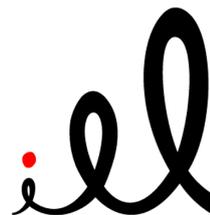


UNICAMP



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

MÔNICA BEATRIZ GUIDI

COLERIDGE E A “WILLING SUSPENSION OF DISBELIEF”:

HISTÓRIA, ANÁLISE E USOS

**CAMPINAS
2020**

MÔNICA BEATRIZ GUIDI

**COLERIDGE E A “WILLING SUSPENSION OF DISBELIEF”:
HISTÓRIA, ANÁLISE E USOS**

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharelado em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro

**CAMPINAS
2020**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

G942c Guidi, Mônica Beatriz, 1998-
Coleridge e a "willing suspension of disbelief" : história, análise e usos /
Mônica Beatriz Guidi. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Alexandre Soares Carneiro.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Coleridge, Samuel Taylor, 1772-1834. 2. Romantismo - Países de língua
inglesa. 3. Teoria literária. I. Soares Carneiro, Alexandre, 1963-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações adicionais, complementares

Título em outro idioma: Coleridge and the "willing suspension of disbelief": history, analysis
and usage

Palavras-chave em inglês:

Coleridge, Samuel Taylor, 1772-1834

Romanticism - English-speaking countries

Literary theory

Titulação: Bacharel

Data de entrega do trabalho definitivo: 15-12-2020

Dedico este trabalho a todos que me ajudaram pelo
caminho até aqui: pais, professores, amigos.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos a se fazer são muitos. À UNICAMP e ao IEL, que me deram a formação que sempre quis e onde vivi quatro anos e alguns meses. Ao meu orientador, Alexandre Soares Carneiro, que me ajudou nos momentos em que estava mais perdida e que me ensinou a diferença entre a pesquisa e o ciclo consumidor de tentar ler todo livro já escrito sobre o tópico da sua pesquisa. A Luísa Catelli, que foi a primeira pessoa que conseguiu me deixar menos nervosa a respeito de todo o processo da monografia.

A Frederick Burwick, cujos livros encontrei quando estava prestes a arrancar os cabelos e que me explicaram conceitos que eu estava perdendo as esperanças de conseguir entender um dia. Ao Sistema de Bibliotecas da Unicamp, que tinha a maior parte dos livros que eu precisava e que tem maravilhosas mesinhas de estudo espalhadas por todas as suas bibliotecas, das quais senti tremenda falta durante a quarentena.

Aos meus amigos, do IEL e de outras áreas, que escutaram meus planos de tema de TCC quando ainda não faziam o menor sentido e que mesmo assim disseram que parecia ser interessante. Ao meu namorado, por sempre ter acreditado que eu ia fazer algo bom. Aos meus pais, por terem me apoiado durante esses anos e todos os anos antes.

Um agradecimento até a mim mesma, por não ter procrastinado tanto quanto poderia, por ter anotado as páginas de onde tirou cada citação e por ter escolhido um tema difícil, mas sempre interessante. Eu poderia ter tornado todo esse processo muito mais complicado, e estou contente por, ao invés disso, ter me ajudado.

E claro, a Samuel Taylor Coleridge e sua mente cheia de ideias, e a todos os pesquisadores e pensadores que vêm lutando para entendê-lo desde o século XIX.

“Tis strange, — but true; for truth is always strange; stranger than fiction”

Lord George Gordon Byron

RESUMO

A “*willing suspension of disbelief*”, termo cunhado por S.T. Coleridge em sua *Biographia Literaria* (1817), tem sido utilizada em tempos recentes como uma teoria de engajamento com a ficção. Diferentes áreas acusam a terminologia de ser generalista e superficial. Assim, é necessário retornar ao pensamento de Coleridge e tentar compreender o que pretendia ao falar de uma “*willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*” — se um conceito geral ou específico à poesia. A história do termo parece se iniciar no teatro, com “*temporary half-faith*” e a diferenciação entre “*illusion*” e “*delusion*”, presentes em Kant e A. W. Schlegel, grandes influenciadores de Coleridge. O espectador conscientemente deixava-se levar em um estado análogo ao dos sonhos. Isso também acontece na “*willing suspension of disbelief*”, que demanda o consentimento do leitor em participar da experiência fictícia e o momentâneo abrir mão de seus padrões do mundo real. O papel do autor é julgar o que deve ser dito e como, de forma a manter o leitor nesse estado. Todos esses elementos podem existir em outras formas de mídia de ficção além da poesia. Assim, apesar de na *BL* Coleridge utilizar “*dramatic probability*” para o teatro e indicar que romances aceitam elementos mais improváveis do que a poesia, o que indica que não propunha intercambialidade do uso de “*willing suspension of disbelief*”, essa restrição não precisa ser seguida à risca. Também é preciso levar em conta que a coerência e a verossimilhança, fundamentais para o funcionamento da “*willing suspension of disbelief*”, podem tornar-se restrições para o exercício criativo, exigindo uma firme aderência ao que é percebido como real.

Palavras-chave: S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, Romantismo Inglês, Verossimilhança, Coerência, Crença, Suspensão Voluntária de Descrença, Ficção.

ABSTRACT

The “willing suspension of disbelief”, coined by S.T. Coleridge in his *Biographia Literaria* (1817), has been used in recent times as a theory of fictional engagement. Different areas argue that the terminology too broad and superficial. Therefore, it becomes necessary to return to Coleridge’s writings and try to uncover what he meant by a “willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith” — if a loose concept or something constricted to poetry. The history of the term seems to begin within theater, with “temporary half-faith” and the difference between illusion and delusion, already present in Kant and Schlegel, both of whom greatly influenced Coleridge. The spectators willingly let themselves be lulled into a dreamlike state. That also takes place in the “willing suspension of disbelief”, as it requires the reader’s consent to partake in the fictitious experience and that they relinquish momentarily their real world standards. The role of the author is to judge what must be said and how to say it, in such a way as to keep the reader in that state. Therefore, though Coleridge uses “dramatic probability” in regards to the theater and indicates that romances allow elements more improbable than poetry, which indicates that he did not see the use of “willing suspension of disbelief” as interchangeable, that restriction need not be strictly followed. It is also necessary to remark that coherence and verisimilitude, which are essential to the functioning of the “willing suspension of disbelief”, can stifle creativity by demanding an inexorable adherence to what is perceived as being real.

Key words: S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, British Romanticism, Verisimilitude, Coherence, Belief, Willing Suspension of Disbelief, Fiction.

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1 – Coleridge e a “willing suspension of disbelief”: contexto pessoal, literário e histórico	4
1.1 – A amizade com Wordsworth e as <i>Lyrical Ballads</i>	4
1.2 – Escrita, conteúdo e crítica na <i>Biographia Literaria</i>	7
1.3 – Conceitos que precederam a “willing suspension of disbelief”	11
1.4 – Cenário literário do período.....	13
Capítulo 2 – Análise da “willing suspension of disbelief” e seus fundamentos	17
2.1 – O gênio de Coleridge	17
2.2 – A fé voluntária do leitor	20
2.3 – O julgamento do autor	24
2.4 – O consentimento e a consciência do leitor.....	26
Capítulo 3 – Problemáticas de elaboração e uso	29
3.1 – Aplicação: restrita à poesia?	29
3.2 – As armadilhas da coerência e da verossimilhança	31
3.3 – O teatro e o plágio: dívidas a Payne Knight e a Schlegel	36
Conclusão	43
Referências bibliográficas	47
Glossário	49

INTRODUÇÃO

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), conhecido pelo grande público por poemas como “The Rime of the Ancient Mariner” e “Kubla Khan” e considerado um dos fundadores da crítica literária inglesa moderna, tem uma extensa e caótica produção teórica. Dela, um conceito disseminou-se na cultura popular moderna: trata-se da “*willing suspension of disbelief*”.

Cunhado na *Biographia Literaria* (1817), obra de gênero indeterminado recheada de reflexões filosóficas e pessoais, descreveria o estado psicológico desejado de um leitor diante de poemas sobrenaturais. Constituiria uma espécie de “*poetic faith*”, análoga à fé religiosa. Durante a leitura, o leitor se comprometeria a acreditar no conteúdo sobrenatural do poema.

Atualmente, a “*willing suspension of disbelief*” costuma ser aplicada a qualquer espécie de produção fictícia, e é encontrada em avaliações de livros, filmes e séries, como um dos fatores determinantes da capacidade de envolver o interlocutor e convencê-lo a se importar com a trama apresentada. Uma narrativa mal construída recebe resenhas declarando que não foi possível manter a “suspensão de descrença” em seu decorrer. Esse uso generalizado não é exclusivo ao público não especializado. Acadêmicos utilizam o termo como um espectro amplo, para abordar poesia, romances, filmes, não-ficção e até videogames.

É pertinente, afinal, aplicar a “*willing suspension of disbelief*” a qualquer tipo de mídia narrativa? Terá Coleridge dado alguma indicação em sua teoria de que essa utilização é adequada? Para responder essas perguntas, precisamos entender como Coleridge elaborou o conceito de “*willing suspension of disbelief*”, e procurar sua opinião a respeito de temas relacionados. Ao invés de partir de teóricos que a utilizam como base para outros estudos, nosso foco será a teoria por trás do conceito em si, de forma a ver se houve uma alteração no seu significado nos tempos atuais; e, caso exista, se é de fato viável o recorrer à ideia de “*willing suspension of disbelief*” para aplicações além da poesia.

O objetivo principal deste trabalho é trazer a “*willing suspension of disbelief*” e seus usos para o centro da discussão, como algo que deve ser contestado e analisado ao invés de tratado como pressuposto. Para isso, iremos:

- Rastrear sua origem;
- Entender o contexto de sua criação e as influências que a definiram;

- Compreender seu significado e aplicações propostas por Coleridge;
- Observar suas utilizações pela academia nos tempos recentes;
- Buscar possíveis limites e falhas no seu uso;
- Verificar se pode de fato ser aplicada a qualquer mídia.

