em trechos Parnasianos você sente que, se fosse o poeta, poderia ter ido como ele, você se vê fazendo isso, só que com a diferença que, se você realmente tentar vai descobrir que não consegue escrever o Parnasianismo dele. Bem, voltando ao trecho acima. Os atalhos serem "como caminhos para o céu" é, acho, um pensamento novo, uma inspiração. Não é assim o verso seguinte, Parnasianismo puro. Se examiná-lo, as palavras são bem escolhidas e a descrição é bonita e irrepreensível, mas ela não toca você. O próximo é mais Parnasiano ainda. Nas linhas seguintes, o quadro dos convólulos toca; mas apenas o quadro: as palavras são Parnasianas. É um bom exemplo, pois os versos são sem dúvida bonitos, mas dificilmente eu poderia apontar em algum outro lugar para algo tão idiomáticamente Parnasiano, algo que eu mais

claramente me veja escrevendo qua Tennyson quanto as palavras

The glows  
And glories of the broad belt of the world.

Agora você já pode entender o que é Parnasianismo, mas eu preciso fazer mais algumas observações a esse respeito. Creio que quando um poeta nos aborrece é por causa de seu Parnasianismo. Parece que descobrimos seu segredo. De fato, não descobrimos nada mais que o seguinte: que quando não está inspirado e em seus vôos, sua poesia corre por um caminho perceptivelmente já percorrido. Bem, é notório que Shakespear não aborrece, e isso porque ele usa, creio, muito pouco Parnasianismo. Algum ele usa, mas pouco. Mas, avaliando a partir de minha própria experiência, devo dizer que nenhum autor aborrece tanto quanto Wordsworth; isso acontece porque ele escreve uma "quantidade intolerável" de Parnasianismo.

Se, com olho crítico e espirito crítico-apreciativo, você lê um poema de um autor desconhecido ou um poema anônimo de um autor conhecido, mas não reconhecível à primeira vista, e ele é um poeta mesmo, você vai declamá-lo de imediato e o poema parecerá realmente inspirado, embora depois, quando conhecer o autor, você seja capaz de distinguir sua inspiração de seu Parnasianismo e vai achar, talvez, que a peça que tanto lhe atingiu no início era mero Parnasianismo. Você bem sabe o quanto as faculdades críticas se tornam, por assim dizer, anestesiadas, às vezes, quando tudo o que é igualmente bom perde sua ressonância clara e seu charme,

enquanto que, com outro estado de espírito, elas estão tão avivadas que coisas que já perderam há muito o seu frescor atingem você com sua definição original e sua beleza pungente.

Acho que se optou por pensar, ou não se optou por não pensar, que Tennyson era sempre novo, tocante, acima de outros poetas, não perturbado pelas aflições humanas, nunca utilizando Parnasianismo. Bem, pelo menos eu costumava pensar assim. Agora se vê que ele usa de Parnasianismo; ele é, deve-se ver isto, aquilo que costumamos chamar de Tennysoniano. Mas a descoberta desse fato não deve fazer muita diferença. Quando se está perplexo de dúvidas, é bom voltar a uma passagem como esta. Certamente seu juízo mais maduro jamais se enganará ao dizer que é divina, terrivelmente bela - a estrofe de In memoriam que começa com a quadra

O Hesper o'er the buried sun,  
And ready thou to die with him,  
Thou watchest all things ever dim  
And dimmer, and a glory done.<sup>24</sup>

Cito de memória. Conclusão inconseqüente: Shakespear é e tem que ser incondicionalmente o maior dos poetas.

Só para terminar o que eu estava dizendo sobre poesia. Há uma forma mais elevada de Parnasianismo que eu chamo de Castalianismo, que pode ser pensado como o tipo mais baixo de inspiração. Poemas bonitos podem ser inteiramente escritos nele. Sua peculia-

---

<sup>24</sup> Este poema de Wordsworth, na verdade, começa com "Sad Hesper", e não "Oh Hesper", a memória de Hopkins falhou na citação. Uma tradução corrida: Triste Vênus sobre sol sepultado, e estás pronta para morrer com ele, tu vês todas as coisas ainda e cada vez mais turvas, e uma glória passada.

ridade é que, embora dificilmente você possa se imaginar escrevendo nele, se estivesse no lugar do poeta, é ainda por demais característico do poeta, por demais tal-e-qual-assim-desse-jeitinho-mesmo para ser verdadeiramente inspiração. Ex.

Yet despair  
Touches me not, though pensive as a bird  
Whose vernal coverts winter hath laid bare.<sup>25</sup>

é de Wordsworth, bonito, mas muito essencialmente Wordsworthiano, muito persistentemente sua maneira de ver as coisas. O terceiro tipo é meramente a linguagem do verso que se distingue daquela da prosa, posso chamá-la de Déléfica, a língua do Solo Sagrado, usada tanto pelo poeta quanto pelo poetastro. Quando se fala poesia, é nela que se fala, mas falá-la não é necessariamente falar poesia. Posso acrescentar que há também o Olimpico. Esta é a linguagem do estranho gênio masculino que, de repente, por assim dizer, força seu caminho nos domínios da poesia, sem, naturalmente, ter o direito de fazê-lo. A poesia de Milman é desse feitio, acho, e o Blessed Damozel, de Rossetti. Mas uma poesia não-usual tem a tendência de parecer assim a princípio.

(...)

Leia, se puder, um artigo sobre A ética da amizade, na

---

<sup>25</sup> Tradução corrigida: Porém o desespero não me atinge, embora pensativo como um pássaro cujo refúgio de verão o inverno houvesse destruído.

Cornhill de setembro<sup>26</sup>. é bom e merece leitura. Você lê The Mutual Friend<sup>27</sup>? A maioria das revistas provavelmente será desagradavelmente severa a seu respeito. A história literária de Dickens me parece melancólica, embora assumir a visão sobre ele que foi ou será assumida por algumas pessoas não seja justo nem equilibrado. Você também devia ler, se já não o fez, Matthew Arnold sobre A influência literária das Academias na Cornhill de Agosto. Muito do que ele diz merece atenção, mas, como tão frequentemente acontece, ao censurar o mau gosto ele próprio cai em dois exemplos flagrantes de mau gosto. Eu mesmo começo a pensar muito sobre gosto, bom gosto e moderação, eu que tanto pequei contra eles. Mas neles há um prestígio indescritível.

O que você acha? Ocorreu-me que a história de Floris in Italy é dramática e, de repente, comecei a transformá-la numa peça. é uma grande experiência. Vou alterar o enredo para adequar certas coisas. Suponho que haja um fascínio pela forma dramática. Fora isso, fiz muito pouco desde a última vez que escrevi, exceto por três versos, um fragmento, sendo uma descrição de Io (trans-

---

<sup>26</sup> Segundo R.G. Cox (no ensaio "The Reviews and Magazines" do Pelican Guide to English Literature) a Cornhill Magazine é a mais importante revista literária da segunda metade do século passado na Inglaterra. Foi fundada em 1860 pelo empresário George Smith e teve como primeiro editor o romancista W.M. Thackeray. Publicava crítica e romances em capítulos, de grandes nomes das letras inglesas à época tais como John Ruskin, Matthew Arnold, George Eliot, Thomas Hardy e Henry James, principalmente a partir de 1872, quando passou a ser dirigida pelo erudito Leslie Stephen. Seu primeiro número teve a impressionante vendagem de 110 mil exemplares. Mas essa tiragem foi caindo até atingir o número de 12 mil exemplares, o que determinou, segundo Terry Eagleton (em The Function of Criticism, p. 66), a saída não só de Leslie Stephen da sua direção, em 1882, como também a mudança da revista que passou a ter uma linha editorial "menos intelectualizada" e mais próxima do gosto do leitor médio, publicando em maior número aquilo que Eagleton chama de "ficção romântica popular".

<sup>27</sup> Romance de Charles Dickens cujo título, na verdade, é Our Mutual Friend.

formada numa novilha.) Isto soa estranho<sup>28</sup>.

Eu estive lendo os primeiros doze (qual? os doze primeiros, então) livros da Odisséia e comecei a receber Homero verdadeiramente<sup>29</sup>. Como é grande sua força dramática! Sabe, eu vou, não de uma vez só, é claro, alcançar Petrônio, o Arbitro<sup>30</sup>. Eu sou teimoso.

Você deve estar cansado de Parnasianismo a esta altura. Mas eu tenho que acrescentar umas poucas palavras deixadas de lado. Uma grande quantidade de Parnasianismo rebaixa a média de um poeta e, mais do que qualquer outra coisa, rebaixa sua fama, temo. Isso está no centro daquilo que se entende por poesia artificial; é tudo Parnasianismo. Quando se lê o Homero de Pope com olho crítico se vê, artificial como é, em cada dístico, que ele era um grande homem, mas, sem dúvida, para um humor acrítico e um modernista acrítico e frívolo, oferece um grande pretexto.

Tenho vergonha de dizer que não consigo descobrir o sentido de The Voyage no novo volume de Tennyson, embora eu tenha tentado muito. Você consegue? Enfim, diga-se de passagem, Flower é a melhor defesa dele que poderia ser escrita. The Grandmother e Northern Farmer são, para mim, as melhores coisas do livro. Mostram um conhecimento da natureza humana que é menos comum nele

---

<sup>28</sup> Referência a dois poemas de Hopkins: um poema dramático, "Floris in Italy", do qual restaram alguns pequenos trechos em diários e um outro poema centrado na personagem da mitologia grega Io, que se preservou. Estão publicados no volume de poemas de Hopkins sob os números 102 e 99 respectivamente.

<sup>29</sup> No original, aparece primeiro "twelve first" - expressão um tanto confusa - logo corrigida para "the first twelve". Em português não há grande diferença entre "os doze primeiros" e "os primeiros doze". A opção foi a de deixar para o lugar da retificação a expressão que me parece mais comum.

<sup>30</sup> Trata-se de Petrônio, autor do Satiricon.

do que eu poderia desejar. Boadicea confirma o que já se sabe; é algo grande mas eu tenho (talvez suas precauções na crítica sejam úteis aqui) dúvidas sobre o metro. Você notou que a primeira sílaba é sempre acentuada, o que não acontece no Latim? Gosto muito de Sailor Boy.

Sabe, eu não disse que você não foi "um crítico tão agradável quanto Bond"<sup>31</sup>. Ao contrário, Bond seria, e na verdade foi, muito mais severo; mas ele não tem sua grande reticência, e condena e louva nitidamente, então se sabe o que ele quer dizer.

(...)

Em mais ou menos uma semana eu estarei em Hampstead, imagino, mas agora estou na Blunt House, Croydon - a casa de meu avô.

E agora, por fim, adeus. Com afeição, querido amigo, do seu

Gerard Manley Hopkins.

11 de set. Blunt House, Croydon s.

P.S. Eis uma peça de antiquário para você. Acredito ser New Inn Hall um erro crasso, um solecismo. Deveria ser Newing Hall. Argumento assim a partir de consideração a respeito de Stoke Newington, ou seja, (the) wood (at the) new town [(o) bosque (na)

---

<sup>31</sup> Edward Bond (1844-1920). Conheceu Hopkins ainda na infância, em 1854, quando sua família mudou-se para Hampstead, cidade onde vivia a família de Hopkins. Posteriormente foram colegas em Oxford. Hopkins se refere aqui aos comentários que Bond fez a alguns de seus poemas.

cidade noval], e do Newingate de alguma cidade sobre a qual eu li, esqueço qual. Este é chamado indiferentemente The New Gate e Newingate. Newing é um antigo participio significando new, de um verbo to new (nós temos renew, a menos que venha de renovare), e o Latim Medieval novans, Troynovant, o nome lendário de Londres. Além disso, New Inn Hall é em si mesmo improvável. O que você acha?<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Discussões filológicas e considerações sobre a história e o significado de palavras são comuns nas cartas de Hopkins a Baillie. Compare este P.S. com o trecho de diário sobre a palavra Horn (p. 223).

## 5- Carta a Robert Bridges

Em St. Beuno, S. Asaph, 21 de Ag. de 1877.

Caríssimo Bridges, - Sua carta não pode entreter o Padre Provincial, pois ele está nas profundezas estéreis na direção dos limites da Jamaica: eu ã poderia pensar em contar a você nada sobre as idas e vindas de Sua Reverência se não soubesse que esse fato foi noticiado pelos jornais Católicos.

É suficiente que me agrade, especialmente a história sobre Wooldridge e o Wagnerite, q é muito boa<sup>33</sup>.

Sua paródia me reassegura de sua compreensão do metro. O único reparo, já que você diz que não há licença concebível que eu não possa justificar, é que em todas as minhas licenças, ou melhor, leis, eu sou mais rigoroso que você e, poderia dizer, mais que qualquer um que conheço. Com a exceção da estrofe Bremen<sup>34</sup>, que era, acho, a primeira escrita depois de um intervalo de silêncio de 10 anos, e antes de ter fixado meus princípios, minhas rimas são rigidamente boas - para o ouvido - e rimas tais como love e prove eu rejeito com vigor<sup>35</sup>. E minha quantidade não é como "Fíftýtřwō Bědfōřd Squāre", onde fíftýtř poderia

---

<sup>33</sup> Referência à carta de Bridges. Não se pode saber a título de que uma vez que Bridges destruiu as cartas que escrevera ao amigo.

<sup>34</sup> Trata-se da estrofe 12 do poema "The Wreck of the Deutschland".

<sup>35</sup> Trata-se de uma rima puramente visual, uma vez que prove e love são pronunciadas de forma bem diferente, /pruv/ e /lav/, respectivamente.

passar, mas Bēdfōrd eu jamais admitiria. Não apenas isto, mas os dátilos e anapestos de Swinburne parecem mancos ao meu ouvido. Eu nunca permito, p. ex., I ou my (que são ditongos, pois I=a+i e my=ma+i) na sílaba breve ou fraca desses pés, exceto antes de vogais, semivogais ou r, e mesmo assim raramente, ou quando a medida se torna (qual é a palavra?) molóssica - assim: U-U | U-U | U-U, pois aí a primeira breve é quase longa<sup>36</sup>. Se olhar de novo, você vai ver. Então eu posso dizer que minhas aparentes licenças são contrabalançadas, e mais, pelo meu rigor. Na verdade, todo verso inglês, exceto o de Milton, quase, ofende-me como "licencioso". Lembre-se disto<sup>37</sup>.

Eu, é claro, não pretendo ter inventado os sprung rhythms, mas apenas o sprung rhythm: eu quero dizer que versos e exemplos isolados dele não são incomuns em inglês e eu os apontei em discussões (...), mas o que faço no Deutschland etc. é dar-lhe estatuto de um princípio regular e permanente de escansão<sup>38</sup>.

Não há pés outriding no Deutschland. Um pé outriding é, por uma espécie de contradição, um reconhecido efeito extramétrico,

---

<sup>36</sup> Molóssico - relativo a um pé métrico, o molosso, constituído por três sílabas longas. Como se pode ver, Hopkins cometeu um equívoco. O pé ao qual ele se refere, formado por uma breve entre duas longas, recebe o nome de anfímacro.

<sup>37</sup> Aqui, para provar seu rigor a um interlocutor que dele duvida, Hopkins discute minuciosamente certas questões de escansão. Pode-se notar que o sistema métrico baseado em quantidades (sílabas longas - e breves, próprio das poesias grega e latina) é adaptado por Hopkins a um sistema acentual, de sílabas fortes e fracas. No exemplo concreto, "Fiftytwo Bedford Square", ele diz ser possível aceitar a primeira sílaba de "Fifty" como fraca, mas seria inaceitável considerar ambas as sílabas de "Bedford" também como fracas. De fato, tanto "Fif-" quanto "Bed-" são sílabas tônicas nas palavras que integram e, mesmo num contexto maior, como é o caso de um verso, é difícil não lê-las como sílabas fortes.

<sup>38</sup> A parte excluída da tradução, neste parágrafo, é uma lista de exemplos de ocorrências do sprung rhythm em poemas ingleses. A maior parte desses exemplos também está incluída no "Prefácio do Autor", traduzido acima.

faz e não faz parte do metro; não faz parte dele, não sendo contado, mas faz por produzir um efeito calculado que conta no sucesso geral. Mas os pés longos, p. ex. com sete sílabas, do Deutschland são estritamente métricos. Pés outriding pertencem ao verso contrapontado, que pressupõe um ritmo padrão bem conhecido, inequívoco ou inesquecível: o Deutschland não é contrapontado; o contraponto é excluído pelo sprung rhythm. Mas em alguns de meus sonetos eu mescliei os dois sistemas: esse é o trabalho mais delicado e difícil de todos.

Os coros no Samsom Agonistes são intermediários entre o sprung rhythm e o contraponto. Na verdade, são sprung, mas Milton mantém uma ficção de contrapontear o ritmo ouvido (que é igual ao ritmo montado) sobre um ritmo padrão que nunca é ouvido, mas apenas contado e que, portanto, na verdade não existe. A necessidade de uma notação métrica e o temor de que o julgassem escrevendo mera prosa rítmica (quem sabe o que os críticos poderiam ter falado?), ou mesmo não-rítmica, levou-o a isso. Tal ritmo, como ocorre nas poesias francesa e galesa, é sprung, contrapontado sobre um ritmo contado, mas difere do de Milton por ser calculado, não mais talvez que a prosa escrita rítmicamente, como em discursos, por exemplo; é, na verdade, o ritmo nativo das palavras usadas importado inteiramente para o verso; onde quer que esteja, o ritmo montado de Milton é um ritmo poético real, tendo suas próprias leis e recorrências, mas posteriormente

embarassado<sup>39</sup> por ter que contar<sup>40</sup>.

Por que então eu emprego o sprung rhythm? Porque é o mais próximo do ritmo da prosa, é o ritmo nativo e natural da fala, o menos forçado, o mais retórico e enfático de todos os ritmos possíveis, combinando, tal como me parece, excelências opostas e, alguém poderia dizer, incompatíveis: marcação do ritmo - o que é o ritmo em si - e naturalidade de expressão - pois, por que, se na prosa é forçoso dizer "lashed: rod", eu sou obrigado a enfraquecê-lo num verso, que deveria ser mais forte, não mais fraco, com "láshed birch-ród" ou algo do tipo?<sup>41</sup>

Meu verso é menos para ser lido que ouvido, como eu já lhe disse antes, é oratório, pois o ritmo o é. Eu acho que se você estudar o que eu lhe disse aqui, você ficará muito mais satisfeito com ele e, posso dizer?, convertido a ele.

Você pergunta se pode chamá-lo de "malabarismo presunso". Não, mas apenas por esta razão: presunso não é inglês<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> No original, Hopkins grafa erradamente a palavra embarrassed, como embarassed. Ver nota 43 na próxima página.

<sup>40</sup> Este parágrafo e o anterior ampliam e esclarecem a discussão, tanto teórica quanto prática, sobre Milton, contida no "Prefácio do Autor" - é útil lê-lo com um olho naquele texto.

<sup>41</sup> Trata-se de um exemplo extraído do "Deutschland", estrofe 2, verso 2. O problema da escansão seria o fato de aparecerem juntas duas sílabas fortes - o que seria impossível num sistema que poderíamos classificar de mais clássico de metrificação. Aqui teríamos dois pés de apenas uma sílaba cada um. Essa possibilidade de trazer juntas duas sílabas fortes é, aliás, segundo o próprio poeta, uma das características mais evidentes do sprung rhythm. Veja-se este trecho de uma carta a R. W. Dixon, de 27/02/1879, onde se pode ler: "a palavra Sprung, que uso para designar este ritmo significa algo como abrupto, e se aplica, por direito, apenas onde uma sílaba forte segue outra, diretamente, sem sílaba fraca entre elas".

<sup>42</sup> Aqui Hopkins ironiza Bridges, que havia feito uma caracterização até cruel de seu novo ritmo, aproveitando-se do fato de Bridges ter grafado mal a palavra presumptuous (presunçoso), trocando um y por i: presumptious. Com um pequeno engano na ortografia portuguesa ("presunso") procurei criar uma ironia semelhante à do original.

Eu não posso pensar em alterar nada. Para quê? Eu não escrevo para o público. Você é meu público e eu espero convertê-lo.

Você diz q por dinheiro nenhum leria meu poema de novo. Porém, eu lhe peço que o faça. Além de dinheiro, você sabe, existe o amor. Se ele é obscuro, não se aborreça com o significado, mas preste atenção às melhores e mais inteligíveis estrofes, como as duas últimas de cada parte e a narrativa do naufrágio. Se você tivesse feito isso teria gostado mais e me mandado críticas que prestassem, mas agora sua crítica é inútil, pois é apenas um protesto fazendo de mim um monumento contra todo meu sistema e procedimentos.

Posso acrescentar, para seu maior interesse e edificação, que aquilo que se refere a mim no poema é tudo estrita e literalmente verdadeiro e tudo ocorreu mesmo; nada é acrescentado como enchimento poético<sup>43</sup>.

Creia-me seu afetuoso amigo

Gerard Manley Hopkins S.J.

---

<sup>43</sup> Hopkins jamais obtinha a aprovação de seu amigo poeta laureado para suas "excentricidades" poéticas. As críticas de Bridges persistiram até a edição que organizou dos poemas de Hopkins e aí reapareceram, no prefácio que fez introduzir as notas que preparou. Por outro lado, se não uma "conversão" total, Hopkins conseguiu alguma concessão de Bridges à sua poética. Este último utilizou alguns dos recursos do  sprung rhythm em alguns de seus poemas, inclusive naquele que melhor sobreviveu ao tempo e é até hoje incluído nas antologias de literatura inglesa, "London Snow".

6- Carta a Robert Bridges

St. Giles, 15 de Fev. de '79.

Caríssimo Bridges, - eu deveria ter acrescentado em minha última carta que o Silver Jubilee foi publicado. Foi impresso ao final de um sermão, ostentando o mesmo título e devido à mesma ocasião, do Pe. John Morris, da nossa Companhia. Eu o encontrei depois de escrever e a cópia que te mandei de memória não está muito correta. A terceira estrofe deveria ser a quarta e ter -

Not today we need lament  
Your lot of life is some way spent:  
Toil has shed round your head  
Silver, but for Jubilee.<sup>44</sup>

O pensamento é mais definido. Por favor, corrija-o se o colocar em seu álbum.

Não, não peça a Gosse nada do tipo<sup>45</sup>. (1) Se eu fosse publicar, e isso logo, uma tal menção seria "um empurrãozinho inicial", o que seria desonroso de minha parte permitir. (2) Se permitisse, uma menção num artigo de uma revista faria de fato

---

<sup>44</sup> Este poema recebeu, na quarta edição, o nº 29. Trata-se de um texto de ocasião "a James Primeiro, Bispo de Shrewbury, no 25º Ano de seu Episcopado, 28 de Julho de 1676". Em sua versão final, esta estrofe sofreu uma pequena alteração: wealth no lugar de lot, no verso 2. Uma tradução corrida da estrofe, em sua versão final: "Hoje não precisamos lamentar que o teu quinhão de vida, de certa forma, foi gastor o ofício trouxe em torno de tua cabeça a prata, mas para o Jubileu".

<sup>45</sup> Edmund Gosse (1849-1928) foi um crítico de projeção no ambiente literário vitoriano. Foi estudioso das literaturas holandesa e escandinava - traduziu mesmo Ibsen para o inglês -, da literatura inglesa do século XVIII, além de ter se dedicado às biografias (de John Donne e Swinburne, por exemplo). Publicou também alguns volumes de poemas. Como Bridges destruiu as cartas que havia escrito a Hopkins, não é possível dizer que tipo de referência aquele pediria a Gosse para fazer a respeito do jesuíta - se a um poema específico ou ao poeta, e em qual revista.

muito pouco, especialmente agora que a publicação está fora de questão. (3) Quando eu digo que não tenciono publicar, falo a verdade. Eu não dei, nem tenciono dar, um passo para fazê-lo, além da tentativa de imprimir meus dois naufrágios na Month<sup>46</sup>. Se alguém com autoridade souber que tenho alguns poemas e me sugerisse fazê-lo, ã recusaria, deveria ficar em parte, embora não totalmente, contente. Mas isso é muito improvável. Tudo, no entanto, que penso em fazer é manter meus poemas juntos, num único lugar - neste momento nem sequer tenho cópias corrigidas -, os quais, se alguém quisesse, poderiam ser publicados depois da minha morte. E isso é, de novo, improvável, bem como distante. Eu poderia acrescentar outras considerações, como a de que se eu realmente tencionasse publicar, deveria haver mais poemas ou, pelo menos, deveria haver uma continuidade, e como isso poderia acontecer? Não posso, em sã consciência, gastar meu tempo com poesia, nem tenho os incentivos e inspirações que fazem os outros comporem. O sentimento, o amor em particular, é a grande força motriz e o impulso do verso, e a única pessoa por quem eu estou apaixonado raramente, especialmente agora, agita meu coração sensivelmente e, quando ele o faz, não posso "tirar vantagem" disso sempre, seria um sacrilégio fazê-lo. E eu mesmo fiz da poesia algo muito laborioso.

Sem dúvida minha poesia trilha longo o caminho da excentricidade. Eu espero, com o tempo, ter um estilo mais equilibrado e

---

<sup>46</sup> Referência às tentativas que fiz de publicar na revista dos jesuítas ingleses os poemas "The Wreck of the Deutschland" e "The Loss of the Eurydice", ambos tematizando naufrágios.

Miltoniano. Mas, como ar, melodia, é o que mais me atinge em musica, e o plano em pintura, assim plano, padrão, ou o que eu tenho o hábito de chamar de "inscape", é o que, acima de tudo, eu busco em poesia. Ora, é virtude do plano, padrão ou inscape ser distintivo, e é vício da distinção tornar-se excêntrica. Desse vício eu não poderia ter escapado. No entanto, "winding the eyes" é excêntrico apenas se olhado do ponto de vista errado: visto como um movimento no e do globo ocular é o que você diz ser, mas eu quero dizer que o olho ziguezagueia apenas no sentido de que seu foco ou ponto de visão ziguezagueia, e isso coincide com um ponto do objeto e com ele ziguezagueia. Pois o objeto, uma lanterna, passando cada vez mais longe e se colocando ora no leste ora no oeste de uma linha reta, é descrita verdadeira e propriamente como ziguezagueando. É como deve ser tomado, então<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> As primeiras linhas deste parágrafo, uma discussão da relação entre inscape, originalidade e extravagância são a mais conhecida defesa, feita por Hopkins, de sua idiossincracia poética. A referência ao olho que ziguezagueia diz respeito ao poema "The Lantern out of Doors".

7- Carta a Richard Watson Dixon

Manresa House, Roehampton, S.W., 19 de Dez. de 1881

(o dia exato, há 300 anos, do martírio do Pe. Campion)<sup>48</sup>

Meu caro amigo. - Estou contente, do fundo do coração, por você não ter rasgado, como disse ter pensado em fazer, uma carta tão calorosa e preciosa quanto é esta sua última. Ela chegou até mim na primeira interrupção, no primeiro dia de descanso em nosso retiro de um mês: eu comecei a respondê-la no segundo, mas não pude terminá-la; e este é o terceiro e último desses dias<sup>49</sup>.

Quando um homem resolveu dedicar-se ao serviço de Deus, quando negou-se e seguiu a Cristo, ele se preparou para receber e recebe de Deus uma direção especial, uma providência muito particular. Essa direção é determinada, em parte, pela ação de outros homens, enquanto seus superiores estabelecidos e, em parte, por iluminações diretas e inspirações. Se eu espero por tal direção, através de qualquer que seja o canal estabelecido, a respeito de qualquer coisa, a respeito de minha poesia por

---

<sup>48</sup> Edmund Campion (1540-1581). Padre inglês que iniciou sua vida religiosa na Igreja Anglicana mas, em 1573, em Roma, tornou-se jesuíta. Liderou, ao lado de Robert Parsons, a segunda missão jesuíta à Inglaterra, em 1580. Um de seus sermões e sua obra mais conhecida, Decem Rationes, contra o anglicanismo, tiveram publicação clandestina: ocorre que, naquela época, em pleno reinado de Elizabeth I, a perseguição aos católicos era enorme na Inglaterra, especialmente aos jesuítas, que representavam os interesses do grande rival político e econômico da Inglaterra, a Espanha. De qualquer maneira, esse sermão de Campion teve certa repercussão e ele acabou sendo preso em julho de 1581 e executado em 19 de dezembro do mesmo ano. Foi beatificado em 1886, por Leão XIII.

Mais adiante, Hopkins faz uma nova referência a ele, citando R. Simpson, autor de uma biografia de Campion editada em 1867.

<sup>49</sup> Referência a um retiro periódico que todo jesuíta tem que fazer, para dedicar-se aos Exercícios Espirituais.

exemplo, eu ajo mais sabiamente do que se tentar servir aos meus próprios interesses aparentes no assunto. Ora, se você dá valor ao que eu escrevo, se eu próprio dou, muito mais dá Nosso Senhor. E se ele escolhe servir-se daquilo que deixo à sua disposição, ele pode fazer com uma felicidade e um acerto de que eu jamais poderia dispor. E se ele não o fizer, duas coisas advêm disso; uma é que a recompensa, que não obstante receberei, será de todas a maior; a outra é que, então, eu saberei o quanto uma coisa contrária à sua vontade, e até mesmo aos meus maiores interesses, eu teria feito se eu tomasse as rédeas de tudo e forçasse a publicação. Este é meu princípio e este tem sido meu procedimento principal: levando o tipo de vida que levo aqui parece fácil, mas quando nos misturamos ao mundo e encontramos em toda parte secretas solicitações, viver para a fé é mais difícil, é muito difícil; entretanto, com a ajuda de Deus eu sempre viverei assim.

Nossa Companhia valoriza e, como você diz, já contribuiu para a literatura, para a cultura; mas apenas como um meio com vistas a um fim. Sua história e sua experiência demonstram que literatura propriamente dita, sob forma de poesia, raramente tem sido vista como um meio eficaz para aquele fim. Por três séculos freqüentemente tivemos a flor da juventude de um país entrando em nossa Companhia em grande número: entre esses, quantos artistas, quantos poetas de todos os tipos deve ter havido! Mas há bem poucos poetas Jesuitas e, onde houve, creio que, se examinássemos cada caso, descobriríamos algo de excepcional nas circunstâncias que os rodeavam ou, por assim dizer, algo em suas carreiras que

contrabalançassem isso. Pois os gênios atraem fama, e Santo Inácio via a fama individual como a mais perigosa e embriagadora de todas as atrações. Houve um certo Pe. Beschi que, no Indústão do Sul, compôs um épico que se tornou um dos clássicos do Tamul e aqueles que o leram falam a seu respeito com ilimitada admiração. Mas isso era na Índia, muito longe de casa, e se pode muito bem entender que a fama entre estudiosos hindus não necessariamente subiria à cabeça de um italiano<sup>50</sup>. Na Inglaterra temos o Pe. Southwell, um poeta - um poeta menor, mas ainda assim um poeta - mas ele escreveu em meio a uma terrível perseguição e morreu como mártir, em circunstâncias de horrível barbaridade: este é o contraponto em sua carreira<sup>51</sup>. E que gênio não foi o próprio Champion? e não foi ele um grande poeta? talvez um grande poeta, se quisesse. Sua História da Irlanda, escrita em esconderijos, fugindo de um lado para o outro, como diz o sr. Simpson em sua biografia, e excertos dela o comprovam, demonstra uma eloquência como a de Shakspeare; e, de fato, Shakspeare fez uso do livro. Ele teve toda e mais que toda a retórica daquela idade de ouro e foi, provavelmente, a mente mais vigorosa e a língua mais eloquente comprometida com a luta teológica naquele momento na Inglaterra,

---

<sup>50</sup> Hopkins se refere aqui ao jesuíta italiano Giuseppe Beschi, morto em 1742. A obra escrita por Beschi, que se tornou um dos clássicos da literatura tamul ou tamiil (ou seja, de um povo do sul da Índia), é um épico que trata da história de São José, o Tembâyani, assinado com o pseudônimo de Viramâmuni.

<sup>51</sup> Robert Southwell (c.1561-1595) foi um jesuíta inglês que desafiou um decreto da Rainha Elizabeth I. Este proibia a permanência na Inglaterra de ingleses que tivessem se tornado padres da Igreja Católica. Depois de preso, foi de tal maneira torturado que seu pai pediu à rainha um julgamento para que, se considerado culpado, fosse logo executado. Embora seja desconhecido hoje como poeta, Southwell teve seu livro St. Peter's Complaint with Other Poems, publicado pela primeira vez no ano de sua morte, reeditado treze vezes em 40 anos.

talvez em toda Europa. Parece que ele poderia ter feito o que quisesse se tivesse tido tempo. Mas sua eloquência sumiu no ar, extinguiu-se em seu sangue após um ano de serviço em seu país. A música é, talvez, mais profissional que a poesia e os Jesuítas compuseram, e bem, mas nenhum obteve fama sobre que se falar. Tivemos um pintor que alcançou excelência, esqueço seu nome, e era um irmão; mas ele pintava somente flores. Você vê, então, o que está contra mim, ainda que, como diz Salomão, haja tempo para tudo, não há nada cujo dia não chegue, e pode ser que chegue o tempo para os meus versos<sup>52</sup>. Eu me lembro, por falar nisso, de uma vez ter pegado um pequeno livro da vida de Santo Estanislau contada ou comentada sob a forma de emblemas; era bem próximo do estilo de Herbert, de sua escola e mais ou menos de sua época; era de algum Jesuíta polonês. Eu fiquei encantado com sua beleza e brilho, mas seu autor é desconhecido. O brilho não nos serve bem. (...) Eu cito esses casos para mostrar que o brilho e o destaque não nos servem bem, que cultivamos exteriormente o lugar comum e desejamos que a beleza da filha do rei, a alma, seja interna.