No capítulo 1, para entender o contexto da formulação de “*willing suspension of disbelief*”, estudaremos um conjunto de textos: a parceria com William Wordsworth na escrita das *Lyrical Ballads* (1798); o conteúdo do ciclo de palestras ministradas por Coleridge a pedido da Royal Institution de 1808 a 1819; a própria *Biographia Literaria* (1817). Veremos como o classicismo e o romantismo definiram visões opostas sobre a verossimilhança, e a polêmica do verdadeiro ou falso na literatura. Discutiremos ainda o importante papel de filósofos alemães para todo o sistema de Coleridge.

No capítulo 2, na tentativa de compreender “*willing suspension of disbelief*” de forma geral, precisaremos primeiro entender o posicionamento de Coleridge no contexto dos enfrentamentos teóricos que aconteciam à sua volta, e verificar quais visões influenciaram sua formulação. Depois, examinaremos componentes individualmente, pois cada uma das três palavras da expressão tem conotações particulares, além de alguns exemplos de como a noção foi lida e discutida.

No capítulo 3, trataremos dos aspectos mais problemáticos da “*willing suspension of disbelief*”. Tentaremos estabelecer se há em Coleridge uma restrição concreta ao uso do termo e como essa questão é levada em conta por pesquisadores quando utilizam a “*willing suspension of disbelief*” fora da teoria da poesia. Verificaremos o quanto ela seria funcional, se tomada exatamente da forma como Coleridge a elaborou. Voltaremos o olhar para intelectuais que, de uma forma ou outra, influenciaram na elaboração do termo sem receber crédito por isso.

Ao longo do trabalho deve ficar clara a defesa da hipótese de que, apesar de a “*willing suspension of disbelief*” não ter sido criada com esse fim, ela pode de fato ser utilizada para descrever a relação de um interlocutor com diversas mídias de ficção além da poesia. Isso porque, acima de tudo, a “*willing suspension of disbelief*” é o resultado de um tipo de pacto estabelecido entre artista e interlocutor, que depende de condições que podem, em diferentes graus, serem estabelecidas em diferentes mídias. Sua base é a disposição do interlocutor a participar do que lhe for proposto pela obra, algo que não acontece apenas na poesia; ela descreve o relacionamento e as funções de todos envolvidos no pacto ficcional, interlocutor, obra e autor.

A “*willing suspension of disbelief*” não fala da capacidade do artista de levar o interlocutor a acreditar que o que lhe é contado é real. A vontade do interlocutor ao participar da experiência ficcional é central para a “*willing suspension of disbelief*”. É mais relevante analisar quanto, até onde e por que o leitor *permite-se* enganar do que o quanto é enganado.

Tampouco é uma questão de o interlocutor prometer que, independente do que aconteça, vai acreditar que aquela história poderia ter acontecido. Ele se compromete a acreditar enquanto a obra parecer-lhe coerente, e o autor faz o seu melhor para apresentar algo o mais coerente possível. Existe, sem dúvida, um elemento de avaliação pessoal quanto à possibilidade de uma obra convencer e interessar, determinado pela verossimilhança. Ela e a coerência interna são as bases do julgamento da qualidade de uma obra, pois o que é verdadeiro ou falso no mundo concreto não diz respeito à ficção, e não é relevante para seu contexto ou apreciação.

Dentro da própria *Biographia Literaria*, a explicação para “*willing suspension of disbelief*” é concisa. Notório por sua falta de foco, grande quantidade de projetos e incapacidade de conclusão, Coleridge pode ter não ter visto necessidade ou tido capacidade de oferecer um panorama completo. O material que explica a “*willing suspension of disbelief*” está disperso em palestras, cartas, sua extensa *marginalia* e até em seu diário de sonhos. Mas sem dúvida há um conjunto de conceitos por trás da expressão que permeiam seu pensamento crítico. Este trabalho pretende fazer o esforço de reuni-los de forma organizada e tenta discutir “*willing suspension of disbelief*” de forma relativamente completa, partindo das formulações produzidas por seu criador.

Capítulo 1 – Coleridge e a “willing suspension of disbelief”: contexto pessoal, literário e histórico

1.1 – A amizade com Wordsworth e as *Lyrical Ballads*

Já casado, com um filho, sem diploma e com dificuldades financeiras, Coleridge inicia a amizade com William Wordsworth, o que representa um ponto de virada na vida intelectual de ambos e na história da literatura inglesa. Tendo se conhecido em 1795 e mantido uma contínua troca de cartas pelo ano seguinte, em junho de 1797 os irmãos William e Dorothy Wordsworth alugam uma casa em Somerset para ficar perto da presença estimulante do amigo. A rica troca criativa entre os três impulsiona o período mais produtivo da carreira poética de Coleridge.

O resultado imediato são as *Lyrical Ballads* (1798), que reúne poemas dos dois autores. Dezenove anos depois, Coleridge narra o processo de elaboração do livro no capítulo XIV da *Biographia Literaria*, cujo subtítulo deixa claro seu caráter ensaístico, com elementos autobiográficos, filosóficos e de crítica literária: “*Occasion of the Lyrical Ballads, and the objects originally proposed — Preface to the second edition — The ensuing controversy, its causes and acrimony — Philosophic definitions of a poem and poetry with scholia*”. É na descrição dos objetos originalmente propostos que Coleridge utiliza o termo “*willing suspension of disbelief*”. Na passagem, diz que pretendiam testar os pontos cardeais da poesia, que ambos haviam definido como “the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature and the power of giving the interest of novelty by the modifying colours of imagination.” (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 314). Para pô-los em prática, têm a ideia de produzir dois tipos de textos. Wordsworth deveria escrever poemas que resgatassem a novidade de imagens e situações cotidianas, enquanto Coleridge ficaria encarregado de poemas com elementos sobrenaturais, onde a excelência estaria “in the interesting of the affections by the dramatic truth of such emotions, as would naturally accompany such situations, supposing them real.” (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 314). Assim, o objetivo era representá-los com verossimilhança e de forma interessante o suficiente para momentaneamente causar “*willing suspension of disbelief*”.

The thought suggested itself — (to which of us I do not recollect) — that a series of poems might be composed of two sorts. In the one, the incidents and agents were to be, in part at least, supernatural; and the excellence aimed at was to consist in the interesting of the affections

by the dramatic truth of such emotions, as would naturally accompany such situations, supposing them real. And real in this sense they have been to every human being who, from whatever source of delusion, has at any time believed himself under supernatural agency. (...)

In this idea originated the plan of the “Lyrical Ballads”; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 314)

Apesar da separação temática e da tentativa de verossimilhança nos poemas sobrenaturais serem verificáveis no resultado final, é improvável que a criação da coletânea tenha partido de elementos teóricos exatamente como Coleridge descreve. Estima-se que a decisão (tomada em março de 1798) de publicar um livro conjunto tenha sido motivada por necessidade financeira. A sistematização descrita na *Biographia Literaria (BL)*, escrita quase vinte anos depois das *Lyrical Ballads*, provavelmente foi desenvolvida pelos poetas *a posteriori* e aplicada à produção antiga.

Publicadas anonimamente em setembro de 1798, as *Lyrical Ballads* não foram bem recebidas pela crítica. “The Rime of the Ancient Mariner”, poema de abertura e hoje o mais célebre de Coleridge, foi atacado por sua linguagem peculiar, que procurava imitar o inglês das baladas antigas. Uma reação de estranhamento fora antecipada pelos autores, como mostra o *Advertisement* do início do livro, ao esclarecer que “A maioria dos poemas que segue deve ser considerada experimentos. Eles foram escritos principalmente com a ideia de determinar quão longe a linguagem da conversação nas classes média e baixas da sociedade é apropriada para os propósitos de prazer poético.”¹² (WORDSWORTH, 1800; 1991, p. 9). Afirma que quem se chocasse com os poemas devia aprender a ver a verdade humana ali representada, e “[eles] deveriam consentir a serem agradaados apesar do mais temido inimigo dos nossos prazeres, nossos próprios pré-estabelecidos códigos de decisão”³.

O público parece não ter sido convencido, e a segunda edição, de 1800, sofreu extensas modificações. Adicionou-se um longo prefácio de autoria de Wordsworth, que

¹ “The majority of the following poems are to be considered as experiments. They were written chiefly with a view to ascertain how far the language of conversation in the middle and lower classes of society is adapted to the purposes of poetic pleasure.”

² Todas as traduções para o inglês (caso o original esteja indicado em rodapé) são nossas.

³ “[they] should consent to be pleased in spite of that most dreadful enemy to our pleasures, our own pre-established codes of decision.”

passou a ser o único autor creditado na capa, e os poemas de Coleridge foram reescritos e movidos para o final, o que representou um grande baque para sua autoconfiança como poeta. Procurando explicar melhor as ideias por trás do conteúdo da obra e defender a si mesmo, Wordsworth na prática definiu seu projeto poético e transformou o que começara como um trabalho conjunto em algo individual. Seu prefácio é considerado hoje o manifesto do romantismo inglês.

Um dos argumentos mais marcantes é a afirmação de que os poemas utilizavam a linguagem “real” como material poético, “por ajustar ao arranjo métrico uma seleção da linguagem real dos homens”⁴ (WORDSWORTH, 1800; 1991, p. 241).

Também a linguagem desses homens é adotada (purificada, de fato, daqueles que aparentam ser seus verdadeiros defeitos, de todas as duradouras e racionais causas de desgosto e desagrado) porque tais homens se comunicam a cada hora com os melhores objetos dos quais a melhor parte da linguagem é originalmente derivada; e porque, por seu ranking social e pelo repetitivo e restrito ciclo de suas relações, estando menos sob a ação da vaidade social, eles expressam seus sentimentos e noções em expressões simples e pouco elaboradas. Logicamente, uma linguagem originada de repetida experiência e sentimentos regulares é uma linguagem mais permanente e bem mais filosófica do que aquela pela qual é frequentemente substituída pelos poetas.⁵ (...) (WORDSWORTH, 1800; 1991, p. 245)

Wordsworth escrevera o prefácio sozinho, mas afirmava falar por Coleridge (que, afinal, sugerira sua escrita): “pois as nossas opiniões em tema de poesia coincidem quase que inteiramente.”⁶ (WORDSWORTH, 1800; 1991, p. 242). É apenas na *BL* que Coleridge discutirá essa atribuição comum de pontos de vista, marcando seu próprio posicionamento. Ele o faz no capítulo XIV, o mesmo em que descreve o processo de elaboração das *Lyrical Ballads*, e onde cunha a expressão “*willing suspension of disbelief*”.

⁴ “by fitting to metrical arrangement a selection of the real language of men.”

⁵ “The language too of these men is adopted (purified indeed from what appear to be its real defects, from all lasting and rational causes of dislike or disgust) because such men hourly communicate with the best objects from which the best part of language is originally derived; and because, from their rank in society and the sameness and narrow circle of their intercourse, being less under the action of social vanity they convey their feelings and notions in simple and unelaborated expressions. Accordingly such a language arising out of repeated experience and regular feelings is a more permanent and a far more philosophical language than that which is frequently substituted for it by Poets.”

⁶ “as our opinions on the subject of poetry do almost entirely coincide”

With many parts of this preface in the sense attributed to them and which the words undoubtedly seem to authorize, I never concurred; but on the contrary objected to them as erroneous in principle, and as contradictory (in appearance at least) both to other parts of the same preface, and to the author's own practice in the greater part of the poems themselves. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 316)

1.2 – Escrita, conteúdo e crítica na *Biographia Literaria*

A versão mais conhecida sobre as origens da *BL* mostra Wordsworth, novamente, como força motriz por trás dos esforços criativos de Coleridge.⁷ O projeto de uma obra que mesclasse elementos críticos e autobiográficos, mapeando as influências e acontecimentos que haviam levado Coleridge a ser o que era e pensar o que pensava, era antigo. É posto em prática pela publicação de *Poems* (1815), de Wordsworth, uma coletânea de poemas com um pequeno prefácio. Um de seus elementos é a exploração filosófica da distinção entre *imagination* e *fancy*, para o que empresta elaborações de Coleridge sem lhe dar crédito. Como explica Modiano (apud BURWICK, 2012, p. 213), Coleridge vê nisso uma ameaça ao lugar de filósofo em que se colocara desde a virada do século, quando abandonou a poesia:

A exibição de Wordsworth de destreza filosófica em seu Prefácio de 1815 reviveu em Coleridge um conflito anterior nascido durante sua torturada colaboração nas *Lyrical Ballads*. Wordsworth assumir a autoria única da segunda edição das *Lyrical Ballads* em 1800, em conjunto com sua notoriamente pouco caridosa nota sobre “The Rime of the Ancient Mariner”, deixaram Coleridge com um agudo senso de falha poética e com a decisão de deixar toda a poesia para Wordsworth, confinando seus próprios esforços para a área da metafísica (...) O único momento em que Wordsworth se refere a Coleridge como fonte é em relação à visão de Coleridge de *fancy*, que Wordsworth procede a criticar como “muito geral”, assim implicando, como Johnston (1984: 337) corretamente argumenta, que “um sistema Wordswortiano corrigiu um Coleridgeano, ou suplantou um que Coleridge falhou em fornecer.”⁸

⁷ George Watson discute essa origem em sua introdução de 1906 à *BL*. A única evidência para tal teoria seria uma carta de Mary Lamb, irmã de Charles Lamb, amigo próximo de Coleridge, que fazia referência a outra carta, recebida da dona da casa onde Coleridge escreveu a *BL*. Assim, seria um relato de segunda ou talvez até terceira mão, e pouco confiável. O texto pode ser lido na íntegra em *Bloom's classic critical views: Samuel Taylor Coleridge*.

⁸ “Wordsworth’s display of philosophic prowess in his 1815 Preface revived in Coleridge an earlier conflict born during their tortured collaboration on the *Lyrical Ballads*. In 1800, Wordsworth’s assumption of single authorship of the second edition of the *Lyrical Ballads*, coupled with his notoriously uncharitable note on ‘The Rime of the Ancient Mariner’, left Coleridge with a keen sense of poetic failure and the decision to surrender poetry altogether to Wordsworth, confining his own efforts to the area of metaphysics (...) The only time

Cria-se, assim, necessidade imediata de estabelecer que sua proficiência filosófica é superior, mantendo a hegemonia no campo em que escolheu. Isso exige que, além de produzir algo complexo e de inegável domínio da área, discuta as opiniões teóricas de Wordsworth, mesmo as publicadas mais de uma década antes, e aponte falhas na sua literatura, tirando-o do pedestal em que se colocou ao descrever-se como herdeiro de Milton e Shakespeare.

Apresenta-se, então, a oportunidade de juntar essa urgência ao desejo de escrever uma “*Autobiographia Literaria*”, o que, como de costume em Coleridge, desdobra-se em algo mais grandioso e desorganizado. A primeira versão é ditada para John Morgan, na casa de quem estava se hospedando, já em 1815, mas a publicação só acontece em 1817, devido à exigência editorial de dois volumes de extensão aproximada.

Vários trechos tratam da poesia de Wordsworth, apontando tanto seus defeitos quanto suas qualidades. Poemas são analisados por seu conteúdo e estrutura. Antes vista como uma avaliação neutra e de qualidade, desde o final dos anos 1970 vêm sido notadas injustiças de Coleridge para com Wordsworth. Ele também se dedica a responder ao prefácio de 1800.

Mr. Wordsworth in his recent collection has, I find, degraded this prefatory disquisition to the end of his second volume, to be read or not at the reader's choice. But he has not, as far as I can discover, announced any change in his poetic creed. At all events, considering it as the source of a controversy, in which I have been honoured more than I deserve by the frequent conjunction of my name with his, I think it expedient to declare once for all, in what points I coincide with the opinions supported in that preface, and in what points I altogether differ. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 316)

Coleridge demora-se em contestar o que Wordsworth havia chamado de “linguagem do real”. Argumenta que, sendo a linguagem do homem rústico corrigida gramaticalmente e retirados seus provincialismos, ela em nada se diferencia da linguagem do homem educado, mesmo que com conteúdo menos sofisticado.

Wordsworth refers to Coleridge as a source is with regard to Coleridge’s view of fancy, which Wordsworth proceeds to criticize as ‘too general’, thus implying, as Johnston (1984: 337) rightly argues, that ‘a Wordsworthian system has corrected a Coleridgean one, or supplanted one that Coleridge had failed to supply.’”

Além de resolver as questões com Wordsworth, a *BL* tem espaço para Coleridge discutir outro pensador de renome: Richard Payne Knight. Estudioso da teoria da estética, seu livro *Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805) tornara-se representativo da área. Coleridge discordava de Knight — uma de suas *marginalias* no livro diz: “There is scarcely a page in his book without a gross error” (apud SHEARER; LINDSAY, 1937, p. 71) — e via necessidade de apresentar as suas próprias hipóteses estéticas como alternativa. Modiano diz que havia aí outra ameaça à imagem que Coleridge criara de si mesmo:

Discuto que, apesar da antipatia de Coleridge pela filosofia associacionista de Knight, Coleridge o considerava um rival sério na estética, porque Knight de fato articulava, ainda que inconsistentemente, uma teoria pré-Kantiana da universalidade do gosto, antecipando as próprias direções de Coleridge.⁹ (apud BURWICK, 2012, p. 205)

Os traços de Kant contidos em Knight são ameaçadores para Coleridge, pois aproximam seus ideários, que ele gostaria de manter separados. Após a viagem para a Alemanha em 1798, é grandemente influenciado por pensadores germânicos, na época quase desconhecidos na Inglaterra. A base de sua teoria estética e de quase todos os capítulos filosóficos e teológicos da *BL* é kantiana; e nota-se a presença, nem sempre nomeada, de Gotthold Lessing, Friedrich Schiller, Friedrich Schelling, Johann Fichte, August Wilhelm e Friedrich Schlegel. A ausência de referências viria a causar-lhe muitos problemas, na forma de acusações de plágio — a primeira feita por Thomas de Quincey em 1834, após a morte de Coleridge —, que desacreditariam suas teorias e pessoa por anos. No momento da escrita da *BL* é possível que só lhe ocorresse mostrar o maior domínio possível do seu campo e sua familiaridade com a produção alemã, inédita para a maioria dos seus conterrâneos.

Após essa apresentação de alguns dos elementos Coleridge explorados na *BL*, não surpreende saber que o resultado é uma colcha de retalhos de conteúdo e ideias. Primordialmente fragmentária, desafia a divisão em sessões temáticas, apesar das tentativas da crítica de separá-la em grandes grupos, como a da crítica de Wordsworth, ou a filosófica, ou a anedótica. Temas, discussões e assuntos são retomados esparsamente ao longo de todo o livro, e os resumos do conteúdo de cada capítulo raramente conseguem encapsular tudo o que contêm. Cada página é uma surpresa; o capítulo XXII inclui várias cartas pessoais de

⁹ “I argue that in spite of Coleridge’s distaste for Knight’s associationist philosophy, Coleridge regarded him as a serious rival in aesthetics, because Knight in fact articulated, however inconsistently, a proto-Kantian theory of the universality of taste, anticipating Coleridge’s own directions.”

Coleridge do período de sua viagem para a Alemanha, adicionadas para completar o segundo volume.

A *BL* começa muitas discussões que não chegam a ser concluídas. A pretensão de ser uma reflexão sobre a carreira intelectual de Coleridge, partindo do autobiográfico, psicológico e pessoal para chegar ao literário, crítico e filosófico é realizada, mas não de modo coerente. Muitos dos elementos sequer estão interligados, apenas escritos próximos uns aos outros. A prosa é emaranhada e distraída, com frases brilhantes que não se conectam e que fazem Harold Bloom chamar Coleridge de “aforismático”. É um ensaio de 400 páginas tentando se passar por livro teórico, sem ter nada da sistematização ou da clareza que caracterizam o gênero.