(...)

Agradecendo sinceramente por sua atenção e desejando a você tudo que há de bom, sou seu afetuoso amigo

Gerard M. Hopkins S.J.

---

<sup>52</sup> Referência ao Eclesiastes, capítulo 3.

16 de Dez. de 1881.

## 8- Trechos de Diários

### UM DIÁRIO ANTIGO

24 de setembro de 1863<sup>53</sup>

As várias luzes sob as quais um corno<sup>54</sup> pode ser visto deu origem a um grande número de palavras na linguagem. Ele pode ser olhado como uma projeção, um climax, um símbolo de força, poder ou vigor, um corpo cônico, uma espiral, um objeto ondulado, um arco, um recipiente para guardar algo ou de onde beber, um material liso e duro, que não se quebra, de pedra, metal ou madeira, alguma coisa brotando, algo que possa ser usado para impulsionar ou empurrar, um sinal de honra ou orgulho, um instrumento musical etc. A partir do formato, kernel [amêndoa ing] e granum, grain, corn [grão lt ing ing]. Da curva de um chifre, \*koronís,

---

<sup>53</sup> Fragmentos do mais antigo diário de Hopkins que se conservou, escrito durante sua passagem por Oxford, como estudante no Balliol College. Como aqui o poeta se refere a palavras específicas, de três línguas diferentes, mantive-as no original. Quando o próprio autor, no texto, não fornece uma tradução ou uma explicação a respeito da palavra, incluí, entre colchetes, uma tradução e indiquei a que língua pertence a palavra: inglês (ing), grego (gr) ou latim (lt).

<sup>54</sup> No original aparece "horn". Traduzi por "corno" porque esta palavra tem a mesma raiz que as palavras aqui comentadas por Hopkins. Algumas vezes, no entanto, quando o poeta se refere à dureza do material, preferi utilizar "chifre". Há uma diferença entre os termos em português. "Chifre" designa uma formação óssea, enquanto "corno" se refere a uma formação cartilaginosa que cresce anualmente, na época da reprodução e depois cai. Essa informação me foi dada por uma veterinária, a quem perguntei sobre o fato de um animal que havia no Bosque Municipal de Campinas ter perdido os cornos - julgava que haviam cortado os chifres do animal, mas me enganei.

\* koronís é o nome do arabesco no final de um livro e também da marca sobre uma crase, com o seguinte formato: > (nota de Hopkins)

corona, crown [coisas de formato circular gr lt ing]<sup>55</sup>. De uma espiral, crinis [cabelos lt], significando cachos de cabelos, cabeleira. De ser o ponto culminante vem, talvez, o nosso crown [coroa ing], no sentido de alto da cabeça, e as palavras gregas κέρας, chifre, e κέφα, cabeça eram, evidentemente, idênticas: então, por brotar ou crescer, compare-se keren, cornu, κέρας, corno, com grow, cresco [crescer ing lt], grandis [grande lt], grass [grama ing], great [grande ing], groot. Por sua curva, curvus provavelmente tem como raiz horn em uma de suas formas. κορῶνη em grego e corvus [corvo], cornix [gralha] em latim e crow [gralha] (talvez também raven [corvo], que originalmente pode ter sido craven) em inglês mantêm uma relação próxima com cornu, curvus. Assim como τέρας, crane, heron, herne<sup>56</sup>. Por que esses pássaros podem ter seus nomes derivados de horn não posso imaginar. A árvore cornel [cornácea ing], cornus em latim, diz-se, tem seu nome derivado da natureza de sua madeira, dura como um chifre, e os corns [calos ing] do pé talvez pela mesma razão. Corner [canto ing] é assim chamado por causa de seu formato, e mesmo em latim é cornu. Possivelmente (embora isso seja mais engenhoso que parecido, acho) grin [sorriso largo, mostrar os dentes ing] pode significar curvar as pontas da boca como chifres. Montanhas são

<sup>55</sup> Cf. κορῶνις "generally, curved" (Liddell and Scot).

corona - "II- círculo, roda" (Ernesto Faria).

crown - "III- something having the form of an encircling wreath" (Oxford English Dictionary).

coroa - "8- A forma circular de coroa, de anel, ou objeto coroniforme" (Aurélio).

<sup>56</sup> Tanto a palavra grega quanto as três palavras inglesas se referem a pássaros aquáticos da família das garças, bem como a palavra κορῶνη que havia aparecido pouco antes.

chamadas de horn na Suíça; atualmente sabemos, através de Servius<sup>57</sup>, que herna significava saxum [pedra lt], de onde os Hernici, Homens de pedra, têm a origem de seu nome; herna é um rochedo em forma de chifre<sup>58</sup>. ἔρνος, um broto, é assim chamado por crescer de forma semelhante a um corno. Bastante curioso a expressão κεφάλων ἔρνος aparecer em Opiano<sup>59</sup>, e uma outra palavra, ἔρνος, na Poética de Aristóteles<sup>60</sup>. É ainda possível que ἔρνος [broto gr] tenha esse nome por crescer como um corno e não por seu formato.

(...)

Veja horn acima. Por outro lado, a derivação de granum, grain, pode se referir a cabeça.

Grind [triturar, ranger ing], gride [rangido ing], gird,

<sup>57</sup> Servius Maurus Honoratus ou Servius Marius Honoratus - gramático latino do século IV. Sua obra mais conhecida é um comentário sobre Virgílio (Cf. Smith & Marandini). É justamente a essa obra que Hopkins se refere aqui.

<sup>58</sup> Gaffiot define esta palavra utilizando a mesma autoridade que Hopkins, Servius: "herna, ag, f.. = saxum: SERV.". Ela aparece na Enéida VII, 684:

"et roscida riuis  
Hernica saxa colunt"  
(Enéide, Paris. Les Belles Lettres, 1982, p. 193)

Os hernici, segundo os dicionários, eram os habitantes do lácio referidos pelo historiador Tito Lívio.

<sup>59</sup> Oppianus - Há dois poetas com este nome, ambos autores de longos poemas didáticos, um sobre pesca e outro sobre caça. Hopkins se refere a este último, ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΟΣ (Cynegetica), cujo autor nasceu na Síria por volta de 206 a.C. (Cf. SMITH & MARANDINI e EDMONS, J. M., p. 503)

<sup>60</sup> A palavra a que Hopkins se refere aparece, nas traduções, sempre no original grego. Na tradução de Eudoro de Sousa temos: "'Inventado' é o nome que ninguém usa, mas que o próprio poeta forjou; ao que parece, há algumas palavras deste gênero, como ερμνας em vez de cornos e αρετερα por 'sacerdote'" (Poética 1457b 33, Porto Alegre, Globo, 1966, p. 73).

grit [quirera, cereal meio moído; também granulação de rocha ing], grate [raspar com som agudo e irritante ang], greet [cumprimentar] κροῖέιν [fazer ressoar gr], crush [esmagar], crash [colisão], κροτεῖν [bater gr], etc. Significado original de bater, esfregar, particularmente junto. Aquilo que é produzido por tais meios é grit [quirera ing], groats [trigo moído ing] ou migalhas, como fragmentum [fragmento, parte lt] vem de frangere [quebrar lt], bit [pedaço ing] vem de bite [morder ing]. Crumb [migalha ing], crumble [esmigalhar ing] talvez afins. Greet [cumprimentar ing], bater as mãos juntas. Greet, pesar, preocupação, tribulação. Grief [dor, pesar ing] possivelmente ligado. Acredito que essas palavras sejam onomatopoéticas. O Gr comum a todas elas representando um som particular. Na verdade, eu acho que a teoria onomatopoética não teve uma boa chance. Cf. Crack [estalo ing], creak [rangido ing], croak [grasnar, coaxar ing], crake [ave aquática grasnadora ing], graculus [gaio, gralho (uma ave) lt], crackle [estalar ing]. Devem ser onomatopoéticas<sup>61</sup>.

23 de Janeiro de 1866

---

<sup>61</sup> Segundo Julia Kristeva, "o historicismo vai ser a marca fundamental do século XIX, e a ciência da linguagem não conseguirá lhe escapar" (História da Linguagem, p. 224). Essa preponderância da abordagem histórica da linguagem no final do século XIX é assinalada nas histórias da lingüística em geral. O problema da origem da linguagem, nessa ótica, é fundamental, e várias teorias surgiram para resolvê-lo. Entre elas houve a que pregava que a linguagem humana teria seu princípio na imitação dos sons naturais, na onomatopéia (Cf. G. Révész, Origine et Préhistorique du Langage, p. 45-49). O termo específico "onomatopoético", segundo os editores dos diários de Hopkins, teria aparecido numa obra de um pastor anglicano inglês, Frederic William Farrar (1831-1900), Essay on the Origin of Language, em que se defende "a origem onomatopoética de várias palavras e raízes", referindo-se a algumas das palavras que Hopkins comenta aqui. Este texto não deixa claro se Hopkins realmente via na onomatopéia a origem da linguagem, mas é certo que ao menos relações de sentido entre palavras de sons semelhantes ele via - daí talvez a freqüência com que a aliteração e a paronomásia são exploradas em sua poesia.

Para a quaresma. Nada de sobremesa aos domingos. Nada de chá, exceto para me manter acordado, e então sem açúcar. Carne só uma vez por dia. Nada de poesia na Semana Santa ou às sextas-feiras. Nada de me sentar na poltrona, exceto se não conseguir trabalhar de nenhuma outra maneira. Quarta-feira de Cinzas e Sexta-Feira Santa, pão e água<sup>62</sup>.

## DIARIOS DA MATURIDADE

1866

11 de Julho. Luz do sol opaca e rasa. Vi uma cobra cor de oliva num arbusto da floresta Finchley e, um pouco antes, sua pele trocada na estrada - ou, em todo o caso, uma pele trocada. Aveia: bainhas e hastes de grisalho azul-verde, espigas de grãos verde-pálidos lindamente acariciadas pela sombra. Carvalhos: a organização desta árvore é complicada<sup>63</sup>. Falando genericamente, sem dúvida os planos definidos são concêntricos, um sistema de tangentes breves, contínuas e contíguas, enquanto os do cedro, grosso modo, seriam chamados de horizontais e os da faia, radiais, mas modificados pela inclinação e por uma espiral colocada

---

<sup>62</sup> Anotação feita às vésperas da grande decisão que representou a conversão ao catolicismo, e que, com seu fervor e força de vontade numa ocasião muito especial como a quaresma, é muitas vezes citada como demonstração de que Hopkins teria uma personalidade "ascética" que se contraporía a um caráter hedonista, responsável pelos poemas.

<sup>63</sup> É interessante notar a presença da força da linguagem, via semelhança sonora, até mesmo na escolha dos elementos naturais a serem comentados. "Aveia" e "carvalhos" constituem, em inglês, uma paranomásia: Oats/ Oaks.

na direção dos pontos que se projetam. Mas, além disso, uma vez que o crescimento normal dos galhos é radial e as folhas crescem para dentro, há, é claro, um sistema de faixas radiais de verde - mangas de roupa. E uma vez que a curva se projeta em cachos e carrega folhas-estrelas novas e exíguas, esses grupos são afilados, e eu vi também as partes perfiladas com silhuetas talhadas, os blocos assim constituídos se destacando e diminuindo próximo à extremidade. Porém, o nódulo-estrela é o principal: é espiralado, cinzelado em círculo, um pouco, e é isso que mantém a ilusão de árvore: as folhas são curvas para dentro e parecem um nódulo-e-maranhamento. Os carvalhos variam muito e muito muda, em virtude da largura das folhas, as mais estreitas apresentando formas crispadas, e estreladas, e de roda de Santa Catarina, as mais largas são folhas chatas, como que cobertas por uma cota de malha ou envidradas; é possível ver sua composição em orifícios etc, em bases mais amplas que um simples nódulo ou cacho<sup>64</sup>.

1867

11 de Julho. Agradável; pela manhã o céu engrinaldado de teias de aranha; depois mais brilhante; pôr-do-sol prata brilhante peixe-

---

<sup>64</sup> Descrição minuciosíssima que ilustra muito bem não só a atração que a natureza exercia sobre o poeta, como também o esforço lingüístico feito para registrar as observações feitas. Sem dúvida esse talento descritivo de Hopkins foi treinado nos diários durante todo o tempo em que ele ficou sem escrever poemas e explodiu, em originalidade e precisão ao mesmo tempo, em seus versos maduros. Não é coincidência, portanto, que Hopkins tenha parado de manter diários quando voltou a escrever poesia.

-escama-salpicado<sup>65</sup>.

1868

7 de Set. Escurecido, agradável e bem quente.

Horace Dugmore apareceu pela manhã e se despediu. - Ao anoitecer, já havia me despedido de casa quando descobri que o trem não sairia em menos de três quartos de hora, então andei até a Victoria Road nesse entretempo e a tia Annie voltou comigo ao trem. Daí ao Noviciado, Roehampton<sup>66</sup>.

17 de Set. Agradável. - Castanhas tão brilhantes quanto a brasa ou pontos de vermelho<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Mais um exemplo da descrição da natureza que nos remete aos poemas, principalmente pela presença de uma tripla composição vocabular, fish-scale-besparttered, que lembra o dapple-dawn-drawn do "Windhover".

<sup>66</sup> Anotação do dia em que Hopkins foi da cidade em que morava, Hampstead, para o seminário, que ficava em Roehampton, uma vila próxima a Londres. Horace Dugmore era o quarto filho de uma família amiga dos Hopkins. Em seu passeio à espera do trem, o poeta foi até a casa da avó, que ficava na Victoria Road, atual Fairfax Road. A tia Annie - Ann Eleanor Hopkins (1815-1867) -, que nessa época vivia com a mãe, morara na casa do poeta durante toda a infância dele e o iniciou na pintura, exercendo grande influência sobre sua educação.

<sup>67</sup> Notem-se, aqui, imagens presentes na poesia madura de Hopkins. As castanhas como brasas em "Pied Beauty" e a brasa brilhante em "The Windhover".

## 9- Sermão

Para a noite de domingo, 23 de nov. de 1879 em Bedford Leigh -  
Lucas 2, 33. Et erat pater ejus et mater mirantes super his quae dicebantur de illo (texto tomado ao acaso)<sup>68</sup>

São José, embora freqüentemente carregasse Nosso Senhor Jesus Cristo em seus braços, e a Virgem Santíssima, embora tenha lhe dado a luz e o amamentado em seu peito, embora raramente eles tivessem o santo menino fora de suas vistas e o conhecessem melhor do que todos os outros, ainda assim, quando eles ouviram o que São Simeão, um estranho, tinha a dizer a respeito dele, a Escritura diz que eles se maravilharam. Não, com certeza, que tivessem sido surpreendidos e esperassem ouvir algo de diferente, mas abandonaram suas mentes à admiração e ficaram em reverente assombro diante de todos os feitos de Deus em torno da criança, seu sagrado fardo. Irmãos, vejam que coisa é ouvir sobre Nosso Senhor Jesus Cristo, pensar nele ou contemplá-lo; fez bem a essas duas pessoas as mais santas, São José e a Virgem Santíssima, e mesmo tendo-o em casa, Deus achou adequado iluminá-los pela boca de estranhos. Só poderia fazer bem a nós, que mais necessitamos de santidade, que facilmente nos esquecemos de Cristo, que não o

---

<sup>68</sup> "E seu pai e mãe estavam admirados das coisas que dele se diziam". O texto prossegue (Luc 2, 34-35): "E Simeão os abençoou, e disse a Maria, sua mãe: Eis que este [menino] está posto para ruína e para ressurreição de muitos em Israel, e para ser alvo da contradição. E uma espada transpassará a tua alma, a fim de se descobrirem os pensamentos escondidos nos corações de muitos".

temos diante dos olhos para vê-lo. E, embora nós o tenhamos diante dos olhos, oculto na Hóstia Sagrada, na missa e nas bênçãos, e em nossos lábios o recebamos na comunhão, ainda assim ouvir sobre ele e conservá-lo no pensamento nos fará bem.