Atualmente, leitores de Coleridge voltam-se para a *BL* como a um livro sagrado. Mesmo em sua imprevisibilidade, ainda é o trabalho mais completo e organizado do autor, mais claro do que seus cadernos ou *marginalia*. Estudiosos aprenderam que a *BL* é dividida em capítulos apenas por convenção, e que para conseguir respostas mais completas sobre os tópicos que levanta é preciso lê-la em sua completude. Na época de sua publicação, porém, não havia paciência para buscar as conexões espalhadas. John Wilson, escrevendo para a *Blackwood's Edinburgh Magazine*, não é o único a fazer uma crítica brutal à obra.

Considerada meramente por um ponto de vista literário, é execrável. Ele divaga de um assunto a outro da forma mais instável e caprichosa; seja por indolência, ou ignorância, ou fraqueza, ele nem em uma única instância terminou uma discussão. (...) ¹⁰ (apud BLOOM, 2009, p. 32)

Admite que Coleridge é um homem de gênio, mas que seu gênio não é acompanhado de discernimento. William Hazlitt, admirador de Coleridge na juventude, mas há muito desiludido, dispensa as elaborações filosóficas e teológicas da *BL* como aspirações metafísicas mal elaboradas, incoerentes e ininteligíveis. Hazlitt aproveita a oportunidade para criticá-lo como pensador¹¹, no que, como John Whale aponta em *Imagination under pressure* (2000), mais tarde torna-se o familiar retrato da falha de Coleridge, engolido por suas

¹⁰ “Considered merely in a literary point of view, is most execrable. He rambles from one subject to another in the most wayward and capricious manner; either from indolence, or ignorance, or weakness, he has never in one single instance finished a discussion.”

¹¹ Segundo Whale, Hazlitt teria motivos pessoais para descreditar Coleridge: sua teoria da imaginação e seu início de uma teoria da recepção ameaçariam o papel de Hazlitt como comentador cultural. Cf. “Hazlitt and the limits of the sympathetic imagination”, em *Imagination under pressure*.

próprias capacidades e curiosidade e incapaz de produzir sobre um único tema de forma coesa.

Não vemos como, depois disso, que direito o Sr. C. tem de reclamar daqueles que dizem que ele não é nem o mais literal nem o mais lógico dos mortais; e que o pior que já foi dito dele é que ele é o menos. Se é a ocupação própria do filósofo sonhar sobre teorias, e negligenciar ou encobrir fatos, para encaixá-los em suas teorias ou sua consciência; confessamos saber de poucos autores, antigos ou modernos, que chegaram mais perto da perfeição desse personagem do que o autor diante de nós.¹² (HAZLITT, 1817, n.p.)

Sem dúvida devido à recepção fria, a *BL* não foi republicada durante a vida de Coleridge.

1.3 – Conceitos que precederam a “willing suspension of disbelief”

Para compreender a “*willing suspension of disbelief*” como é apresentada dentro da *BL*, é necessário recuperar o ciclo de palestras de Coleridge, onde apareceriam muitos dos temas posteriormente tratados no livro. O primeiro convite é feito em 1806, pelo amigo Humphrey Davy, professor de Química na Royal Institution. Apesar de interessado, Coleridge recusa devido a problemas de saúde. A proposta é refeita meses depois, e em 1808 se iniciam as palestras, a respeito dos princípios da poesia e da arte. Diferentes ciclos seriam oferecidos até 1819. Trabalhando com autores que conhecia bem (Shakespeare, Chaucer, Milton, Dryden e Pope), as falas não eram lineares ou convencionais, discutindo grandes questões que vinha explorando em sua pesquisa pessoal ao invés de expor explicações lineares e introdutórias da produção de determinado autor para o público não especializado. Conhecido por sua oratória envolvente e por seu pensamento desconexo,¹³ suas palestras por vezes não eram facilmente compreendidas. Coleridge é sempre interessante, mas sempre coerente.

¹² “We do not see, after this, what right Mr. C. has to complain of those who say that he is neither the most literal nor logical of mortals; and the worst that has ever been said of him is, that he is the least so. If it is the proper business of the philosopher to dream over theories, and to neglect or gloss over facts, to fit them to his theories or his conscience; we confess we know of few writers, ancient or modern, who have come nearer to the perfection of this character than the author before us.”

¹³ Ambos registrados na compilação *Table Talk*, de 1835, organizada por seu sobrinho e genro Henry Taylor Coleridge.

Como resultado, recebeu avaliações diversas: alguns dos espectadores descreveram-no como despreparado e confuso, outros como brilhante. A esse respeito, além das tendências naturais de Coleridge de estabelecer conexões que não fazem sentido para aqueles que não compartilham de sua extensa biblioteca mental, é preciso considerar sua saúde e estado mental flutuantes ao longo dos onze anos de palestras. A situação era agravada pelo vício em ópio e álcool, que interferia na sua capacidade de planejamento e tornava sua performance incerta de evento a evento.

É graças ao registro das palestras por ouvintes e escreventes profissionais que a produção crítica de Coleridge sobre Shakespeare ainda existe e que é possível, em algum nível, mapear o início do seu interesse por determinados assuntos e subsequente desenvolvimento de seu pensamento ao longo do tempo. Das formulações teóricas que surgem nas palestras e reaparecem na *BL*, uma das que nos interessa está no campo do teatro, tratando da diferenciação entre *illusion* e *delusion* — já estabelecida por Kant. O que as separa é a consciência, que existe na *illusion*, mas não na *delusion*; enquanto na primeira a pessoa entende o que está acontecendo, nesta última é um objeto passivo, enganado. Scott (apud BURWICK, 2012, p. 199) desenvolve a questão:

No ato de *illusion*, nós percebemos que estamos sendo enganados e somos capazes de analisar os efeitos da ilusão sobre nós; em um estado passivo de *delusion*, sequer temos consciência de que estamos sendo enganados. Essa parece ser uma distinção simples, mas na verdade é central para a análise do efeito estético. A consciência da ilusão é precisamente o que permite que a estética analítica comece a investigar o trabalho artístico.¹⁴

Não há como estudar arte (e o que é relevante nela para Coleridge, seu efeito estético) quando se está sob uma *delusion*, pois nesse estado é impossível a diferenciar entre arte e realidade. Assim, o efeito da arte é chamado de *illusion*: nele compreendemos a situação e podemos agir criticamente. Na *BL* surge o produto final da reflexão de Coleridge a respeito de *delusion* e *illusion*, nomeado “*dramatic probability*”, probabilidade dramática. A

¹⁴ “In the act of illusion, we realize that we are being tricked and are able to analyse the effects of illusion upon us; in a passive state of delusion we are not even aware that we are in being tricked. This seems to be a simple distinction, but is actually rather central to the analysis of aesthetic effect. The awareness of illusion is precisely that which enables analytical aesthetics to begin to investigate the artwork.”

expressão descreve o fenômeno que ocorre a espectadores de teatro, e, na prática, é equivalente à “*willing suspension of disbelief*” da poesia.

Outro elemento que nos parece crucial é que, nas palestras de 1808 sobre teatro, Coleridge fale de algo que chama “*temporary half-faith*”. O conceito não torna a aparecer na *BL*, muito provavelmente porque foi transformado na “*willing suspension of disbelief*” — uma primeira mostra da possibilidade de sua aplicação fora da poesia. A “*temporary half-faith*” estabelece um paralelo entre a fé poética e a fé religiosa, entendidas como análogas, gesto necessário do espectador para participar da obra. Além disso, como na “*dramatic illusion*”, a prerrogativa de seu funcionamento é a compreensão do caráter ficcional do que se assiste. Essas exigências são transferidas, com adições, para a “*willing suspension of disbelief*”.

1.4 – Cenário literário do período

Antes de continuarmos, é preciso mapear o estado da teoria literária do período.¹⁵ O pensamento hegemônico era classicista, definido pelo platonismo e pelas *Poéticas* de Aristóteles e Horácio. Segundo Platão, a arte é imitativa, uma forma de mimese duas vezes descolada do real por imitar o reflexo do Mundo das Ideias. Partindo da premissa da arte como imitação, Aristóteles introduziu na literatura a ideia de probabilidade, segundo a qual é sempre preferível uma inverdade provável a uma verdade improvável — efetivamente criando o conceito de verossimilhança. O classicismo pregava que fossem representadas partes selecionadas do mundo, aquelas que fossem agradáveis ou necessárias para a narrativa: “a poesia imita não o real, mas sim assuntos, qualidades, tendências ou formas selecionadas, que estão dentro ou atrás de elementos reais-verídicos na constituição do universo que são de maior valor do que a realidade rude e não selecionada por si só”¹⁶ (ABRAMS, 1953; 1971, p. 35). Como resultado, desenvolve-se uma discussão quanto ao valor e até a moralidade da poesia, que era interpretada como uma espécie de mentira.

A partir do século XVIII, porém, a teoria literária inglesa começa a incorporar uma noção oposta, introduzida no país por Sir Philip Sidney em *The Defense of poesy* já no final do século XVI: a da poesia como “heterocosmo”. Segundo essa linha, o trabalho do poeta era análogo ao de um deus criando um novo mundo. O que produzisse era paralelo ao

¹⁵ Cf. *The mirror and the lamp*, de M. H. Abrams, para um quadro evolutivo completo.

¹⁶ “poetry imitates not the actual, but selected matters, qualities, tendencies, or forms, which are within or behind the actual-veridical elements in the constitution of the universe which are of higher worth than gross and unselected reality itself”

real, nascido da sua mente e capaz de comportar quaisquer criaturas e acontecimentos fantásticos que desejasse. Assim, não faria sentido aplicar a essas criações, mesmo que à primeira vista familiares, os padrões de verdadeiro e falso do mundo real.

A exigência do modelo do “heterocosmo” era que o poema fosse verdadeiro com relação a suas próprias regras e seu funcionamento interno. Ou seja, deveria mostrar coerência, mas com relação a si mesmo como obra, não com o que lhe fosse externo. Diferentemente da mimese e da verossimilhança, cujo padrão de qualidade é a conformidade ao mundo concreto:

(...) declarações poéticas e verdade poética são completamente diferentes de declarações científicas e verdade científica, pois um poema ser um objeto em si mesmo, um universo de discurso contido em si mesmo, do qual não podemos exigir que seja verdadeiro com relação à natureza, mas apenas que seja verdadeiro com relação a si próprio.¹⁷ (ABRAMS, 1953; 1971, p. 272)

O chamado “romantismo” irá priorizar questões diferentes com relação a essas duas linhas teóricas. Iniciado na Alemanha com o movimento *Sturm und drang* alguns anos antes, os primeiros românticos rejeitavam as regras formais clássicas em vigor na França e, conseqüentemente, no resto da Europa. Tendo revisitado a teoria aristotélica, decidiram prescindir das unidades de tempo, de espaço e de ação para dar ênfase à catarse, reelaborando o objetivo da escrita como o de causar um efeito no leitor. Qualquer prerrogativa que interferisse nesse fim podia ser eliminada e qualquer recurso podia ser utilizado para alcançá-lo, ainda que inesperado ou peculiar. Um novo conceito de gênio entrava em vigor, largamente baseado em Shakespeare, que lhes parecia não seguir regras e ter uma criatividade sem restrições.

O romantismo inglês, mesmo que não tivesse esse nome enquanto acontecia, propunha uma orientação similar. Diz Wordsworth no “Prefácio” de 1800 (1800; 1991, p. 246):

Pois toda boa poesia é o transbordar espontâneo de sentimentos poderosos; mas mesmo isso sendo verdadeiro, Poemas aos quais qualquer valor pode ser atribuído nunca foram produzidos em qualquer variedade de assuntos, mas por um homem que, possuindo

¹⁷ “that poetic statement and poetic truth are utterly diverse from scientific statement and scientific truth, in that a poem is an object-in-itself, a self-contained universe of discourse, of which we cannot demand that it be true to nature, but only, that it be true to itself”

mais do que a sensibilidade orgânica usual, também pensava longa e profundamente.¹⁸

Ali, define que a poesia se forma a partir da união entre a sensibilidade e o pensamento crítico do poeta. A subjetividade seria a base de um poema de valor, e não a capacidade de seguir diretrizes estabelecidas por terceiros. A representação da verdade dos acontecimentos era relegada para a ciência e a história, enquanto a poesia deveria concentrar-se em representar o indivíduo.

Como não há preocupação com uma representação correta da natureza, apenas com a natureza através da percepção do poeta, inviabiliza-se o julgamento da verdade ou falsidade da poesia. As preocupações platônicas com a remoção poética do domínio da verdade, assim como a mimese e outros conceitos aristotélicos, parecem, em grande parte, superados. Mas Coleridge, em particular, não abandona por completo a perspectiva clássica em favor da romântica. Como diz no capítulo XVII, que em seu subtítulo, entre outras coisas, promete explorar “Poetry essentially ideal and generic”:

I adopt with full faith, the principle of Aristotle, that poetry, as poetry, is essentially ideal, that it avoids and excludes all accident; that its apparent individualities of rank, character, or occupation must be representative of a class; and that the persons of poetry must be clothed with generic attributes, with the common attributes of the class: not with such as one gifted individual might possibly possess, but such as from his situation it is most probable before-hand that he *would* possess. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 337)

Ele parece acreditar que a poesia era uma forma de representação do real, além de defender a necessidade de selecionar e melhorar o que fosse adequado a ser representado. A natureza melhorada e provável era, na prática poética, superior à natureza real. Tudo devia ser encarado a partir do bom senso, por ser uma arte deliberada. Por outro lado, no capítulo XIV, ao explicar o que entende como poesia, defende que seu propósito é o prazer, não a verdade — “A poem is that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its immediate object pleasure, not truth” (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 317).

No centro de uma mudança de paradigma da teoria literária, Coleridge representa o pensador de transição, que combina algumas das novas ideias às antigas e trabalha

¹⁸ “For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings; but though this be true, Poems to which any value can be attached, were never produced on any variety of subjects but by a man who being possessed of more than usual organic sensibility had also thought long and deeply.”

simultaneamente com ambos os lados da discussão, sem nunca adotar um deles de forma definitiva.

Capítulo 2 – Análise da “willing suspension of disbelief” e seus fundamentos

2.1 – O gênio de Coleridge

A afinidade de Coleridge com o pensamento filosófico e literário germânico faz com que o romantismo alemão seja tão importante ao seu estudo quanto o inglês. No cerne da corrente alemã estava o efeito, reinterpretação da catarse aristotélica, e a originalidade. Wordsworth, no prefácio que foi mais tarde identificado como porta-voz da linha inglesa, valoriza o registro dos sentimentos e percepções do poeta. As duas correntes concordavam que as ações representadas eram de importância inferior ao seu impacto sobre o leitor e ao que significavam para o autor. Não havia preocupação com descrever os acontecimentos utilizando o que Aristóteles chama de verossimilhança e Horácio de bom senso.

Shakespeare, descartado pelos críticos franceses por não respeitar as três unidades e representar situações absurdas, é louvado pelos pensadores alemães como gênio literário exemplar. “As soluções estranhas e peculiares, que indicam a originalidade do gênio shakespeariano, só podem ser aceitas e valorizadas por uma teoria que privilegia o efeito e a emoção sobre as regras da arte”, explica Süssekind (2008, p. 44). Goethe (apud SÜSSEKIND, 1997, p. 51) afirma que “Shakespeare pertence necessariamente à história da poesia; na história do teatro ele fez sua entrada por acidente”; haveria mais valor em ler do que representar suas peças. Os aspectos fantásticos que continham se tornavam vulgares quando vistos no palco. “Ele deixa acontecer o que é fácil de imaginar, o que é melhor imaginado do que visto” (apud SÜSSEKIND, 1997, p. 37), como as bruxas de Macbeth e o fantasma do pai de Hamlet. “Todas essas coisas passam por nós de modo leve e conveniente enquanto lemos, mas aparecem na representação como algo carregado e perturbador, ou mesmo repugnante” (apud SÜSSEKIND, 1997, p. 38).

O gênio de Shakespeare não estava em escrever mostrando uma aparência de verdade, mas no seu uso da linguagem, em sua impressionante criatividade e em sua capacidade de provocar emoções fortes. “Consideremos Shakespeare um dos maiores poetas, então concordamos que dificilmente alguém, ao expressar sua contemplação interior, posicionou o leitor tão intensamente no meio da consciência do mundo. Ela se torna, para nós, completamente transparente (...)” (apud SÜSSEKIND, 1997, P. 36). Friedrich Schlegel concorda: “Shakespeare supera todos os antigos no *pathos*; sua mímica é perfeita; na fantasia

ele também é o primeiro. Ou seja, [é] o *maximum* da poesia natural.” (SCHLEGEL, 2016, p. 103). Ele chega a identificar a obra de Shakespeare como romântica.

Coleridge, ávido leitor e comentador shakespeariano, discordava da visão amplamente aceita de Shakespeare como força espontânea e sem regulações. Via em suas obras, além da criatividade, o *discernimento* de um gênio. Como diz Mahoney (apud BURWICK, 2012, p. 505): “Em outras palavras, se Shakespeare satisfaz o gosto de seus leitores, não é meramente por sua imaginação ou inventividade (genialidade), mas também por sua habilidade em selecionar e arranjar seus materiais em referência a um ponto ou princípio central (julgamento)”¹⁹. Seu julgamento selecionava materiais para corroborar e construir o cerne do que escrevia, além de preparar o leitor para o sobrenatural ao apresentá-lo de forma gradativa e atraente, de modo que pudesse ser aceito sem estranhamento quando entrasse em cena. De acordo com a teoria de Coleridge, o papel do espectador seria entrar com “*poetic faith*” no início do processo.

A atenção de Coleridge à “capacidade de efeito teatral” tem menos a ver com dramaturgia e questões de montagem do que com o que ele chama de o julgamento de Shakespeare, ou sua habilidade de construir e arranjar suas peças de acordo com as limitações da “*poetic faith*” e das demandas de “gosto”.²⁰ (apud BURWICK, 2012, p. 503)

Ou seja, o gênio definido por Coleridge é criativo e surpreendente, mas não inconsciente do que faz. Ele direciona sua criatividade através do seu julgamento, sabendo o que pretende atingir e como fazê-lo, planejando ao invés de deixar-se levar pelo fluxo de inspiração. Apesar dessa diferença marcante entre sua noção de gênio e a dos outros românticos, Coleridge volta a alinhar-se com eles quando concorda que o gênio trabalha sob regras internas, não externas.

Coleridge explica que não está prestes a sugerir que a genialidade é imune a regras ou regulamentos, mas quer sugerir ao invés disso que a genialidade (aqui, espírito poético) é melhor compreendida como sendo governada por suas próprias regras internas — “o poder de agir criativamente sob leis de sua própria origem” (*Lectures* 1808–19

¹⁹ “In other words, if Shakespeare gratifies the taste of his readers, it is not merely because of his imagination and inventiveness (genius) but also because of his ability to select and arrange his materials in reference to one central point or principle (judgment)”

²⁰ “Coleridge’s attention to ‘fitness for theatric effect’ has less to do with dramaturgy and matters of staging than with what he terms Shakespeare’s judgment, or his ability to construct and arrange his plays in accord with the limitations of ‘poetic faith’ and the demands of ‘taste’.”

(CC) I, 494–5) — do que por critérios impostos externamente como, por exemplo, as três unidades ou qualquer outra máxima arbitrária crítica.²¹ (apud BURWICK, 2012, p. 510)

Como Kant, defende que a arte exige parâmetros e deliberação, mesmo que distintos daqueles tomados como essenciais até aquele momento. Pois regras mecânicas resultavam em cópias, artisticamente inferiores. Já a meditação feita sobre a observação, filtrada pela subjetividade do artista, levava à arte — a uma imitação. É fundamental para a visão de Coleridge sobre Shakespeare sua convicção de que “Shakespeare desenvolve seus personagens não pela observação, mas pela meditação; assim, pode ser dito que eles não são cópias, senão imitações.”²² (apud BURWICK, 2012, p. 502).