Nosso Senhor Jesus Cristo, meus irmãos, é nosso herói, um herói que todo o mundo deseja. Vocês sabem como os livros de histórias são escritos, colocando diante do leitor um homem e o mostrando belo e bravo para a maioria e o chamando de Meu Herói ou Nosso Herói. Muitas vezes mães têm um filho por herói; moças, um namorado<sup>69</sup>, e boas esposas, um marido. Soldados têm por herói um grande general, um partido, seu líder, uma nação, qualquer grande homem que lhe traga glórias, seja rei, guerreiro, estadista, pensador, poeta ou qualquer outra coisa. Mas Cristo, ele é o herói. Ele também é um herói de um livro ou livros, dos santos Evangelhos. Ele é um guerreiro e um conquistador; dele se escreveu que veio conquistando e para conquistar. É um rei, Jesus de Nazaré, rei dos judeus, embora quando chegou a seu próprio reino os seus não o receberam e, agora que seu povo o abandonou, nós não-judeus somos sua herança. Ele é um estadista, que compôs o Novo Testamento no sangue e fundou a Igreja Católica Romana, que jamais desaparecerá. É um pensador que nos ensinou os mistérios divinos. É um orador e um poeta como suas palavras eloqüentes e parábolas demonstram. Ele é o herói de todo o mundo, o desejo das

---

<sup>69</sup> No original "sweetheart". O emprego desta palavra causou problemas a Hopkins quando proferiu este sermão pela segunda vez, em Liverpool. Na verdade, "sweetheart", embora não tenha uma conotação sexual mais forte, foi considerada abusiva pelos superiores de Hopkins que, a partir desse incidente, teve que submeter seus sermões a uma leitura prévia a algum outro padre superior.

nações. Mas, acima de tudo, é o herói das almas simples; o herói de sua mãe, não em função de afeição maternalmente tola, mas porque ele era, como o anjo havia dito a ela, grande e o filho do Altíssimo, e tudo o que ele disse e fez e o que foi feito e dito a seu respeito, ela guardou em seu coração. Ele é o amor verdadeiro e o noivo das almas dos homens: as virgens o seguem por onde quer que vá; os mártires o seguem através de um mar de sangue, através de grande tribulação; todos os seus servos tomam suas cruzes e o seguem. E mesmo aqueles que não o seguem mantêm melancolicamente seu olhar sobre ele, têm-no como herói e desejam terem ousado responder ao seu apelo. Deve-se falar dele às crianças, tão logo possam entender, para que o tenham como herói de seus corações juvenis. Mas há pais Católicos que vergonhosamente negligenciam seu dever: encontram-se crianças de famílias Católicas que mal sabem ou nem sequer sabem o nome dele. Dirão tais pais que deixam essas instruções ao professor ou ao padre? Ora, se esses pais mandam os filhos cedo à escola poderiam assim desculpar-se, mas quando não o fazem, o que dirão então? é da boca do pai ou da mãe que primeiro o pequeno deve aprender. Mas os pais devem estar fofocando ou bebendo e as crianças não ouviram falar de seu senhor e salvador. Aquelles dentre vocês, meus irmãos, que são jovens e solteiros ainda, decidam que, quando se casarem, se Deus abençoá-los com filhos, isto não acontecerá, pois vocês terão mais piedade, terão piedade dos seus.

Encontra-se em Jesus Cristo tudo aquilo que pode fazer o

homem adorável e adorado. Em seu corpo ele é belíssimo. Isto é conhecido, em primeiro lugar, pela tradição da Igreja de que era assim, e pelos santos escritores que concordam em aplicar a ele estas palavras/ Sois belo em molde mais que os filhos dos homens<sup>70</sup>: temos relatos a seu respeito escritos nos primeiros tempos. Eles nos dizem que ele era moderadamente alto, bem constituído e de corpo suave, suas feições francas e bonitas, seus cabelos tendendo ao castanho, repartidos ao meio, caindo em cachos sobre as orelhas e o pescoço como as folhas da aveleira, assim se diz, sobre a avelã. Ele usava também um cavanhaque e este, assim como os cachos em sua cabeça, jamais foram tocados por navalha ou tesoura. O relato que estou citando (de memória, pois não posso agora tê-lo em mãos) não podemos, de fato, saber por certo se é correto, mas tem sido corrente na Igreja e várias gerações desenharam Nosso Senhor tanto a partir de suas próprias imagens mentais quanto a partir dessas imagens<sup>71</sup>. Uma outra prova de sua beleza pode ser deduzida das palavras proficiebat sapientia et aetate et gratia apud Deum et homines (Luc 2, 52)/ e ele crescia em sabedoria, em corpo e em graça ante Deus e os homens; isto é/ ele agrada tanto a Deus quanto aos homens, mais e mais a cada dia, por seu crescimento de mente e corpo. Mas ele não poderia ter agradado pelo crescimento físico, a menos que fosse forte, saudável e belo o corpo que crescia. Mas a maior

---

<sup>70</sup> Citação de Salmos 44, 3.

<sup>71</sup> Segundo os editores dos sermões, Hopkins baseou sua descrição física de Cristo num texto tradicionalmente atribuído a um amigo de Pilatos, Publicus Lentulus.

prova de todas é esta: que seu corpo era a obra especial do Espírito Santo. Ele não nasceu no curso da natureza, nenhum homem era seu pai; tivesse ele nascido como os outros nascem, teria herdado algum defeito de talhe ou constituição do qual nenhum homem nascido como os homens decaídos se vê livre, a menos que Deus interfira para mantê-lo assim. Mas seu corpo foi moldado diretamente do céu pelo poder do Espírito Santo, de quem seria indigno deixar mesmo a mínima mácula ou falha em seu trabalho. Assim, o primeiro Adão foi moldado por Deus mesmo, e Eva feita também por Deus a partir da costela de Adão e eles só poderiam ser espécimes, ambos, de um artesanato humano sem defeitos: o mesmo, então, e muito mais, foi Cristo. Sua constituição também foi composta perfeitamente, nunca teve qualquer doença ou semente de qualquer delas: sentia cansaço quando se esforçava, fome quando jejuava, sede quando ficava muito tempo sem beber, mas foi estranho ao toque da doença. Deixo então a vocês, irmãos, pintá-lo, aquele em quem a plenitude da divindade habitava, em sua postura tão majestosa, tão forte e ainda tão amável e ágil em seus membros, em sua aparência tão séria, grave mas afável. Em sua Paixão, toda a força gastou-se, a flexibilidade foi aleijada, sua beleza arruinada, sua majestade arrasada. Porém, agora, mais que tudo, está restabelecido e, no que me diz respeito, não faço segredo de que olho adiante com ansioso desejo de ver a beleza inigualável do corpo de Cristo à luz celestial.

Chego ao seu intelecto. Ele foi o maior gênio que jamais viveu. Vocês sabem o que o gênio é, irmãos - beleza e perfeição

no intelecto. A beleza na constituição do corpo distingue um homem entre outros homens seus iguais: assim pode o intelecto ser distinguido por sua beleza acima de outros intelectos, e isso é o gênio. Quando este gênio é adequadamente ensinado e treinado, eis a sabedoria; pois sem treinamento o gênio é imperfeito, e também a sabedoria é imperfeita sem o gênio. Mas Cristo, sabemos, progrediu em sabedoria e em favor com Deus e os homens: ora, esta sabedoria, na qual ele excedeu todos os homens, tinha que estar alicerçada sobre um gênio sem rival. Cristo, então, foi o maior gênio que jamais viveu. Vocês não devem dizer que Cristo não precisava de algo como o gênio; sua sabedoria vinha do céu, pois ele era Deus. Dizer isto é falar como o herético Apolinário<sup>72</sup>, que dizia que Cristo tinha de fato um corpo humano, mas não alma, não precisando de alma ou intelecto, pois sua divindade, o Verbo de Deus, tomava o lugar, nele, de alma e intelecto. Não, pois Cristo era homem perfeito e de fato tinha intelecto, assim como corpo, e esse intelecto era, sem dúvida, da mais rara excelência e beleza: era o gênio. Como Cristo vivia e respirava e se movia num corpo humano verdadeiro e não num fantasma, e com ele trabalhou, sofreu, foi crucificado, morreu e foi sepultado; como o mereceu através dos atos de sua vontade humana; assim também raciocinou, planejou e inventou através dos atos de seu gênio humano, gênio tornado perfeito por sua própria sabedoria e não apenas pela sabedoria divina.

---

<sup>72</sup> Apolinário de Laodicéia (c.310-c.390) foi o iniciador dessa visão de Cristo comentada por Hopkins. Segundo ele, reconhecer que Cristo possui uma alma humana seria reconhecer que ele seria capaz de pecar. O Concílio de Constantinopla, em 381, declarou herética a cristologia de Apolinário.

Um testemunho de seu gênio temos naqueles homens que, enviados para prendê-lo, voltaram de mãos vazias, encantados por sua eloquência, dizendo / Nunca um homem falou como este homem.

Uma prova maior temos em suas próprias palavras, seu sermão da montanha, suas parábolas e todos os seus dizeres gravados no Evangelho. Meus irmãos, nós estamos tão acostumados a eles que eles não nos atingem como o fazem a um estranho que os ouve pela primeira vez, senão nós também diríamos / Nunca um homem etc. Nenhuma história ou parábola é como as de Cristo, tão brilhantes, tão substanciais, tão tocantes; nenhum provérbio ou dito é tal peça de joalheria: mantêm-se muito além de outros pensamentos humanos como as estrelas, como lírios ao sol; em nenhum lugar da literatura haverá algo que se iguale ao Sermão da Montanha: se houver, que os homens o tragam. O tempo não me permite levar suas mentes a provas e exemplos. Além dos dizeres de Cristo nos Evangelhos, uma dúzia ou mais tem sido transmitida pela tradição e são encontrados nas obras dos Padres e antigos escritores e há mesmo um nas escrituras: é mais abençoado etc<sup>73</sup>. Quando esses dizeres são postos lado a lado, embora ninguém possa se sentir seguro a respeito de todos, ainda assim, lendo todos a uma só vista eles me fazem dizer/ Estes devem ser de Cristo, nunca um homem etc. Um deles é: Somente se regozije quando olhar seu irmão com amor. Um outro é: Meu mistério é para mim e para os filhos de minha morada.

---

<sup>73</sup> Lacônica nota de Hopkins sobre um trecho do Novo Testamento, Atos dos Apóstolos 20, 35: "é mais abençoado aquele que dá que aquele que recebe".

E se vocês quiserem uma outra prova ainda maior de seu gênio e sabedoria, olhem para esta Igreja Católica que ele fundou, suas fileiras e constituição, seus ritos e sacramentos.

Agora, em terceiro lugar, muito superior à beleza do corpo, superior ao gênio e sabedoria, à beleza do intelecto, vem a beleza de seu caráter, de seu caráter enquanto homem. Mesmo a maior parte de seus maiores inimigos, aqueles que não acreditam nele, admitem que um caráter tão nobre jamais foi visto em molde humano. Platão, o pagão, o maior dos filósofos gregos, previu-o: desenhou, com sua sabedoria, o retrato do homem justo em sua justiça crucificado, o que se realizou com Cristo<sup>74</sup>. Pobre era sua condição, sofrida sua vida, amargo seu fim: através da pobreza, através do trabalho, através da crucificação, mais brilha a majestade de sua natureza. Nenhum coração foi tão terno quanto o dele, mas ternura não era tudo: esse coração tão terno era igualmente corajoso, poderia ser severo. Ele achava o pensamento de sua Paixão insuportável e ainda assim encarou-a. Ele teve medo quando fez a escolha: tomou um chicote e com uma única mão limpou o templo. O pensamento de sua mansidão diante das crianças, diante dos aflitos, diante dos pecadores é comumente referida; o de sua coragem, menos. Mas, de minha parte, gosto de sentir que eu o teria temido. Nós ouvimos também sobre seu amor, como por João e Lázaro; e mesmo de amor à primeira vista, como pelo jovem que manteve-se de acordo com os mandamentos desde a

---

<sup>74</sup> Referência à República, 361 (livro IV), onde Platão descreve o homem injusto e o homem justo. Este último seria aquele que "não quer parecer, e sim ser justo".

infância. Mas ele avisava ou repreendia seus melhores amigos quando fosse necessário, como Pedro, Marta e até mesmo sua mãe. Pois, como diz São João, ele era pleno tanto de graça quanto de verdade.

Mas, irmãos, de tudo aquilo que poderia ser dito de seu caráter, eu separo um ponto e suplico-lhes que o guardem. Ele adorava louvar, adorava recompensar. Ele sabia o que havia no interior do homem, conhecia melhor que todos as faltas dos homens e era o mais caloroso em louvá-los. Quando fazia um milagre, sempre abençoava com um / Tua fé te salvou, o que seria quase ver o milagre como trabalho do contemplado, e não dele. Ele disse de Natanael que era um israelita sem perfídia; ele, que procura corações, disse isto, e que louvor é este! Ele chamou os dois filhos de Zebedeu de Filhos do Trovão, que nome afável, grandioso e honroso! Não lemos de nada próximo ao trovão que tivessem feito, exceto, o que era um pecado, desejar que o fogo dos céus atingisse alguns pecadores, mas eles mereceram o nome, ou ele não lhes teria dado, e ele o deu a eles para todos os tempos. De João Batista, disse que alguém maior do que ele não nasceu de mulher<sup>75</sup>. Ele disse a Pedro / és uma pedra / e recompensou um momento de reconhecimento dele com a eterna chefia de sua Igreja. Ele defendeu Madalena e fez com que a história da generosidade dela fosse contada para sempre. E embora ele nos ordene dizer que

---

<sup>75</sup> Referência quase ininteligível. Parece que Hopkins está se lembrando de uma passagem registrada tanto por Mateus (Mt 11,11) quanto por Lucas (Lc 7,28): "Na verdade vos digo que entre os nascidos das mulheres, não vai ao mundo outro maior que João Batista(...)". Essa passagem frisa o papel de precursor de João Batista em relação à vinda de Cristo.

somos servos inúteis, ainda assim ele próprio diria a cada um de nós / Servo bom e fiel, muito bem.

É este homem, cujo retrato eu tentei traçar para vocês, irmãos, é seu Deus. Ele foi seu criador em tempos passados; daqui para diante ele será seu juiz. Façam dele seu herói agora. Pare algum tempo para pensar nele; louvem-no em seus corações. Vocês podem, no trabalho ou pelo caminho, louvá-lo, dizendo muitas e muitas vezes / A Glória esteja no corpo de Cristo; Glória ao corpo do Verbo feito carne; Glória ao corpo que mamou no peito da Virgem Santíssima; Glória ao corpo de Cristo em sua beleza; Glória ao corpo de Cristo em seu cansaço; Glória ao corpo de Cristo em sua Paixão, morte e sepultura; Glória ao corpo de Cristo ressuscitado, Glória ao corpo de Cristo no Santíssimo sacramento; Glória à alma de Cristo; Glória ao seu gênio e sua sabedoria; Glória a seus inescrutáveis pensamentos; Glória a suas palavras de salvação; Glória a seu sagrado coração; Glória à sua coragem e virilidade; Glória à sua mansidão e piedade; Glória a cada uma das batidas de seu coração, a seus prazeres e tristezas, desejos, temores; Glória em todas as coisas a Jesus Cristo Deus e homem. Se vocês tentarem isso quando puderem, terão seu coração inflamado e, enquanto vocês o louvarem, ele os estará louvando - uma bênção etc.

## BIBLIOGRAFIA

I - Obras de Hopkins

Poems, Oxford, Oxford University Press, 4ªed., 1967 (ed. por W. H. Gardner e N. H. Mackenzie).

Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins, London, Oxford University Press, 2ª ed., 1970.

The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins, London, Oxford university Press, 1959.

The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges, London, Oxford University Press, 1970.

Further Letters of Gerard Manley Hopkins, London, Oxford University Press, 2ª ed., 1956.

The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon, London, Oxford University Press, 1970.

II- Traduções de Textos de Hopkins

a- Em português

ANÔNIMO. "Para Que Serve a Beleza Mortal?", in Festa, 2ª Fase, nº 6, Janeiro de 1935.

CAMPOS, Augusto de. "O Eco de Bronze e o Eco de Ouro, in Verso ReversoControverso, São Paulo, Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. "Desperto. Um travo dói"; "Meu coração care-

ce apenas pena"; "Senhor, és justo, eu sei", in Folha de São Paulo, São Paulo, 16/12/89, p. G-6.

\_\_\_\_\_. "O naufrágio do Deutschland", in Revista USP, nº 4, São Paulo, janeiro de 1990.

\_\_\_\_\_. Hopkins: O Cristal Terrível, Florianópolis, Noa-Noa, 1991.

FAUSTINO, Mário. "(Carrion Comfort)", "God's Grandeur", "That Nature is a Heraclitan Fire" (fragmento), in Poesia Experiência, São Paulo, Perspectiva, 1977.

GOMES, Aíla de Oliveira. Poemas, São Paulo, Companhia das Letras, 1989 (31 poemas, introdução e notas).

GRÜNEWALD, José Lino. "O Falcão", "Acordo e Sinto a Queda Escura", "Céu-Enseada", in Grandes Poetas da Língua Inglesa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. "Beleza Mosqueada", in Poetas de Inglaterra, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970.

VIZIOLI, Paulo. "O Falcão", "Grandeza de Deus", "és em Verdade Justo Senhor", in Poetas de Inglaterra, op. cit.

WANDERLEY, Jorge. "Felix Randal" e "No Vale de Elwy", in 22 Ingleses Modernos, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993.

b- Em Francês

LEYRIS, Pierre. Poèmes Accompagnés de Proses et de Dessins,

Paris, Seuil, 1980.