A diferença entre cópia e imitação é crucial para Coleridge. A poesia inferior seria uma cópia, mero simulacro de uma imagem, e a superior uma imitação da natureza. A imitação, engrandecida pela capacidade de observação e pelo julgamento do autor, seria muito mais rica, como descreve no capítulo XVII da *BL*: “the apparent naturalness of the representation, as raised and qualified by an imperceptible infusion of the author’s own knowledge and talent, which infusion does, indeed, constitute it an imitation as distinguished from a mere copy.” (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 335).

Sua noção de imitação é semelhante ao “heterocosmo”: uma realidade alternativa criada pelo discurso simbólico. A arte, enquanto imitação, é análoga ao mundo real. É a verdade tornada interessante por toques de imaginação: “the composition of a poem is among the *imitative arts*; and that imitation, as opposed to copying, consists either in the interfusion of the same throughout the radically different, or of the different throughout a base radically the same” (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 355).

Como veremos, para ocorrer “*willing suspension of disbelief*” é preciso que o autor utilize seu julgamento da melhor forma possível na elaboração de sua imitação. Quanto mais competente a imitação, maior sua capacidade de manter intacta a “*poetic faith*” dos leitores.

²¹ “Coleridge explains that he is not about to suggest that genius is immune to rules or regulation, but wants to suggest instead that genius (here, poetic spirit) is better understood as being governed by its own internal rules—‘the power of acting creatively under laws of its own origination’ (Lectures 1808–19 (CC) I, 494–5)—rather than by such externally imposed criteria as, for example, the three unities or any other arbitrary critical dicta.”

²² “Shakespeare develops his characters not from observation but from meditation; thus it may be said that they are not copies so much as imitations.”

2.2. – A fé voluntária do leitor

Segundo a descrição da composição das *Lyrical Ballads* no capítulo XIV da *BL*, Wordsworth e Coleridge teriam partido do que definiram como os “alicerces da poesia” e, para satisfazê-los, escrito uma série de poemas de dois tipos. Um deles, tarefa de Wordsworth, buscaria trazer encanto ao mundano ao tratar de objetos da vida comum. Já Coleridge, ao escrever poemas com elementos sobrenaturais, tentaria representar com verdade dramática as emoções que se apresentariam caso a situação fosse real, ou vivida como tal, “yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that *willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*” (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 314, grifo nosso). O resultado do projeto é “The Rime of the Ancient Mariner”, em que um marinheiro narra suas fantásticas desventuras após matar um albatroz e trazer uma maldição sobre si e sua tripulação, da qual é o único sobrevivente, e a primeira parte de “Christabel”, um poema com características góticas que nunca foi concluído e não chegou a aparecer em *Lyrical Ballads*, em que a personagem título acolhe em seu castelo uma dama que é algo entre um fantasma e um vampiro.

Como dito anteriormente, o termo “*temporary half-faith*” foi cunhado por Coleridge no ciclo de palestras de 1808 e parece ter sido transmutado em “*willing suspension of disbelief*” na *BL*. Baseado nisso e no que é dito no trecho em que a expressão aparece, pode-se deduzir que a “*willing suspension of disbelief*” tem relação com a fé, seja de um leitor ou um espectador. Pode-se estabelecer inclusive uma associação por antônimos, pois descrença ou incredulidade (*disbelief*) funcionam como opostos de fé, o que aproxima a frase — suspensão da incredulidade/descrença — de uma dupla negativa. Por que Coleridge não manteve a mais intuitiva “*temporary half-faith*” ou apenas “*poetic faith*” para descrever seu objetivo ao representar suficiente aparência de verdade em um contexto com elementos sobrenaturais?

A resposta está no fato de que “*willing suspension of disbelief*” abrange mais do que fé. Caso consistisse simplesmente em “*poetic faith*”, seria uma máxima, compreendida e imposta com facilidade. Um bom exemplo recente está em um artigo sobre cinema de di Franco (1968, p. 7), onde diz que, de acordo com a “*willing suspension of disbelief*”, “uma obra literária ou qualquer trabalho artístico deve ser aceito em seus próprios termos e quaisquer irracionalidades que ocorram ao leitor devem ser justificadas dentro do contexto do

trabalho artístico.”²³. Ou seja, ao leitor caberia acreditar no que lhe é mostrado, sem contestar incoerências, aceitando como justificado tudo o que ocorre no contexto da obra, mesmo que não se saiba o porquê.

Há um problema nessa leitura: a passividade imposta ao leitor. É como se ele estivesse sob uma *delusion*, que, como já discutimos, inviabiliza qualquer experiência crítica ou estética. Repetindo Scott, é a consciência da ilusão sob a qual somos colocados que possibilita o estudo da ficção. É impossível operar uma análise partindo de aceitação cega, quando mesmo aspectos incongruentes são justificados apelando a dimensões conhecidas apenas pelo autor.

O outro lado dessa interpretação é a total exoneração de responsabilidade do autor pela construção de sua obra. O peso da experiência é transferido para o leitor, que, caso a considere ruim ou insatisfatória, torna-se o único culpado, por não ter mantido seu nível de fé. Tal perspectiva não parece compatível com outros posicionamentos teóricos de Coleridge.

Portanto, mesmo que a fé seja um dos seus elementos-chave, a “*willing suspension of disbelief*” não pode ser resumida a isso. Passemos para seus outros componentes, contidos na própria frase. O mais intrigante, ao primeiro olhar, é “*disbelief*”. O que implica, afinal, suspender a “descrença”, ou a “incredulidade”? Uma explicação é fornecida habilmente por di Franco (1968, p. 7, grifo nosso): “O espectador deve conscientemente suspender sua descrença e aceitar de bom grado o que é colocado a ele *sem filtrar o trabalho artístico por seu próprio padrão de realidade tendencioso*”²⁴.

Em outras palavras, quem interage com uma obra de arte deve, pelo momento, abster-se de aplicar a ela as referências que possui do mundo tal como ele é. Deve fazê-lo não por obrigação, mas sim por que elas não serão compatíveis com a imitação apresentada — nem mesmo se for uma mera cópia. A realidade empírica na qual o leitor vive não funciona da mesma forma que a realidade fictícia produzida pelo autor, tornando impossível julgar as duas pelos mesmos padrões. “Como um ato de fé, nós aceitamos de boa vontade o julgamento autoral em lugar do julgamento pessoal.”²⁵ (BURWICK, 1991, p. 216). Quanto mais livre de pré-conceitos se dispor a entrar em um texto literário, maior será a capacidade do leitor de manter sua “*poetic faith*” e tirar prazer da leitura.

²³ “a piece of literature or any work of art must be accepted on its own terms and any irrationalities occurring to the reader must be justified within the framework of the work of art.”

²⁴ “The viewer must consciously suspend his disbelief and willingly accept what is put to him without filtering the work of art through his own biased frame of reference.”

²⁵ “As an act of faith, we willingly accept authorial judgment in lieu of personal judgment.”

Não se trata de um posicionamento passivo, que não permite julgamento. É uma concessão inicial feita pelo leitor: enquanto for possível, não agirá com ceticismo com relação ao que lhe for apresentado. Cabe enfatizar que o comprometimento não é de acreditar, mas sim de não colocar-se em posição contestadora. Pois, como diz Sigmund Freud, em “*Das Unheimliche*” (O inquietante, 1919; 2010, p. 276), “o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova da realidade.”. No capítulo XXII, Coleridge descreve a relação entre dramaturgo e audiência de uma maneira que representa bastante bem esse aspecto da “*willing suspension of disbelief*”:

The poet does not require us to be awake and believe; he solicits us only to yield ourselves to a dream; and this too with our eyes open, and with our judgment *perdue* behind the curtain, ready to awaken us at the first motion of our will: and meantime, only, not to *disbelieve*. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 459)

A analogia entre o teatro e o sonho é recorrente na literatura de Coleridge. Estudos sobre o sonho o interessavam grandemente, e, segundo Jennifer Ford em *Coleridge on dreaming* (1998), ele descrevia os próprios sonhos como dramas. O que considerava que mais aproximava as duas experiências era o fato de que ambas demandavam “*suspension of volition*”. A ideia de que a vontade (no sentido tanto de julgamento quanto de arbítrio) é suspensa em sonhos e que por isso o sonhador não se surpreende com o que transcorre já aparecia em Andrew Baxter e Erasmus Darwin. Todas as anotações de Coleridge sobre o tema levam a acreditar que concordava com essa ideia, estendendo a lógica para o teatro com a ideia de “*dramatic illusion*” e “*dramatic probability*”. A grande diferença entre a “*suspension of volition*” que ocorre no sonho e o gesto no teatro é, diz Ford, o nível de controle, ou seja, quão voluntária é a ação.

A noção da mente escolhendo ser gradualmente enganada quando lendo ou assistindo a uma peça interessante é contrastado com o “colapso súbito” da vontade que caracteriza o sono. Isso é similar ao conceito de Coleridge de “*that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*” (BL II 6). Há uma forte sugestão de controle implicada com uma “*willing suspension of*

disbelief”, que simplesmente não está presente no “colapso súbito” do arbítrio no estado do sono.²⁶ (FORD, 1998, p. 34)

Mas é preciso perguntar: por que o leitor decidiria ter esse gesto de boa fé para com o autor ou dramaturgo, de deixar-se levar como em um sonho e momentaneamente não desacreditar? A resposta, simples, mas de forma alguma presente na vizinhança dessa discussão na *BL*, surge em uma análise dos “defeitos” de Wordsworth no capítulo XXII, quando Coleridge aponta a presença de uma certa “*matter-of-factness*” em alguns de seus poemas. Ao explicar o que quer dizer com o que acredita ser um neologismo, escreve que ele implica na

(...) insertion of accidental circumstances, in order to the full explanation of his living characters, their dispositions and actions; which circumstances might be necessary to establish the probability of a statement in real life, where nothing is taken for granted by the hearer; but appear superfluous in poetry, where the reader is willing to believe *for his own sake*. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 391, grifo nosso)

Na visão de Coleridge, clara em sua definição do capítulo XIV de o que é um poema e qual sua função, quem lê poesia fá-lo em busca de uma experiência prazerosa. Para conseguir seu prazer e apreciar a leitura, o leitor compreende que precisa estar disposto a aceitar certo estranhamento. O abrir mão do julgamento é feito não em detrimento do autor, mas sim do próprio prazer do leitor, de outro modo inatingível. Tudo parte do que Coleridge chama, no capítulo XVIII, de “a previous and well understood, though tacit, compact between the poet and his reader, that the latter is entitled to expect, and the former bound to supply this species and degree of pleasurable excitement.” (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 350). Para conseguir o objetivo comum estabelecido pelo pacto, o leitor, de sua própria iniciativa, encara os acontecimentos descritos exigindo uma verossimilhança maleável.