RITZ, Jean-Georges. Poèmes, Paris, Aubier-Montaigne, 1980.

c- Em Italiano

GUIDI, Augusto. Poesie, Parma, Ugo Guanda Editore, 1952.

d- Em Alemão

BEHN, Irene. Gedichte. Hamburg, Cleassen & Coverts Verlag,  
1949.

CLEMEN, Ursula & KEMP, Friedhelm. Gedichte, Stuttgart, Reclam,  
1973.

e- Em Húngaro

VARIOS. Thomas Hardy és Gerard Manley Hopkins Versei, Budapes-  
te, Európa Könyvkiadó, 1985.

III - Sobre Hopkins

ALONSO, Damaso. "Seis Poemas de Hopkins", in Poetas Españoles  
Contemporaneos, Madrid, Gredos, 1952. (Além de ensaio inclui  
seis traduções em prosa para o espanhol).

AUGUST, Eugene R. "The Growth of 'The Windhover'", in PMLA,  
LXXXII, 5, 1967.

- BUMP, Jerome. "Art and Religion: Hopkins and Savonarola", in Thought, vol. 50, nº 197, junho de 1975.
- CAMPOS, Augusto de. "Dos Poetas Bizarros a Hopkins", in Verso ReversoControverso, São Paulo, Perspectiva, 1978.
- CATTAUI, Georges. Trois Poètes - Hopkins Yeats Eliot, Paris, Egloff, 1947.
- COHEN, Selma Jeanne. The Poetic Theory of Gerard M. Hopkins, Chicago, University of Chicago, 1947.
- COOGAN, Marjorie D. "Inscape and Instress: Further Analogies with Scotus", in PMLA, vol. LXV, nº 2, 1950.
- CRESPO, Angel. "El Eón Barroco en la Poesía de Gerard Manley Hopkins", in Hora de Poesía nº 63-64, Maio-Agosto 1989.
- DEL ZANNA, L. "Gerard Manley Hopkins e la Compagnia di Gesù", in Civiltà Cattolica, nº 2898, 1971.
- FAUSTINO, Mário. "Gerard Manley Hopkins", in Poesia Experiência, São Paulo Perspectiva, 1977.
- GLAVIN, John J. "'The Exercise of Saints': Hopkins, Milton, and Patience", in Texas Studies in Literature and Language, vol. 20, nº 2, 1978.
- HARTMAN, Geoffrey H. "Hopkins Revisited", in Beyond Formalism, New Haven, Yale University Press, 1975.
- KENYON CRITICS. Gerard Manley Hopkins, Norfolk, New Directions 1945.
- LEAVIS, F.R. "Gerard Manley Hopkins", in New Bearings in English Poetry, London, Chatto & Windus, 1959.
- MACKENZIE, Norman H. A Reader's Guide to Gerard Manley Hopkins

Ithaca, Cornell University Press, 1981.

- \_\_\_\_\_. "Gerard Manley Hopkins: The Dragon Treasure Unlocked", in Modern Language Quarterly, vol. 31, n<sup>o</sup>2, 1970.
- PETERS, William A. M. Gerard Manley Hopkins: A Critical Essay Towards the Understanding of His Poetry, London, Oxford University Press, 1948.
- PICK, John. Gerard Manley Hopkins: Priest and Poet, New York, Greenwood Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. A Hopkins Reader, London, Oxford University Press, 1953.
- READ, Herbert. "Inscape and Gestalt: Hopkins", in The True Voice of Feeling, London, Faber, s/d.
- RITZ, Jean-Georges. Le Poète Gérard Manley Hopkins, sj (1844-1889) - Sa Vie et Son Oeuvre, Paris Didier, 1963.
- ROSEBURY, B. J. "Hopkins: A Note on Scansion", in Cambridge Quarterly, vol. 8, n<sup>o</sup> 3, 1979.
- SCHNEIDER, Elisabeth W. "Sprung Rhythm: A Chapter in the Nineteenth Century", in PMLA LXXX, 3, 1965.
- SPRINKER, Michael. "Poetics and Music: Hopkins and Nietzsche", in Comparative Literature, vol. 37, n<sup>o</sup> 4, 1985.
- SULLOWAY, Alison G. Gerard Manley Hopkins and the Victorian Temper, New York, Columbia University Press, 1986.
- WEYAND, Norman, sj, & SCHOEDER, V. Raymond (orgs.). Immortal Diamond - Studies in Hopkins, New York, Octagon Books, 1979.

IV- Teorias do Texto Poético. Versificação. A Lírica Moderna.

ALI, Manuel Said. Versificação Portuguesa, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1948.

ALONSO, Amado. Materia y Forma en Poesia. Madrid, Gredos, 1969.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire - Um Lírico no Auge do Capitalismo, São Paulo, Atica, 1989.

BROOKS, Cleanth. Understanding Poetry, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1976.

\_\_\_\_\_. The Well Wrought Urn, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1975.

DAICHES, David. Poetry and Modern World, Chicago, The Chicago University Press, 1940.

ELIOT, T. S. Selected essays, New York, Harcourt, Brace and World, 1964.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna, São Paulo, Duas Cidades, 1978. Trad. de Marise M. Curoni e Dora F. da Silva.

GUIRAUD, Pierre. La Versification, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

LEVIN, Samuel R. Estruturas Lingüísticas em Poesia, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1975. Trad. de José Paulo Paes.

MESCHONNIC, Henri. Critique du Rhythme, Paris, Verdier, 1982.

PARTRIDGE, A. C. The Language of Modern Poetry, London, Andre Deutsch, 1976.

POUND, Ezra. ABC of Reading, London, Faber, 1979.

- READ, Herbert. Forma y Poesia Moderna, Buenos Aires, Nueva  
Visión, 1961. Trad. de Edgar Bailey.
- RENARD, Jean Claude. Notes sur la Poésie, Paris, Seuil, 1970.
- STAIGER, Emil. Conceitos Fundamentais de Poética, Rio de Ja-  
neiro, Tempo Brasileiro, 1972.
- TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). Teoria da Literatura -  
Formalistas Russos, Porto Alegre, Globo, 1978.

V- Filosofia Cristã. Mística.

- ANÔNIMO, The Cloud of Unknowing, New York, Dell Publishing Co.,  
1982.
- BOEHNER, Philoteus, & GILSON, Étienne. História da Filosofia  
Cristã, Petrópolis, Vozes, 4ª ed., 1988.
- BOULAVE, H. Pinard de la. la Spiritualité Ignatienne, Paris,  
Plon, 1949.
- BRÉHIER, Emile. Histoire de la Philosophie, Paris, Presses U-  
niversitaires de France, 5ª ed., 1947.
- BRODRICK, James. The Origin of the Jesuits, London, Longman,  
1943.
- CHATELET, François (org). História da Filosofia - Idéias, Dou-  
trinas, Rio de Janeiro, Zahar, 2ª ed., 1983. Trad. de Maria  
José de Almeida (em especial o vol. 2).
- GILSON, Étienne. Jean Duns Scot - Introduction a Ses Positions

- Fundamentales, Paris, J, Vrin, 1952.
- \_\_\_\_\_. La Filosofia en la Edad Media, Madrid, Gredos, 1958. Trad. de A. Palacios e S. Caballeros.
- \_\_\_\_\_. La Théologie Mystique de Saint Bernard, Paris, J. Vrin, 4ª ed, 1980.
- \_\_\_\_\_. L'Esprit de la Philosophie Chrétienne, Paris, J. Vrin, 2ª ed., 1983.
- GUIBERT, Joseph de. La Spiritualité de La Compagnie de Jésus, Roma, Institutum Historicu S I, 1953.
- GRENET, Paul. Le Thomisme, Paris, P.U.F., 1964.
- HATZFELD, Helmut. Estudios sobre Mistica Española, Madrid, Gredos, 3ª ed., 1976.
- INACIO DE LOIOLA, Santo. Exercícios Espirituais, São Paulo, Edições Loyola, 1985. Trad. de Joaquim Abranches, s.j.
- \_\_\_\_\_. Obras Completas, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 4ª ed., 1982.
- JUAN DE LA CRUZ, Santo. Obras Completas, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966.
- MORE, Paul E. "Christian Mysticism", in The Catholic Faith, Port Washington, Kenikat Press, 2ª ed., 1972.
- MÜLLER, René Fúlop. Os Jesuítas e o Segredo de Seu Poder, Porto Alegre, Globo, 1935.
- NASCIMENTO, Carlos Arthur Ribeiro do. "A Querela dos Universais Revisitada", in Cadernos PUC nº 13, São Paulo, Educ/Cortez, s/d.
- NEWMAN, Cardeal John Henry. Apologia Pro Vita Sua - History

- of My Religious Opinions, London, Dent and Dutton, 1955.
- \_\_\_\_\_. An Essay in Aid of a Grammar of Assent, London, Longmans, 1924.
- PAIVA, R. P. (Org.). Itaici - Revista de Espiritualidade Inaciana nº 9, São Paulo, Edições Loyola, 1992.
- PÉCORA, Antonio Alcir Bernardes Pécora, Teatro Do Sacramento - A unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira, São Paulo, FFLCH-USP, 1989 (tese de doutoramento).
- RUSSEL, Bertrand. História da Filosofia Ocidental, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977. Trad. de Brenno Silveira.
- SANTULLANO, LUIS. "Misticismo", in Obras Completas de Santa Teresa de Jesus, Madrid, Aguillar, 1957.
- SCOT, J. Duns. Escritos Filosóficos, São Paulo, Abril, 1973. Trad. de Carlos Arthur Nascimento e Raimundo Vier (vol VIII da coleção Os Pensadores).
- \_\_\_\_\_. Capitalia Opera I - Preparatio Philosophica, Haia, La Bonne Parole, 1908.
- STIERLI, Josef. Buscar a Deus em Todas as Coisas, São Paulo, Loyola, 1990.
- TERESA DE JESUS, Santa. Obras Completas, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 7ª ed., 1982.
- TOMAS DE AQUINO, Santo. Suma Teológica, Porto Alegre e Caxias do Sul, EST/Sulina/UCS, 2ª ed., 1980. Trad. de Alexandre Correa.
- UNDERHILL, Evelyn. The Mystics of the Church, Wilton, Morehouse-Barlow, s/d.

## VI- Teoria da Tradução

- ARROJO, Rosemary. Oficina de Tradução, São Paulo, ática, 1988.
- CAMPOS, Geir. O Que é Tradução, São Paulo, Brasiliense, 1986.
- CAMPOS, Haroldo. "A Tradução como Criação e como Crítica", in Metalinguagem, São Paulo, Cultrix, 1976.
- CATFORD, J. C. A Linguistic Theory of Translation. London, Oxford University Press, 1965.
- CHUKOVSKY, Kornei, A High Art, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1984. Trad. de Hugh Lenton.
- GRAHAN, Joseph R. (ed.). Difference in Translation, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- JAKOBSON, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation", in Selected Writings vol. II, Paris, Mouton, 1971.
- LADMIRAL, J.-R. Traduzir - Teoremas para a Tradução, Lisboa, Edições Europa-América, s/d. Trad. de Cascais Franco.
- LARSON, Mildred. Meaning-Base Translation, Lanham, University Press of America, 1984.
- MOUNIN, Georges. Os Problemas teóricos da Tradução, São Paulo, Cultrix, 1975. Trad. de Heloysa da Lima Dantas.
- NEWMARK, Peter. Approaches to Translation, Oxford, Pergamon Press, 1981.
- NIDA, Eugene. Toward a Science of Translating, Leiden, E. J. Brill, 1964.
- ORTEGA Y GASSET, J. "Misericórdia y Esplendor de la Traducción", in Misión del Bibliotecário, Madrid, Revista de Occidente, 2ª

- ed., 1967.
- PAES, José Paulo. Tradução: A Ponte Necessária, São Paulo, Ática, 1990.
- PAZ, Octavio. "Traducción: Literatura y Literalidad", in livro homônimo, Barcelona, Tusquets, 1971.
- POUND, Ezra. "Translators of Greek: Early Translators of Homer", in Literary Essays, London, Faber, 1985.
- \_\_\_\_\_. Translations, London, Faber, 1984.
- RONAI, Paulo. Escola de Tradutores, Rio de Janeiro, Livraria São José, 2ª ed., 1956.
- \_\_\_\_\_. A Tradução Viva, Rio de Janeiro, Educon, 1976.
- SIMON, Iumna Maria (org.). Remate de Males 4 - Território da Tradução, Campinas, IEL/UNICAMP, 1984.
- STEINER, George. After Babel, London, Oxford University Press, 1975.

#### VII- Outros

- BAILLY, A. Dictionnaire Grec-Français, Paris, Hachette, 36ª ed., 1980.
- BARBOZA, Onélia Célia de Carvalho. Byron no Brasil: Traduções, São Paulo, Ática, 1975.
- CARPEAUX, Otto Maria. História da Literatura Ocidental, Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1964.
- CAZAMIAN, Louis. Symbolisme et Poésie - L'Exemple Anglais, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1947.

- CHESTERTON, P. The Victorian Age in Literature, London, Oxford University press, 1961.
- DAICHES, David. English Literature. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1964.
- \_\_\_\_\_. A Critical History of English Literature, London, Secker & Warburg, 1960.
- ECO, Umberto. O Nome da Rosa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 16ª ed., 1983. (Trad. de Aurora F. Bernardini e Homero F. Andrade)
- EDMONS, J.M. (ed.). Lyra Graeca, London, William Heinemann, 1927.
- ELLMANN, Richard e O'CLAIR, Robert (ed.) The Norton Anthology of Modern Poetry, New York, Norton, 1973.
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, London, 14ª ed., 1929.
- ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, Paris, 1985.
- EVANS, Ifor. English Poetry in the Later Nineteenth Century, London, Methuen, 2ª ed., 1966.
- EYRE, A. G. An Outline of English History, London, Longman, 1978.
- FARIA, Ernesto. Dicionário Escolar Latino-Português, Rio de Janeiro, FENAME, 6ª ed., 1982.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 14ª reimpressão, s/d.
- FORD, Boris (org.). From Dickens to Hardy, London, Pelican Books, 1967.

- GAFFIOT, Félix. Dictionnaire Illustré Latin-Français, Paris, Hachette, 34ª ed., 1979.
- GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIXº SIECLE, Paris, 1875.
- HAUSER, A. História Social da Literatura e da Arte, São Paulo, Mestre Jou, 1980.
- LEECH, Geoffrey N. A Linguistic Guide to English Literature, London, Longman, 1980.
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. A Greek-English Lexicon, Oxford, Oxford University Press, 9ª ed., 1951.
- MARTZ, Louis L. The Poetry of Meditation - A Study in English Religious Literature, New Haven, Yale University Press, 1962.
- MAUROIS, André. História de Inglaterra, Lisboa, Aster, s/d. Trad. de Maria Henriques Ossvald.
- NEILSON, W. A. e THOENDIKE, A. H. A History of English Literature, Mac Millan, 1948.
- PATER, Walter. Essais sur l'Art et La Renaissance, Klincksieck, Paris, 1985. Tradução de Anne Henry.
- PATMORE, Coventry. Poems, London, Oxford University Press 1948.
- PIGNATARI, Décio. "Poesia de Swinburne Brilhou no Século Passado", in Folha de São Paulo, São Paulo, 19/11/1989, p. G-7.
- RÉVÉSZ, G. Origine et Préhistorique du Langage, Paris, Payot, 1950. Trad. de L. Homburger.
- RUSKIN, John. The Stones of Venice, Leipzig, Tauchnitz, 1906.
- SAINTSBURY, George. Corrected Impressions - Essays on Victorian Writers, New York, Books for Libraries Press, 1972.

SULLIVAN, Alvin. British Literary Magazines, New York, Greenwood Press, 1986.

WARD, Sir A. W. & WALLER, A. R. (ed.). The Cambridge History of English Literature, Cambridge, Cambridge University Press, 1967.

WORDSWORTH, William. The Poetical Works of Wordsworth, London, Oxford University Press, 1939.

Apêndice -

Originais da prosa

## Author's Preface<sup>17</sup>

[c. 1883]

THE poems in this book are written some in Running Rhythm, the common rhythm in English use, some in Sprung Rhythm, and some in a mixture of the two. And those in the common rhythm are some counterpointed, some not.

Common English rhythm, called Running Rhythm above, is measured by feet of either two or three syllables and (putting aside the imperfect feet at the beginning and end of lines and also some unusual measures, in which feet seem to be paired together and double or composite feet to arise) never more or less.

Every foot has one principal stress or accent, and this or the syllable it falls on may be called the Stress of the foot and the other part, the one or two unaccented syllables, the Slack. Feet (and the rhythms made out of them) in which the stress comes first are called Falling Feet and Falling Rhythms, feet and rhythm in which the slack comes first are called Rising Feet and Rhythms, and if the stress is between two slacks there will be Rocking Feet and Rhythms. These distinctions are real and true to nature; but for purposes of scanning it is a great convenience to follow the example of music and take the stress always first, as the accent or the chief accent always comes first in a musical bar. If this is done there will be in common English verse only two possible feet—the so-called accentual Trochee and Dactyl, and correspondingly only two possible uniform rhythms, the so-called Trochaic and Dactylic. But they may be mixed and then what the Greeks called a Logaoedic Rhythm arises. These are the facts and according to these the scanning of ordinary regularly-written English verse is very simple indeed and to bring in other principles is here unnecessary.

But because verse written strictly in these feet and by these principles will become same and tame the poets have brought in licences and departures from rule to give variety, and especially when the natural rhythm is rising, as in the common ten-syllable or five-foot verse, rhymed or blank. These irregularities are chiefly Reversed Feet and Reversed or Counterpoint Rhythm, which two things are two steps or degrees of licence in the same kind. By a reversed foot I mean the putting the stress where, to judge by the rest of the measure, the slack should be and the slack where the stress, and this is done freely at the beginning of a line and, in the course of a line, after a pause; only scarcely ever in the second foot or place and never in the last, unless when the poet designs some extraordinary effect; for these places are characteristic and sensitive and cannot well be touched. But the reversal of the first foot and of some middle foot after a strong pause is a thing so natural that our poets have generally done it, from Chaucer down, without remark and it commonly passes unnoticed and cannot be said to amount to a formal change of rhythm, but rather is that irregularity which all natural growth and motion shews. If however the reversal is repeated in two feet running, especially so as to include the sensitive second foot, it must be due either to great want of ear or else is a calculated effect, the super-inducing or *mounting* of a new rhythm upon the old; and since the new or mounted rhythm is actually heard and at the same time the mind naturally supplies the natural standard foregoing rhythm, for we do not forget what the rhythm is that by rights we should be hear-

ing, two rhythms are in some manner running at once and we have something answerable to counterpoint in music, which is two or more strains of tune going on together, and this is Counterpoint Rhythm. Of this kind of verse Milton is the great master and the choruses of *Samson Agonistes* are written throughout in it—but with the disadvantage that he does not let the reader clearly know what the ground-rhythm is meant to be and so they have struck most readers as merely irregular. And in fact if you counterpoint throughout, since only one of the counter rhythms is actually heard, the other is really destroyed or cannot come to exist, and what is written is one rhythm only and probably Sprung Rhythm, of which I now speak.

Sprung Rhythm, as used in this book, is measured by feet of from one to four syllables, regularly; and for particular effects any number of weak or slack syllables may be used. It has one stress, which falls on the only syllable, if there is only one, or, if there are more, then scanning as above, on the first, and so gives rise to four sorts of feet, a monosyllable and the so-called accentual Trochee, Dactyl, and the First Pacon. And there will be four corresponding natural rhythms; but nominally the feet are mixed and any one may follow any other. And hence Sprung Rhythm differs from Running Rhythm in having or being only one nominal rhythm, a mixed or 'logaoedic' one, instead of three, but on the other hand in having twice the flexibility of foot, so that any two stresses may either follow one another running or be divided by one, two, or three slack syllables. But strict Sprung Rhythm cannot be counterpointed. In Sprung Rhythm, as in logaoedic rhythm generally, the feet are assumed to be equally long or strong and their seeming inequality is made up by pause or stressing.

Remark also that it is natural in Sprung Rhythm for the lines to be *rove over*, that is for the scanning of each line immediately to take up that of the one before, so that if the first has one or more syllables at its end the other must have so many less at its beginning; and in fact the scanning runs on without a break from the beginning, say, of a stanza to the end and all the stanza is one long strain, though written in lines asunder.

Two licences are natural to Sprung Rhythm. The one is rests, as in music; but of this an example is scarcely to be found in this book, unless in the *Echos*, second line. The other is *hangers* or *outrides*, that is one, two, or three slack syllables added to a foot and not counting in the nominal scanning. They are so called because they seem to hang below the line or ride forward or backward from it in another dimension than the line itself, according to a principle needless to explain here. These outriding half feet or hangers are marked by a loop underneath them, and plenty of them will be found.

The other marks are easily understood, namely accents, where the reader might be in doubt which syllable should have the stress; slurs, that is loops *over* syllables, to tie them together into the time of one; little loops at the end of a line to shew that the rhyme goes on to the first letter of the next line; what in music are called pauses  $\text{—}$ , to shew that the syllable should be dwelt on; and twirls  $\sim$ , to mark reversed or counterpointed rhythm.

Note on the nature and history of Sprung Rhythm—Sprung Rhythm is the most natural of things. For (1) it is the rhythm of

common speech and of written prose, when rhythm is perceived in them. (2) It is the rhythm of all but the most monotonously regular music, so that in the words of choruses and refrains and in songs written closely to music it arises. (3) It is found in nursery rhymes, weather saws, and so on; because, however these may have been once made in running rhythm, the terminations having dropped off by the change of language, the stresses come together and so the rhythm is sprung. (4) It arises in common verse when reversed or counterpointed, for the same reason.

But nevertheless in spite of all this and though Greek and Latin lyric verse, which is well known, and the old English verse seen in 'Pierce Ploughman' are in sprung rhythm, it has in fact ceased to be used since the Elizabethan age, Greene being the last writer who can be said to have recognised it. For perhaps there was not, down to our days, a single, even short, poem in English in which sprung rhythm is employed—not for single effects or in fixed places—but as the governing principle of the scansion. I say this because the contrary has been asserted: if it is otherwise the poem should be cited.

Some of the sonnets in this book are in five-foot, some in six-foot or Alexandrine lines.

Nos. 37 and 46<sup>18</sup> are Curtal-Sonnets, that is they are constructed in proportions resembling those of the sonnet proper, namely, 6+4 instead of 8+6, with however a halfline tailpiece (so that the equation is rather  $\frac{12}{2} + \frac{4}{2} = \frac{24}{2} = 10\frac{1}{2}$ ).

## POETIC DICTION

[*An essay written for the Master of Balliol (?) 1865*]

WORDSWORTH'S view was that poetic diction scarcely differed or ought to differ from that of prose: he said 'The most interesting parts of the best poems will be found to be strictly the language of prose when prose is well written.' The protest which his criticisms and to some degree his poetry made against the wide separation existing and believed to exist between the two things was, acting as a corrective, truer for the time than anything which could be said on the other side. His view could not however be received as decisive without more modification than is given in his essay.

If the best prose and the best poetry use the same language—(Coleridge<sup>2</sup> defined poetry as the best thoughts in the best words)—why not use unfettered prose of the two? Because, it would be answered, of the beauty of verse. This is quite insufficient: then bald prose and simple statement would be made better by verse, whereas everyone feels that they are made worse. No, it is plain that metre, rhythm, rhyme, and all the structure which is called verse both necessitate and engender a difference in diction and in thought. The effect of verse is one on expression and on thought, viz. concentration and all which is implied by this. This does not mean terseness nor rejection of what is collateral nor emphasis nor even definiteness though these

may be very well, or best, attained by verse, but mainly, though the words are not quite adequate, vividness of idea or, as they would especially have said in the last century, liveliness.

But what the character of poetry is will be found best by looking at the structure of verse. The artificial part of poetry, perhaps we shall be right to say all artifice, reduces itself to the principle of parallelism. The structure of poetry is that of continuous parallelism, ranging from the technical so-called Parallelisms of Hebrew poetry and the antiphons of Church music up to the intricacy of Greek or Italian or English verse. But parallelism is of two kinds necessarily—where the opposition is clearly marked, and where it is transitional rather or chromatic. Only the first kind, that of marked parallelism, is concerned with the structure of verse—in rhythm, the recurrence of a certain sequence of syllables, in metre, the recurrence of a certain sequence of rhythm, in alliteration, in assonance and in rhyme. Now the force of this recurrence is to beget a recurrence or parallelism answering to it in the words or thought and, speaking roughly and rather for the tendency than the invariable result, the more marked parallelism in structure whether of elaboration or of emphasis begets more marked parallelism in the words and sense. And moreover parallelism in expression tends to beget or passes into parallelism in thought. This point reached we shall be able to see and account for the peculiarities of poetic diction. To the marked or abrupt kind of parallelism belong metaphor, simile, parable, and so on, where the effect is sought in likeness of things, and antithesis, contrast, and so on, where it is sought in unlikeness. To the chromatic parallelism belong gradation, intensity, climax, tone, expression (as the word is used in music), *chiaroscuro*, perhaps emphasis: while the faculties of Fancy and Imagination might range widely over both kinds, Fancy belonging more especially to the abrupt than to the transitional class.

Accordingly we may modify what Wordsworth says. An emphasis of structure stronger than the common construction of sentences gives asks for an emphasis of expression stronger than that of common speech or writing, and that for an emphasis of thought stronger than that of common thought. And it is commonly supposed that poetry has tasked the highest powers of man's mind: this is because, as it asked for greater emphasis of thought and on a greater scale, at each stage it threw out the minds unequal to further ascent. The diction of poetry could not then be the same with that of prose, and again of prose we can see from the other side that its diction ought not to be that of poetry, and that the great abundance of metaphor or antithesis is displeasing because it is not called for by, and interferes with, the continuousness of its flow. For the necessities or conditions of every art are as Lessing shews the rules by which to try it. And to come to particulars, why for instance, on Wordsworth's principle strictly interpreted, should the accentuation of the last syllable of participles, which so common as it is seems perpetually able to add fresh beauty where it is applied, be used in verse and never in prose? Or in poetry why should it give more pleasure than as being a complement of the mere structural apparatus of verse? as it does in lines like

So I am as the rich whose blessed key  
Can bring him to his sweet up-locked treasure,<sup>1</sup>

It is because where the structure forces us to appreciate each syllable it is natural and in the order of things for us to dwell on all modifications affecting the general result or type which the ear preserves and accordingly with such as are in themselves harmonious we are pleased. but in prose where syllables have none or little determinate value to emphasise them is unmeaning.

## POETRY AND VERSE

Is all verse poetry or all poetry verse?—Depends on definitions of both. Poetry is speech framed for contemplation of the mind by the way of hearing or speech framed to be heard for its own sake and interest even over and above its interest of meaning. Some matter and meaning is essential to it but only as an element necessary to support and employ the shape which is contemplated for its own sake. (Poetry is in fact speech only employed to carry the inscape of speech for the inscape's sake—and therefore the inscape must be dwelt on. Now if this can be done without repeating it *once* of the inscape will be enough for art and beauty and poetry but then at least the inscape must be understood as so standing by itself that it could be copied and repeated. If not/ repetition, *softening, over-and-overing, aftering* of the inscape must take place in order to detach it to the mind and in this light poetry is speech which *softens* and *softens* its inscape, speech couched in a repeating figure and verse is spoken sound having a repeating figure.) Verse is (inscape of spoken sound, not spoken words, or speech employed to carry the inscape of spoken sound—or in the usual words) speech wholly or partially repeating the same figure of sound. Now there is speech which wholly or partially repeats the same figure of grammar and this may be framed to be heard for its own sake and interest over and above its interest of meaning. Poetry then may be couched in this, and therefore all poetry is not verse but all poetry is either verse or falls under this or some still further development of what verse is, speech wholly or partially repeating some kind of figure which is over and above meaning, at least the grammatical, historical, and logical meaning

But is all verse poetry?—Verse may be applied for use, e.g. to help the memory, and then is useful art, not *μουσική* ('Thirty days hath September' and 'Propria quae maribus' or Livy's *horrendum carmen*) and so is not poetry. Or it might be composed without meaning (as nonsense verse and choruses—'Hey nonny nonny' or 'Wille wau wau wau' etc) and then *alone* it would not be poetry but might be part of a poem. But if it has a meaning and is meant to be heard for its own sake it will be poetry if you take poetry to be a kind of composition and not the virtue or success or excellence of that kind, as eloquence is the virtue of oratory and not oratory only and beauty the virtue of inscape and not inscape only. In this way poetry may be high or low, good or bad, and doggerel will be poor or low poetry but not merely verse, for it aims at interest or amusement. But if poetry is the virtue of its own kind of composition then all verse even composed for its own interest's sake is not poetry

To Alexander Baillie

Sept. 10. 1864.

DEAR BAILLIE,—Your letter has been sent to me from Hampstead. It has just come, and I do a rare thing with me, begin at once on an answer. I have just finished *The Philippics* of Cicero and an hour remains before bedtime; no one except Wharton would begin a new book at that time of night, so I was reading *Henry IV*, when your letter was brought in—a great enjoyment.

The letter-writer on principle does not make his letter only an answer; it is a work embodying perhaps answers to questions put by his correspondent but that is not its main motive. Therefore it is as a rule not well to write with a received letter fresh on you. I suppose the right way is to let it sink into you, and reply after a day or two. I do not know why I have said all this.

Do you know, a horrible thing has happened to me. I have begun to *doubt* Tennyson. (Bailejus ap. Hopk.) It is a great *argumentum*, a great clue, that our minds jump together even if it be a leap into the dark. I cannot tell you how amused and I must say pleased and comforted by this coincidence I am. A little explanation first. You know I do not mistrust my judgment so soon as you do; I say it to the praise of your modesty. Therefore I do not think myself 'getting into my dotage' for that, and I will shew why. I think (I am assuming a great deal in saying this I fear) I may shew, judging from my own mind, how far we are both of us right in this, and on what, if I may use the word, more enlightened ground we may set our admiration of Tennyson. I have been thinking about this on and off since I read *Enoch Arden* and the other new poems, so that my judgment is more digested than if the ideas had only struck me while answering you. I was shaken too you know by Addis, which makes a good deal of difference.

I am meditating an essay, perhaps for the *Hexameron*, on some points of poetical criticism, and it is with reference to this a little that I have composed my thoughts on Tennyson. I think then the language of verse may be divided into three kinds. The first and highest is poetry proper, the language of inspiration. The word inspiration need cause no difficulty. I mean by it a mood of great, abnormal in fact, mental acuteness, either energetic or receptive, according as the thoughts which arise in it seem generated by a stress and action of the brain, or to strike into it unasked. This mood arises from various causes, physical generally, as good health or state of the air or, prosaic as it is, length of time after a meal. But I need not go into this; all that it is needful to mark is, that the poetry of inspiration can only be written in this mood of mind, even if it only last a minute, by poets themselves. Everybody of course has like moods, but not being poets what they then produce is not poetry. The second kind I call *Parnassian*. It can only be spoken by poets, but is not in the highest sense poetry. It does not require the mood of mind in which the poetry of inspiration is written. It is spoken *on and from the level* of a poet's mind, not, as in the other case, when the inspiration which is the gift of genius raises him above himself. For I think it is the case with genius that it is not when quiescent 'so very much above mediocrity as the difference between the two might lead us to think, but that it has

the power and privilege of rising from that level to a height utterly far from mediocrity: in other words that its greatness is *that it can be so great*. You will understand. *Parnassian* then is that language which genius speaks as fitted to its exaltation, and place among other genius, but does not sing (I have been betrayed into the whole hog of a metaphor) in its flights. Great men, poets I mean, have each their own dialect as it were of Parnassian, formed generally as they go on writing, and at last,—this is the point to be marked,—they can see things in this Parnassian way and describe them in this Parnassian tongue, without further effort of inspiration. In a poet's particular kind of Parnassian lies most of his style, of his manner, of his mannerism if you like. But I must not go farther without giving you instances of Parnassian. I shall take one from Tennyson, and from *Enoch Arden*, from a passage much quoted already and which will be no doubt often quoted, the description of Enoch's tropical island.

The mountain wooded to the peak, the lawns  
And winding glades high up like ways to Heaven,  
The slender coco's drooping crown of plumes,  
The lightning flash of insect and of bird,  
The lustre of the long convolvuluses  
That coil'd around the stately stems, and ran  
Ev'n to the limit of the land, the glows  
And glories of the broad belt of the world,  
All these he saw.

Now it is a mark of Parnassian that one could conceive oneself writing it if one were the poet. Do not say that *if* you were Shakespear you can imagine yourself writing Hamlet, because that is just what I think you *cannot* conceive. In a fine piece of inspiration every beauty takes you as it were by surprise, not of course that you did not think the writer could be so great, for that is not it,—indeed I think it is a mistake to speak of people admiring Shakespear more and more as they live, for when the judgment is ripe and you have read a good deal of any writer including his best things, and carefully, then, I think, however high the place you give him, that you must have rated him equally with his merits however great they be; so that all after admiration cannot increase but keep alive this estimate, make his greatness stare into your eyes and din it into your ears, as it were, but not make it greater,—but to go on with the broken sentence, every fresh beauty could not in any way be predicted or accounted for by what one has already read. But in Parnassian pieces you feel that if you were the poet you could have gone on as he has done, you see yourself doing it, only with the difference that if you actually try you find you cannot write his Parnassian. Well now to turn to the piece above. The glades being 'like ways to Heaven' is, I think a new thought, it is an inspiration. Not so the next line, that is pure Parnassian. If you examine it the words are choice and the description is beautiful and unexceptionable, but it does not *touch* you. The next is more Parnassian still. In the next lines I think the picture of the convolvuluses does touch; but only the picture: the words are Parnassian. It is a very good instance, for the lines are undoubtedly beautiful, but yet I could scarcely point anywhere to anything more idiomatically Parnassian, to anything

which I more clearly see myself writing *qua* Tennyson, than the words

The glows  
And glories of the broad belt of the world.