No cerne da “*willing suspension of disbelief*” está a necessidade de trabalho conjunto do julgamento e da fé. Como vimos, a “*poetic faith*” implica “*willing suspension of disbelief*”, que agora poderíamos traduzir como “suspensão voluntária de julgamento”. Em

²⁶ “The notion of the mind choosing to be gradually deceived when reading or watching an interesting play is contrasted with the ‘sudden collapse’ of volition which characterises sleep. This is similar to Coleridge’s concept of ‘that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith’ (BL II 6). There is a strong suggestion of control implied with a ‘willing suspension of disbelief’, that is simply not present in the ‘sudden collapse’ of the will in the sleeping state.”

resumo, o papel do leitor é de, momentaneamente, não estender ao que está lendo os padrões de julgamento que usaria em seu dia-a-dia, e não tratar aquela narrativa como trataria um acontecimento que lhe fosse contado como fato da vida real. Ele deve partir do pressuposto de que a ficção demanda uma interação e expectativas diferenciadas, caso contrário não tirará o proveito que poderia. Mais tarde, se for da sua vontade, pode retornar ao que leu para analisá-lo criticamente.

2.3 – O julgamento do autor

Já tratamos do julgamento quando se ocupa o lugar de leitor, e da sua função para o autor na feitura da imitação. Aprofundemo-nos agora no ponto de vista do autor. Enquanto a relação do leitor com o julgamento é de escolha e flexibilidade, a do autor implica um dever e um comprometimento.

Muitas vezes “*willing suspension of disbelief*” foi considerada uma explicação incompleta para descrever a relação entre leitor e obra. J. R. R. Tolkien, importante ficcionista, ensaísta e filólogo inglês, contesta o termo em seu livro *Sobre histórias de fadas* e apresenta uma alternativa que considera mais correta, a da “Crença secundária”. Isso porque compreende “*willing suspension of disbelief*” não como um estado inicial com o qual se entra em uma narrativa, mas sim como algo invocado depois que o autor falhou em apresentar uma história coesa, consistente e convincente.

É claro que as crianças são capazes de ter crença literária quando a arte do criador de histórias é boa a ponto de produzi-la. Esse estado mental tem sido chamado de “suspensão voluntária da incredulidade”. Mas isso não me parece ser uma boa descrição do que acontece. O que acontece de fato é que o criador da narrativa demonstra ser um “subcriador” bem-sucedido. Ele concebe um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é “verdade”: está de acordo com as leis daquele mundo. Portanto, acreditamos enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor a arte, fracassou. Então estamos outra vez no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malsucedido. Se formos obrigados a ficar, por benevolência ou circunstância, então a incredulidade precisa ser suspensa (ou abafada), do contrário será intolerável ouvir e olhar. Mas essa suspensão da incredulidade é um substituto da coisa genuína, um subterfúgio que usamos quando nos deixamos levar por uma brincadeira ou um faz-de-conta, ou quando

tentamos (mais ou menos voluntariamente) descobrir alguma virtude na obra de arte que fracassou para nós. (TOLKIEN, 1964; 2010, n.p.)

Como já vimos, porém, a mentalidade de “*willing suspension of disbelief*” não seria desencadeada ao longo da leitura, de acordo com o que é apresentado; ela seria o ponto de partida de onde se inicia o processo ficcional, do qual se pode desviar em seu decorrer. Não é um último recurso a ser empregado pelo leitor. Além disso, é o autor, não o leitor, o responsável por sua manutenção.

Existe uma exigência primária de que o leitor aceite que vai ler uma ficção, e, portanto, que seus padrões empíricos do real não serão válidos e não devem ser aplicados a esse conteúdo. Ou seja, o leitor emprega sua fé e não seu julgamento, que se mantém suspenso. A função do autor, por outro lado, consiste inteiramente em usar seu julgamento. Afinal, é seu papel fornecer suficiente semelhança à realidade para provocar “*poetic faith*”. A excelência de seu trabalho está em representar “the interesting of the affections by the dramatic truth of such emotions, as would naturally accompany such situations, supposing them real” (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 314) e em apresentar verdade psicológica nas reações das personagens independente de quão absurda seja a situação pela qual estejam passando.

Com sua habilidade de observador da verdadeira natureza em ação e utilizando seu bom-senso, o autor precisa avaliar qual a resposta apropriada ao contexto que criou. A ausência da reflexão resulta em imagens insensatas e confusas, como determina Coleridge no capítulo XVIII, novamente em meio à análise de Wordsworth:

But then it is a bad line, not because the language is distinct from that of prose; but because it conveys incongruous images; because it confounds the cause and the effect; the real thing with the personified representative of the thing; in short, because it differs from the language of good sense! (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 356)

A verdadeira natureza deve ser filtrada pelo julgamento do autor, que tem a incumbência de selecionar as partes relevantes e dignas de representação (conforme recomendado por Aristóteles) e nelas incutir sua subjetividade, de forma a ter um resultado artístico final que seja imitação, não cópia. Depois, é preciso meditar sobre a forma de transmitir o escolhido para o leitor: com qual linguagem, estrutura e sequência de acontecimentos. O objetivo é ser o mais *coerente* possível dentro do contexto da obra e

seguindo a verossimilhança, para que o leitor mantenha sua confiança e aceitação (“*willing suspension of disbelief*”) mesmo que a obra trate de elementos sobrenaturais. Se executado corretamente, descreve Freud (1919; 2010, p. 277), “Nós adequamos nosso julgamento às condições dessa realidade fingida pelo poeta, e tratamos espíritos, almas e fantasmas como se fossem existências legítimas, tal como nós próprios na realidade material.”.

Caso o julgamento do autor se equivoque, resultando em uma construção incoerente e de verdade psicológica discutível, o leitor abandona o estado de “*poetic faith*” e retoma o próprio julgamento, ancorado no empírico. Goethe (apud WERLE, 2005, p. 140) explica, em um diálogo, a excelência de uma obra executada por um bom julgamento:

O ESPECTADOR: Então me diga: por que também para mim uma obra de arte perfeita parece ser uma obra da natureza?

O DEFENSOR: Porque concorda com a sua melhor natureza, porque é supranatural, mas não extranatural. Uma obra de arte completa é uma obra do espírito humano, e nesse sentido também uma obra da natureza. Mas na medida em que os objetos dispersos são compreendidos conjuntamente e mesmo os mais comuns são acolhidos em seu significado e dignidade, ela está além da natureza. O apreciador comum não possui conceitos sobre isso, ele trata uma obra de arte como um objeto que encontra no mercado, mas o verdadeiro apreciador não apenas vê a verdade do que que (sic) é imitado, mas também os méritos do que é escolhido, o que é rico de espírito na combinação, o que é supraterrâneo do pequeno mundo artístico (...)

Assim, vê-se que a manutenção da “*willing suspension of disbelief*” do leitor é tanto responsabilidade do artista quanto prova de sua competência. O acordo tácito entre leitor e autor promete prazer através da ficção para o leitor que se disponha momentaneamente a não fazer testagens; mas esse comportamento só será mantido enquanto o ambiente fictício permitir. Seu construtor deve julgar até onde pressionar a boa vontade do leitor e quais são os limites a que pode chegar com sua ficção sem expô-la como tal, o que faria com que o leitor voltasse a conferir seu quadro de referências.

2.4 – O consentimento e a consciência do leitor

Há ainda um terceiro fundamento na “*willing suspension of disbelief*” que exige atenção específica. Até o momento, analisamos a função do autor — utilizar o julgamento

para produzir uma obra consistente que não quebre a confiança do seu leitor, ou sua “*poetic faith*” — e a do leitor — suspender seu próprio julgamento em favor do autor, enquanto lê. Temos tudo o que precisamos para compreender no que consiste “*suspension of disbelief*”. É preciso agora demorar-nos um pouco na primeira palavra, muitas vezes suprimida e, segundo Burwick, normalmente ignorada pela grande crítica: “*willing*”.

As reações emocionais do público a obras de ficção e sua relação com a “*willing suspension of disbelief*” foram analisadas com especial interesse pela crítica psicanalítica, com destaque para os trabalhos de Norman Holland. Já a questão do “*real*” no campo da literatura tornou-se uma discussão da filosofia nas últimas décadas, com, por exemplo, Kendall Walton. O esforço por trás desses estudos está em compreender a aparente inconsistência entre a consciência da ficção e a realidade dos sentimentos que provoca: tristeza, alegria, medo, por algo que se sabe que nunca aconteceu.

É compreensível que crianças tenham dificuldade em diferenciar a realidade da ficção, seja assistindo a filmes e peças de teatro ou ouvindo histórias. Por outro lado, qual a justificativa para adultos sentirem medo de narrativas de terror ou sofrerem por personagens que não existem? Será simpatia suficiente para explicar o apelo e o efeito da ficção? Sabem que estão consumindo a criação de outro, que aqueles fatos não transcorreram e que aquelas pessoas nunca chegaram a nascer para passar pelos sofrimentos descritos.