What Parnassian is you will now understand, but I must make some more remarks on it. I believe that when a poet palls on us it is because of his Parnassian. We seem to have found out his secret. Now in fact we have not found out more than this, that when he is not inspired and in his flights, his poetry does run in an intelligibly laid down path. Well, it is notorious that Shakespear does not pall, and this is because he uses, I believe, so little Parnassian. He does use some, but little. Now judging from my own experience I should say no author palls so much as Wordsworth; this is because he writes such an 'intolerable deal of' Parnassian.

If with a critical eye and in a critical appreciative mood you read a poem by an unknown author or an anonymous poem by a known, but not at once recognizable, author, and he is a real poet, then you will pronounce him so at once, and the poem will seem truly inspired, though afterwards, when you know the author, you will be able to distinguish his inspiration from his Parnassian, and will perhaps think the very piece which struck you so much at first mere Parnassian. You know well how deadened, as it were, the critical faculties become at times, when all good alike loses its clear ring and its charm; while in other moods they are so enlivened that things that have long lost their freshness strike you with their original definiteness and piquant beauty.

I think one had got into the way of thinking, or had not got out of the way of thinking, that Tennyson was always new, *touching*, beyond other poets, not pressed with human ailments, never using Parnassian. So at least I used to think. Now one sees he uses Parnassian; he is, one must see it, what we used to call Tennysonian. But the discovery of this must not make too much difference. When puzzled by one's doubts it is well to turn to a passage like this. Surely your maturest judgment will never be fooled out of saying that this is divine, terribly beautiful—the stanza of *In Memoriam* beginning with the quatrain

O Hesper o'er the buried sun,  
And ready thou to die with him,  
Thou watchest all things ever dim  
And dimmer, and a glory done.

I quote from memory. Inconsequent conclusion: Shakespear is and must be utterly the greatest of poets.

Just to end what I was saying about poetry. There is a higher sort of Parnassian which I call *Castalian*, or it may be thought the lowest kind of inspiration. Beautiful poems may be written wholly in it. Its peculiarity is that though you can hardly conceive yourself having written in it, if in the poet's place, yet it is too characteristic of the poet, too so-and-so-all-over-ish, to be quite inspiration. E.g.

Yet despair  
Touches me not, though pensive as a bird  
Whose vernal coverts winter hath laid bare.

This is from Wordsworth, beautiful, but rather too essentially Wordsworthian, too persistently his way of looking at things. The third kind is merely the language of verse as distinct from that of prose, Delphic, the tongue of the Sacred *Plain*, I may call it, used in common by poet and poetaster. Poetry when spoken is spoken in it, but to speak it is not necessarily to speak poetry. I may add there is also *Olympian*. This is the language of strange masculine genius which suddenly, as it were, forces its way into the domain of poetry, without naturally having a right there. Milman's poetry is of this kind I think, and Rossetti's *Blessed Damsel*. But unusual poetry has a tendency to seem so at first.

Read if you can a paper on *The ethics of friendship* in the September *Cornhill*. It is good and worth reading. Do you read *The Mutual Friend*? The reviews will most likely be unkindly severe on it. Dickens' literary history is melancholy to me, yet to take that view of him which is taken or will be by some people is not just or balanced. You must also read, if you have not done so, Matthew Arnold on *The literary influence of Academies* in the August *Cornhill*. Much that he says is worth attention, but, as is so often the case, in censuring bad taste he falls into two flagrant pieces of bad taste himself. I am coming to think much of taste myself, good taste and moderation, I who have sinned against them so much. But there is a prestige about them which is indescribable.

What do you think? It occurred to me that the story of *Floris in Italy* is dramatic, and all of a sudden I began to turn it into a play. It is a great experiment. I shall alter the plot to suit requirements a little. I fancy there is a fascination about the dramatic form. Beside this I have done very little since I wrote last, except three verses, a fragment, being a description of Io (transformed into a heifer.) It sounds odd.

I have been reading the twelve first (which is it? The first twelve then) books of the *Odyssey*, and have begun to receive Homer in earnest. How great his dramatic power is! Do you know, I am going, not at once of course, to reach Petronius Arbiter. I am though.

You must be tired of Parnassian by this time. I must however add a few words left out. A great deal of Parnassian lowers a poet's average, and more than anything else lowers his fame I fear. This is in the main what is meant by artificial poetry; it is all Parnassian. When one reads Pope's Homer with a critical eye one sees, artificial as it is, in every couplet that he was a great man, but no doubt to an uncritical humour and an uncritical slipshod modernist it does offer a great handle.

I am ashamed to say I cannot make out the meaning of *The Voyage* in the new volume of Tennyson, though I have tried hard. Can you? After all, by the bye, perhaps his *Flower* is the best defence of him that could be written. *The Grandmother* and *Northern Farmer* are to my mind the best things in the book. They shew a knowledge of human nature which is less common in him than I could wish. *Boadicea* improves as one knows it; it is a grand thing, but I have (perhaps your cautions in criticism are here useful) doubts about the metre. Do you notice that the first syllable is always accented, which is not the case in the Latin? I like *The Sailor Boy* much.

You know, I did not say you were 'not such a pleasant critic to keep as Bond'. On the contrary Bond would be, was in fact, much more severe; but he has not your great reticence, and blames and praises boldly, so that one knows what he means.

In a week or so I shall be at Hampstead I suppose, but now I am at Blunt House, Croydon—my grandfather's.

And now at last goodbye. Believe me, my dear friend, yours affectionately,

GERARD MANLEY HOPKINS.

Sept. 11. Blunt House, Croydon, S.

P.S. Here is a piece of antiquarianism for you. I believe New Inn Hall to be a blunder, a solecism. It should be Newing Hall. I argue this from the consideration of Stoke Newington, that is, (the) wood (at the) new town, and the *Newingate* of some town I read of, I forget what. This is called indifferently the New Gate and Newingate. *Newing* is an old participle meaning *new*, from a verb to *new* (we have *renew*, unless that is from *renovare*), and = Medieval Latin *novans*, Troynovant, the legendary name for London. Besides New Inn Hall is improbable in itself. What do you think?

### To Robert Bridges

St. Beuno's, St. Asaph. Aug. 21 1877.

DEAREST BRIDGES,—Your letter cannot amuse Father Provincial, for he is on the unfathering deeps outward bound to Jamaica: I shd. not think of telling you anything about his reverence's goings and comings if it were it not that I know this fact has been chronicled in the Catholic papers.

Enough that it amuses me, especially the story about Wool-dridge and the Wagnerite, wh. is very good.

Your parody reassures me about your understanding the metre. Only remark, as you say that there is no conceivable licence I shd. not be able to justify, that with all my licences, or rather laws, I am stricter than you and I might say than anybody I know. With the exception of the *Bremen* stanza,<sup>3</sup> which was, I think, the first written after 10 years' interval of silence, and before I had fixed my principles, my rhymes are rigidly good—to the ear—and such rhymes as *love* and *prove* I scout utterly. And my quantity is not like 'Fiftÿtwō Bēdfōrd Squāre', where *fiftÿ* might pass but *Bēdfōrd* I should never admit. Not only so but Swinburne's dactyls and anapaests are halting to my ear: I never allow e.g. *I* or *my* (that is diphthongs, for *I* = *a+i* and *my* = *ma+i*) in the short or weak syllables of those feet, excepting before vowels, semi-vowels, or *r*, and rarely then, or when the measure becomes (what is the word?) molossic—thus:  $\cup - \cup | \cup - \cup | \cup - \cup$ , for then the first short is almost long. If you look again you will see. So that I may say my apparent licences are counterbalanced, and more, by my strictness. In fact all English verse, except Milton's, almost, offends me as 'licentious'. Remember this.

I do not of course claim to have invented *sprung rhythms* but only *sprung rhythm*; I mean that single lines and single instances of it are not uncommon in English and I have pointed them out in lecturing—e.g. 'why should this: desert be?'—which the editors have variously amended; 'There to meet: with Macbeth' or 'There to meet with Mac:beth'; Campbell has some throughout the *Battle*

of the Baltic—'and their fleet along the deep proudly shone'—and *The Mariners*—'as ye sweep through the deep' etc; Moore has some which I cannot recall; there is one in *Grongar Hill*; and, not to speak of *Pom pom*, in Nursery Rhymes, Weather Saws, and Refrains they are very common—but what I do in the *Deutschland* etc is to enfranchise them as a regular and permanent principle of scansion.

There are no outriding feet in the *Deutschland*. An outriding foot is, by a sort of contradiction, a recognized extra-metrical effect; it is and it is not part of the metre; not part of it, not being counted, but part of it by producing a calculated effect which tells in the general success. But the long, e.g. seven-syllabled, feet of the *Deutschland*, are strictly metrical. Outriding feet belong to counterpointed verse, which supposes a well-known and unmistakeable or unforgettable standard rhythm: the *Deutschland* is not counterpointed; counterpoint is excluded by sprung rhythm. But in some of my sonnets I have mingled the two systems: this is the most delicate and difficult business of all.

The choruses in *Samson Agonistes* are intermediate between counterpointed and sprung rhythm. In reality they are sprung, but Milton keeps up a fiction of counterpointing the heard rhythm (which is the same as the mounted rhythm) upon a standard rhythm which is never heard but only counted and therefore really does not exist. The want of a metrical notation and the fear of being thought to write mere rhythmic or (who knows what the critics might not have said?) even unrhythmic prose drove him to this. Such rhythm as French and Welsh poetry has is sprung, counterpointed upon a counted rhythm, but it differs from Milton's in being calculated, not more perhaps than prose consciously written rhythmically, like orations for instance; it is in fact the *native rhythm* of the words used bodily imported into verse; whereas Milton's mounted rhythm is a real poetical rhythm, having its own laws and recurrence, but further embarrassed [*sic*] by having to count.

Why do I employ sprung rhythm at all? Because it is the nearest to the rhythm of prose, that is the native and natural rhythm of speech, the least forced, the most rhetorical and emphatic of all possible rhythms, combining, as it seems to me, opposite and, one wd. have thought, incompatible excellences, markedness of rhythm—that is rhythm's self—and naturalness of expression—for why, if it is forcible in prose to say 'lashed: rod',<sup>4</sup> am I obliged to weaken this in verse, which ought to be stronger, not weaker, into 'lashed birch-ród' or something?

My verse is less to be read than heard, as I have told you before; it is oratorical, that is the rhythm is so. I think if you will study what I have here said you will be much more pleased with it and may I say? converted to it.

You ask may you call it 'presumptuous jugglery'. No, but only for this reason, that *presumptuous* is not English.

I cannot think of altering anything. Why shd. I? I do not write for the public. You are my public and I hope to convert you.

You say you wd. not for money read my poem again. Nevertheless I beg you will. Besides money, you know, there is love. If it is obscure do not bother yourself with the meaning but pay

attention to the best and most intelligible stanzas, as the two last of each part and the narrative of the wreck. If you had done this you wd. have liked it better and sent me some serviceable criticisms, but now your criticism is of no use, being only a protest memorialising me against my whole policy and proceedings.

I may add for your greater interest and edification that what refers to myself in the poem is all strictly and literally true and did all occur; nothing is added for poetical padding.

Believe me your affectionate friend

GERARD M. HOPKINS, S.J.

### To Robert Bridges

St. Giles, Oxford, Feb. 15 '79.

DEAREST BRIDGES,—I should have added in my last that the *Silver Jubilee* has been published. It was printed at the end of a sermon, bearing the same title and due to the same occasion, of Fr. John Morris's of our Society. I have found it since I wrote and the copy I sent you from memory is not quite right. The third stanza should stand fourth and run—

Not today we need lament  
Your lot of life is some way spent:  
Toil has shed round your head  
Silver, but for Jubilee.

The thought is more pointed. Please correct it if you put it into your album.

No, do not ask Gosse anything of the sort. (1) If I were going to publish, and that soon, such a mention would be 'the puff preliminary' [*sic*], and wd. be dishonourable of me to allow of. (2) If I did, a mention in one article of one review would do very little indeed, especially as publishing now is out of the question. (3) When I say that I do not mean to publish I speak the truth. I have taken and mean to take no step to do so beyond the attempt I made to print my two wrecks in the *Month*. If some one in authority knew of my having some poems printable and suggested my doing it I shd. not refuse, I should be partly, though not altogether, glad. But that is very unlikely. All therefore that I think of doing is to keep my verses together in one place—at present I have not even correct copies—, that, if anyone shd. like, they might be published after my death. And that again is unlikely, as well as remote. I could add other considerations, as that if I meant to publish at all it ought to be more or ought at least to be followed up, and how can that be? I cannot in conscience spend time on poetry, neither have I the inducements and inspirations that make others compose. Feeling, love in particular, is the great moving power and spring of verse and the only person that I am in love with seldom, especially now, stirs my heart sensibly and when he does I cannot always 'make capital' of it, it would be a sacrilege to do so. Then again I have of myself made verse so laborious.

No doubt my poetry errs on the side of oddness. I hope in time to have a more balanced and Miltonic style. But as air, melody is what strikes me most of all in music and design in painting, so design, pattern or what I am in the habit of calling 'inscape' is what I above all aim at in poetry. Now it is the virtue of design, pattern, or inscape to be distinctive and it is the vice of distinctiveness to become queer. This vice I cannot have escaped. However 'winding the eyes' is queer only if looked at from the wrong point of view: looked at as a motion in and of the eyeballs it is what you say, but I mean that the eye winds / only in the sense that its focus or point of sight winds and that coincides with a point of the object and winds with that. For the object, a lantern passing further and further away and bearing now east, now west of one right line, is truly and properly described as winding. That is how it should be taken then.<sup>8</sup>

*To R. W. Dixon*

Manresa House, Roehampton, S. W. Dec. 1 1881

(the very day 300 years ago of Father Campion's martyrdom).

MY DEAR FRIEND,—I am heartily glad you did not make away with, as you say you thought of doing, so warm and precious a letter as your last. It reached me on the first break or day of repose in our month's retreat; I began answering it on the second, but could not finish; and this is the third and last of them.

When a man has given himself to God's service, when he has denied himself and followed Christ, he has fitted himself to receive and does receive from God a special guidance, a more particular providence. This guidance is conveyed partly by the action of other men, as his appointed superiors, and partly by direct lights and inspirations. If I wait for such guidance, through whatever channel conveyed, about anything, about my poetry for instance, I do more wisely in every way than if I try to serve my own seeming interests in the matter. Now if you value what I write, if I do myself, much more does our Lord. And if he chooses to avail himself of what I leave at his disposal he can do so with a felicity and with a success which I could never command. And if he does not, then two things follow; one that the reward I shall nevertheless receive from him will be all the greater; the other that then I shall know how much a thing contrary to his will and even to my own best interests I should have done if I had taken things into my own hands and forced on publication. This is my principle and this in the main has been my practice: leading the sort of life I do here it seems easy, but when one mixes with the world and meets on every side its secret solicitations, to live by faith is harder, is very hard; nevertheless by God's help I shall always do so.

Our Society values, as you say, and has contributed to literature, to culture; but only as a means to an end. Its history and its

experience shew that literature proper, as poetry, has seldom been found to be to that end a very serviceable means. We have had for three centuries often the flower of the youth of a country in numbers enter our body: among these how many poets, how many artists of all sorts, there must have been! But there have been very few Jesuit poets and, where they have been, I believe it would be found on examination that there was something exceptional in their circumstances or, so to say, counter-balancing in their career. For genius attracts fame and individual fame St. Ignatius looked on as the most dangerous and dazzling of all attractions. There was a certain Fr. Beschi who in Southern Hindustan composed an epic which has become one of the Tamul classics and is spoken of with unbounded admiration by those who can read it. But this was in India, far from home, and one can well understand that fame among Hindu pundits need not turn the head of an Italian. In England we had Fr. Southwell a poet, a minor poet but still a poet; but he wrote amidst a terrible persecution and died a martyr, with circumstances of horrible barbarity: this is the counterpoise in his career. Then what a genius was Campion himself! was not he a poet? perhaps a great one, if he had chosen. His History of Ireland, written in hiding and hurrying from place to place, Mr. Simpson in his Life says, and the samples prove it, shews an eloquence like Shakspeare's; and in fact Shakspeare made use of the book. He had all and more than all the rhetoric of that golden age and was probably the most vigorous mind and eloquent tongue engaged in theological strife then in England, perhaps in Europe. It seems in time he might have done anything. But his eloquence died on the air, his genius was quenched in his blood after one year's employment in his country. Music is more professional than poetry perhaps and Jesuits have composed and well, but none has any fame to speak of. We had one painter who reached excellence, I forget his name, he was a lay-brother; but then he only painted flower pieces. You see then what is against me, but since, as Solomon says, there is a time for everything, there is nothing that does not some day come to be, it may be that the time will come for my verses. I remember, by the by, once taking up a little book of the life of St. Stanislaus told or commented on under emblems; it was much in the style of Herbert and his school and about that date; it was by some Polish Jesuit. I was astonished at their beauty and brilliancy, but the author is quite obscure. Brilliancy does not suit us.

I quote these cases to prove that show and brilliancy do not suit us, that we cultivate the commonplace outwardly and wish the beauty of the king's daughter the soul to be from within.

Earnestly thanking you for your kindness and wishing you all that is best I remain your affectionate friend

GERARD M. HOPKINS S.J.

Dec. 16 1881.

EARLY DIARIES (1863)

September 24. 1863

The various lights under which a horn may be looked at have given rise to a vast number of words in language. It may be regarded as a projection, a climax, a badge of strength, power or vigour, a tapering body, a spiral, a wavy object, a bow, a vessel to hold withal or to drink from, a smooth hard material not brittle, stony, metallic or wooden, something sprouting up, something to thrust or push with, a sign of honour or pride, an instrument of music, etc. From the shape, *kernel* and *granum*, *grain*, *corn*<sup>2</sup>. From the curve of a horn, \**κορωνίς*, *corona*, *crown*. From the spiral *crinis*, meaning ringlets, locks. From its being the highest point comes our *crown* perhaps, in the sense of the top of the head, and the Greek *κέρας*, horn, and *κάρα*, head, were evidently identical; then for its sprouting up and growing, compare *keren*, *cornu*, *κέρας*, horn with grow, *creSCO*, *grandis*, grass, great, *groot*. For its curving, *curvus* is probably from the root *horn* in one of its forms. *κορωνή* in Greek and *cornus*, *cornix* in Latin and *crow* (perhaps also *raven*, which may have been *craven* originally) in English bear a striking resemblance to *cornu*, *curvus*. So also *γέρανος*, *crane*, *heron*, *herne*. Why these birds should derive their names from *horn* I cannot presume to say. The tree *cornel*, Latin *cornus* is said to derive its name from the hard horn-like nature of its wood, and the *corns* of the foot perhaps for the same reason. *Corner* is so called from its shape, indeed the Latin is *cornu*. Possibly (though this is rather ingenious than likely, I think) *grin* may mean to curve up the ends of the mouth like horns. Mountains are called *horn* in Switzerland; now we know from Servius<sup>3</sup> that *herna* meant *saxum* whence the *Hernici*, *Rock-men*, derive their name; *herna* is a horn-like crag. *ἔρνος*, a shoot, is so called from its horn-like growth. Curiously enough the expression *κεράων ἔρνος* occurs in Oppian,<sup>4</sup> and another word, *ἔρνος*, in the *Poetics* of Aristotle.<sup>5</sup> Or it is possible that *ἔρνος* may be so called from its shooting up as, not in the shape of, a horn.

See *horn* above. On the other hand the derivation of *granum*<sup>11</sup>, *grain* may be referred to the head

*Grind*, *gride*, *gird*, *grit*, *groat*, *grate*, *greet*, *κρούειν*, *crush*, *crash*, *κροτέειν* etc.

Original meaning to *strike*, *rub*, particularly *together*. That which is produced by such means is the *grit*, the *groats* or crumbs, like *fragmentum* from *frangere*, *bit* from *bite*. *Crumb*, *crumble* perhaps akin. To *greet*, to strike the hands together(?). *Greet*, grief, wearing, *tribulation*. *Grief* possibly connected. *Gruff*, with a sound as of two things rubbing together. I believe these words to be onomatopoeitic.<sup>3</sup> *Gr* common to them all representing a particular sound. In fact I think the onomatopoeitic theory has not had a fair chance. Cf. *Crack*<sup>14</sup>, *creak*, *croak*, *crake*, *graculus*, *crackle*. These must be onomatopoeitic.

JOURNAL (1866)

January 23, 1866<sup>2</sup>

For Lent. No pudding on Sundays. No tea except if to keep me awake and then without sugar. Meat only once a day. No verses in Passion Week or on Fridays. No lunch or meat on Fridays. Not to sit in armchair except can work in no other way. Ash Wednesday and Good Friday bread and water.

July 11. Dull and shallow sunlight. Saw an olive-coloured snake on hedge of Finchley wood and just before its slough in the road—or at all events a slough. Oats: hoary blue-green sheaths and stalks, prettily shadow-stroked spikes of pale green grain. Oaks:<sup>8</sup> the organisation of this tree is difficult. Speaking generally no doubt the determining planes are concentric, a system of brief contiguous and continuous tangents, whereas those of the cedar would roughly be called horizontals and those of the beech radiating but modified by droop and by a screw-set towards jutting points. But beyond this since the normal growth of the boughs is radiating and the leaves grow some way in there is of course a system of spoke-wise clubs of green—sleeve-pieces. And since the end shoots curl and carry young and scanty leaf-stars these clubs are tapered, and I have seen also the pieces in profile with chiselled outlines, the blocks thus made detached and lessening towards the end. However the star knot is the chief thing: it is whorled, worked round, a little and this is what keeps up the illusion of the tree: the leaves are rounded inwards and figure out ball-knots. Oaks differ much, and much turns on the broadness of the leaf, the narrower giving the crisped and starry and Catherine-wheel forms, the broader the flat-pieced mailed or shard-covered ones, in which it is possible to see composition in dips etc on wider bases than the single knot or cluster.

JOURNAL (1866-7)

July 11. Fine; in morning sky festooned with cobwebs; afterwards brighter; silver bright fish-scale-bespattered sunset.

JOURNAL (1868-9)

Sept. 7. Dim, fine, and very hot.

Horace Dugmore called in the morning and said goodbye.—In the evening when I had said goodbye at home I found my train did not go for three quarters of an hour, so I walked to Victoria Road in the meantime and Aunt Annie came back with me to the train.<sup>1</sup>—Then to the Novitiate, Roehampton.<sup>2</sup>

Sept. 17. Fine.—Chestnuts as bright as coals or spots of vermilion.

SERMONS AND WRITINGS OF G. M. HOPKINS

FOR SUNDAY EVENING NOV. 23 1879 AT BEDFORD LEIGH—Luke  
ii 33. *Et erat pater ejus et mater mirantes super his quae dicebantur  
de illo* (text taken at random)

St. Joseph though he often carried our Lord Jesus Christ in his arms and the Blessed Virgin though she gave him birth and suckled him at her breast, though they seldom either of them had the holy child out of their sight and knew more of him far than all others, yet when they heard what Holy Simeon a stranger had to say of him the Scripture says they wondered. Not indeed that they were surprised and had thought to hear something different but that they gave their minds up to admiration and dwelt with reverent wonder on all God's doings about the child their sacred charge. Brethren, see what a thing it is to hear about our Lord Jesus Christ, to think of him and dwell upon him; it did good to these two holiest people, the Blessed Virgin and St. Joseph, even with him in the house God thought fit to give them lights by the mouth of strangers. It cannot but do good to us, who have more need of holiness, who easily forget Christ, who have not got him before our eyes to look at. And though we do have him before our eyes, masked in the Sacred Host, at mass and Benediction and within our lips receive him at communion, yet to hear of him and dwell on the thought of him will do us good.

Our Lord Jesus Christ, my brethren, is our hero, a hero all the world wants. You know how books of tales are written, that put one man before the reader and shew him off handsome for the most part and brave and call him My Hero or Our Hero. Often mothers make a hero of a son; girls of a sweetheart and good wives of a husband. Soldiers make a hero of a great general, a party of its leader, a nation of any great man that brings it glory, whether king, warrior, statesman, thinker, poet, or whatever it shall be. But Christ, he is the hero.<sup>1</sup> He too is the hero of a book or books, of the divine Gospels. He is a warrior and a conqueror<sup>2</sup>, of whom it is written he went forth conquering and to conquer. He is a king, Jesus of Nazareth king of the Jews, though when he came to his own kingdom his own did not receive him, and now, his people having cast him off,

we Gentiles are his inheritance. He is a statesman, that drew up the New Testament in his blood and founded the Roman Catholic Church that cannot fail. He is a thinker, that taught us divine mysteries. He is an orator and poet, as in his eloquent words and parables appears. He is all the world's hero, the desire of nations. But besides he is the hero of single souls; his mother's hero, not out of motherly foolish fondness but because he was, as the angel told her, great and the son of the Most High and all that he did and said and was done and said about him she laid up in her heart. He is the true-love and the bridegroom of men's souls: the virgins follow him whithersoever he goes; the martyrs follow him through a sea of blood, through great tribulation; all his servants take up their cross and follow him. And those even that do not follow him, yet they look wistfully after him, own him a hero, and wish they dared answer to his call. Children as soon as they can understand ought to be told about him, that they may make him the hero of their young hearts. But there are Catholic parents that shamefully neglect their duty: the grown children of Catholics are found that scarcely know or do not know his name. Will such parents say they left instruction to the priest or the schoolmaster? Why, if they sent them very early to the school they might make that excuse, but when they do not what will they say then? It is at the father's or the mother's mouth first the little one should learn. But the parents may be gossiping or drinking and the children have not heard of their lord and saviour. Those of you, my brethren, who are young and yet unmarried resolve that when you marry, if God should bless you with children, this shall not be but that you will have more pity, will have pity upon your own.

There met in Jesus Christ all things that can make man lovely and loveable. In his body he was most beautiful. This is known first by the tradition in the Church that it was so and by holy writers agreeing to suit those words to him / Thou art beautiful in mould above the sons of men:¹ we have even accounts of him written in early times.² They tell us that he was moderately tall, well built and tender in frame, his features straight and beautiful, his hair inclining to auburn, parted in the midst, curling and clustering about the ears and neck as the leaves of a filbert, so they speak, upon the nut. He wore also a forked beard and this as well as the locks upon his head were never touched by razor or shears; neither, his health being perfect, could a hair ever fall to the ground. The account I have been quoting (it is from memory, for I cannot now lay my hand upon it) we do not indeed for certain know to be correct, but it has been current in the Church and many generations have drawn our Lord accordingly either in their own minds or in his images. Another proof of his beauty may be drawn from the words *proficiebat sapientia et aetate et gratia apud Deum et homines* (Luc. ii 52) / he went forward in wisdom and bodily frame and favour with God and men; that is / he pleased both God and men daily more and more by his growth of mind and body. But he could not have pleased by growth of body unless the body was strong, healthy, and beautiful that grew. But the best proof of all is this, that his body was the special work of the Holy Ghost. He was not born in nature's course, no man was his father; had he been born as others are he must have inherited some defect of figure or of constitution, from which no man born as fallen men are born is wholly free unless God interfere to keep him so. But his body was framed directly from heaven by the power of the Holy

Ghost, of whom it would be unworthy to leave any the least botch or failing in his work. So the first Adam was moulded by God himself and Eve built up by God too out of Adam's rib and they could not but be pieces, both, of faultless workmanship: the same then and much more must Christ have been. His constitution too was tempered perfectly, he had neither disease nor the seeds of any: weariness he felt when he was wearied, hunger when he fasted, thirst when he had long gone without drink, but to the touch of sickness he was a stranger. I leave it to you, brethren, then to picture him, in whom the fulness of the godhead dwelt bodily, in his bearing how majestic, how strong and yet how lovely and lissome in his limbs, in his look how earnest, grave but kind. In his Passion all this strength was spent, this lissomeness crippled, this beauty wrecked, this majesty beaten down. But now it is more than all restored, and for myself I make no secret I look forward with eager desire to seeing the matchless beauty of Christ's body in the heavenly light.

I come to his mind. He was the greatest genius that ever lived. You know what genius is, brethren—beauty and perfection in the mind. For perfection in the bodily frame distinguishes a man among other men his fellows: so may the mind be distinguished for its beauty above other minds and that is genius. Then when this genius is duly taught and trained, that is wisdom; for without training genius is imperfect and again wisdom is imperfect without genius. But Christ, we read, advanced in wisdom and in favour with God and men: now this wisdom, in which he excelled all men, had to be founded on an unrivalled genius. Christ then was the greatest genius that ever lived. You must not say, Christ needed no such thing as genius; his wisdom came from heaven, for he was God. To say so is to speak like the heretic Apollinaris,<sup>1</sup> who said that Christ had indeed a human body but no soul, he needed no mind and soul, for his godhead, the Word of God, that stood for mind and soul in him. No, but Christ was perfect man and must have mind as well as body and that mind was, no question, of the rarest excellence and beauty; it was genius. As Christ lived and breathed and moved in a true and not a phantom human body and in that laboured, suffered, was crucified, died, and was buried; as he merited by acts of his human will; so he reasoned and planned and invented by acts of his own human genius,<sup>1</sup> genius made perfect by wisdom of its own, not the divine wisdom only.

A witness to his genius we have in those men who being sent to arrest him came back empty handed, spellbound by his eloquence, saying / Never man spoke like this man.

A better proof we have in his own words, his sermon on the mount, his parables, and all his sayings recorded in the Gospel. My brethren, we are so accustomed to them that they do not strike us as they do a stranger that hears them first, else we too should say / Never man etc. No stories or parables are like Christ's, so bright, so pithy, so touching; no proverbs or sayings are such jewellery: they stand off from other men's thoughts like stars, like lilies in the sun; nowhere in literature is there anything to match the Sermon on the Mount: if there is let men bring it forward. Time does not allow me to call your minds to proofs or instances. Besides Christ's sayings in the Gospels a dozen or so more have been kept by tradition and are to be found in the works of the Fathers and early writers and one even in the Scripture itself: It is more blessed etc.<sup>2</sup> When these sayings are gathered together, though one cannot feel sure of every one, yet

reading all in one view they make me say / These must be Christ's, never man etc. One is: Never rejoice but when you look upon your brother in love. Another is: My mystery is for me and for the children of my house.

And if you wish for another still greater proof of his genius and wisdom look at this Catholic Church that he founded, its ranks and constitution, its rites and sacraments.

Now in the third place, far higher than beauty of the body, higher than genius and wisdom the beauty of the mind, comes the beauty of his character, his character as man. For the most part his very enemies, those that do not believe in him, allow that a character so noble was never seen in human mould. Plato the heathen, the greatest of the Greek philosophers, foretold of him:<sup>3</sup> he drew by his wisdom a picture of the just man in his justice crucified and it was fulfilled in Christ. Poor was his station, laborious his life, bitter his ending: through poverty, through labour, through crucifixion his majesty of nature more shines. No heart as his was ever so tender, but tenderness was not all: this heart so tender was as brave, it could be stern. He found the thought of his Passion past bearing, yet he went through with it. He was feared when he chose: he took a whip and singlehanded cleared the temple. The thought of his gentleness towards children, towards the afflicted, towards sinners, is often dwelt on; that of his courage less. But for my part I like to feel that I should have feared him. We hear also of his love, as for John and Lazarus; and even love at first sight, as of the young man that had kept all the commandments from his childhood. But he warned or rebuked his best friends when need was, as Peter, Martha, and even his mother. For, as St. John says, he was full both of grace and of truth.

But, brethren, from all that might be said of his character I single out one point and beg you to notice that. He loved to praise, he loved to reward.<sup>4</sup> He knew what was in man, he best knew men's faults and yet he was the warmest in their praise. When he worked a miracle he would grace it with / Thy faith hath saved thee, that it might almost seem the receiver's work, not his. He said of Nathanael that he was an Israelite without guile; he that searches hearts said this, and yet what praise that was to give! He called the two sons of Zebedee Sons of Thunder, kind and stately and honourable name! We read of nothing thunderlike that they did except, what was sinful, to wish fire down from heaven on some sinners, but they deserved the name or he would not have given it, and he has given it them for all time. Of John the Baptist he said that his greater was not born of women. He said to Peter / Thou art Rock / and rewarded a moment's acknowledgement of him with the lasting headship of his Church. He defended Magdalen and took means that the story of her generosity should be told for ever. And though he bids us say we are unprofitable servants, yet he himself will say to each of us / Good and faithful servant, well done.

And this man whose picture I have tried to draw for you, brethren, is your God. He was your maker in time past; hereafter he will be your judge. Make him your hero now. Take some time to think of him; praise him in your hearts. You can over your work or on your road praise him, saying over and over again / Glory be to Christ's body; Glory to the body of the Word made flesh; Glory to the body suckled at the Blessed Virgin's breasts; Glory to Christ's body in its beauty; Glory to Christ's body in its weariness; Glory to Christ's body in its Passion, death and burial; Glory to Christ's body risen; Glory to Christ's body in the Blessed Sacrament; Glory to Christ's soul; Glory to his genius and wisdom; Glory to his unsearchable thoughts; Glory to his saving words; Glory to his sacred heart; Glory to its courage and manliness; Glory to its meekness and mercy; Glory to its every heartbeat, to its joys and sorrows, wishes, fears; Glory in all things to Jesus Christ God and man. If you try this when you can you will find your heart kindle and while you praise him he will praise you—a blessing etc