Coleridge parecia não ver essa discussão como de interesse, pelo menos com relação ao teatro. Para ele, a consciência do *status* da ficção como irrealidade não impede uma resposta emocional verdadeira. Como diz Burwick (1991, p. 205),

É presumido que o espectador sinta um antagonismo entre o que ele sabe (consciência racional da peça como uma peça) e o que ele sente (resposta emocional simpática à ação dramática). Nenhuma vacilação, entretanto, é presumida aqui: o sentimento de realidade, enquanto que não persistente (ocorre “frequentemente”), não é dito a usurpar ou substituir o conhecimento oposto.²⁷

O engajamento do leitor depende da “*poetic faith*”, e sua ativação só acontece porque o leitor se dispõe a tal. Ele deve tomar a decisão *voluntária* de parar de utilizar seu julgamento e participar da ilusão proposta pelo artista. O leitor não pode ser enganado e

²⁷ “The spectator is presumed to experience an antagonism between what he knows (rational awareness of the play as play) and what he feels (sympathetic emotional response to the dramatic action). No vacillation, however, is presumed here; the feeling of reality, while not persistent (it “often” occurs), is not claimed to usurp or replace the opposing knowledge.”

levado a confundir arte com realidade; um engano dessa natureza seria uma quebra do acordo estabelecido entre ele e o autor. O leitor participa conscientemente do artifício, o que não impede que tenha sentimentos a respeito do que lê. Aceitar a verdade que existe na arte é diferente de acreditar que a arte é real, assim como suspender a descrença é diferente de suspender o arbítrio.

A experiência estética envolve a apreciação consciente da arte como arte. “Suspender a descrença” não significa que suspendemos o arbítrio; pelo contrário, significa que o arbítrio conscientemente age em *não* se engajar em suas tarefas usuais de comparar e julgar. Uma vez que a mente escolhe não desacreditar, isso prepara o caminho para engajar, até mesmo antecipar, ideias e impressões em termos de um ato deliberado de fé.²⁸ (BURWICK, 2005, p. 222)

Apreciar arte é compreendê-la pelo que é. Ao ser confundida com a realidade, perde seu valor artístico, e o artista perde o mérito de sua criação, pois ela passa a ser julgada por padrões que não lhe deveriam ser aplicados. Sob o efeito de uma “*delusion*”, o leitor não tirará prazer da experiência. Esta tampouco é uma opinião exclusiva a Coleridge. Goethe (apud WERLE, 2005, p. 137) diz: “O DEFENSOR: Não se segue disso que a verdade artística e a verdade natural são completamente distintas e que o artista de modo algum poderia nem deveria aspirar que sua obra parecesse uma obra da natureza?”.

Em *Literature and the brain* (2009), Holland interpreta a disposição do leitor como um elemento menor do processo ao contestar sua intencionalidade. Para ele, não é e não precisa ser um movimento complexo, que interfere na manutenção do todo da “*suspension of disbelief*”.

Algumas pessoas compreendem isso como uma decisão consciente e deliberada durante a leitura. Eu penso, porém, que nesse contexto, “voluntária” nada significa além de que estou disposto a pegar o livro, ou ler o poema, ou comprar o ingresso de teatro. Não penso que signifique uma invocação consciente de crença, descrença ou suspensão de descrença.²⁹ (HOLLAND, 2009, p. 67)

²⁸ “Aesthetic experience involves the conscious appreciation of art as art. “Suspending disbelief” does not mean that we suspend the will; quite to the contrary, it means that the will consciously acts in not engaging its usual tasks of comparing and judging. Once the mind chooses not to disbelieve, it prepares the way to engage, even to anticipate, ideas and impressions in terms of a deliberate act of faith.”

²⁹ “Some people understand that as a deliberate, conscious decision during reading. I think, in this context, though, “willing” means no more than that I am willing to pick up the book or read the poem or buy the theater ticket. I do not think it means a conscious invoking of either belief or disbelief or suspension of disbelief.”

De todo modo, é imprescindível uma disposição a interagir com a obra, independente do nível de interesse dela. Sem que o leitor proponha-se, voluntariamente, a tomar parte da ilusão fictícia, ele não criará um relacionamento emocional com os acontecimentos, mesmo reconhecendo de forma objetiva que são emocionantes. Tornar-se-ia irrelevante a qualidade do julgamento do artista. Portanto a “*willing suspension of disbelief*” depende fundamentalmente do consentimento do leitor.

Capítulo 3 – Problemáticas de elaboração e uso

3.1 – Aplicação: restrita à poesia?

Como verificamos, é possível encontrar na *BL* material que permite uma interpretação mais aprofundada de “*willing suspension of disbelief*” do que a resumida explicação fornecida por Coleridge. Para isso, é preciso navegar pelos capítulos com olhos atentos, desconsiderando que seus resumos parecem indicar temas que não possuem relação com o que procuramos. Desse modo, discernimos mais do que pode ser compreendido como “*willing suspension of disbelief*” em meio à análise de elementos da poesia de Wordsworth e vemos que as questões sobre teatro e a “*dramatic probability*” são de grande relevância para a discussão, apresentando-se como conceitos irmãos.

Levanta-se uma questão: poderá essa similaridade significar que, desde o começo, Coleridge pretendia que o termo fosse de ampla aplicação? Ou poderia ser mais uma consequência da não-linearidade do seu pensamento?

Coleridge relaciona “*willing suspension of disbelief*” a “*poetic faith*”, mas em momento algum afirma que deve ser aplicada exclusivamente à poesia. No capítulo XXII, porém, bastante distante do capítulo XIV em que surge o conceito, mas ainda tratando de Wordsworth (“The characteristic defects of Wordsworth's poetry, with the principles from which the judgment, that they are defects, is deduced — Their proportion to the beauties — For the greatest part characteristic of his theory only.”), algo pode dar evidências para esse argumento. Coleridge discute personagens com características inesperadas para o lugar social que ocupam, como um poeta e filósofo que fosse limpador de chaminés. Haveria a necessidade, ele diz, de justificar tal figura com um relato biográfico. E segue dizendo que, tal cenário,

If it be admissible even in a novel, it must be one in the manner of Defoe's, that were meant to pass for histories, not in the manner of Fielding's: in the life of Moll Flanders, or Colonel Jack, not in a Tom Jones or even a Joseph Andrews. Much less then can it be legitimately introduced in a poem, the characters of which, amid the strongest individualization, must still remain representative. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 395-396)

Até mesmo um romance precisaria de condições especiais para justificar tal pessoa, pois na maior parte dos livros o personagem não se encaixaria. Talvez fosse possível

em um romance escrito para se passar por uma história real, como os de Daniel Defoe, diz Coleridge, mas não em um poema, onde, seguindo as orientações de Aristóteles, os personagens precisam ser representativos (ou seja, genéricos de sua classe) mesmo quando individualizados.

Se seria difícil em um romance, “muito menos então poderia ser legitimamente introduzido em um poema”, ele chega a dizer. Há aí sinais claros de uma separação entre romances e poemas, nas regras que os regem, em o que é adequado a cada um. E os poemas, que devem manter-se representativos, admitem conteúdos mais restritos do que um romance, que, dependendo do contexto, aceita até a presença de um poeta-filósofo-limpador de chaminés.

A partir disso, pode-se deduzir que a “*poetic faith*” necessária para um poema é distinta da fé criada com relação a um romance. Portanto, “*willing suspension of disbelief*” não seria de uso válido para romances. A própria existência da “*dramatic probability*” mostra que Coleridge via necessidade de criar terminologias específicas para diferentes mídias, mesmo que em seu cerne quisesse implicar o mesmo. A ideia de “*willing suspension of disbelief*” tem um foco de aplicação. É citada apenas uma vez, com relação à poesia, e nos escritos de Coleridge não há registros que a apontem como uma teoria universal de engajamento com ficção.

Entretanto, no geral, quando é estudada ou usada como base de trabalho, seu campo de uso determinado não é levado em consideração. Holland, que em *Literature and the brain* (2009) analisa a “*willing suspension of disbelief*” com relação à psicanálise e à neurologia, mapeando as áreas do cérebro que mostram reação à ficção, não fala apenas de poesia. Um dos capítulos do livro é derivado de um artigo de 2008, de nome “*Spider-Man? Sure! The neuroscience of suspending disbelief*”, fazendo referência a um super-herói de quadrinhos que protagonizara filmes populares naquela década. “Pois naqueles momentos em que nos encontramos realmente investidos em um poema, história, filme, peça, ou até mesmo uma história em quadrinhos, nós simplesmente não nos importamos com verossimilhança e verossimilitude”³⁰ (HOLLAND, 2009, p. 59), diz, ao introduzir o tema de por que não duvidamos da ficção. O livro, assim como outros de seus trabalhos, aplica a “*willing suspension of disbelief*” a variadas mídias.

Holland não é nem de longe o único a fazê-lo. Uma referência tanto no estudo de “*willing suspension of disbelief*” quanto no de cinema é o livro de Anthony J. Ferri, *Willing*

³⁰ “For those moments when we are really “into” a poem, story, movie, play, or even a comic book, we simply don’t bother about likelihood and lifelikeness.”

suspension of disbelief: poetic faith in film (2007). O psicólogo Richard Gerrig, em *Experiencing narrative worlds* (1993), relata seus experimentos com histórias de não-ficção, onde afirma ser possível verificar algo como “*willing suspension of disbelief*”, dependendo de como a narrativa não-ficcional é apresentada. Ele chega a oferecer “*construction of disbelief*” como um termo mais apropriado para descrever o fenômeno. Na sua tese de doutorado, *The suspension of disbelief in videogames* (2012), Douglas William Brown defende que o termo poderia ser ricamente aplicado nos estudos de jogos. E ainda defende que “A *suspension of disbelief*, como será exposto no próximo capítulo, é e sempre foi concebida por Coleridge como um atributo efêmero *comum a todos os tipos de mídia, variando amplamente de livros e filmes a dança e ritual.*”³¹ (BROWN, 2012, p. 20, grifo nosso).

Ou seja: nas últimas décadas, a discussão sobre a interaplicabilidade da “*willing suspension of disbelief*” parece ter se tornado obsoleta. Seu uso em diferentes mídias tornou-se um lugar-comum, assim como as críticas, inclusive de Gerrig, de que o termo seria simples demais para o que se propõe a fazer. E seria redutivo de fato, se Coleridge o tivesse proposto como uma teoria universal de engajamento com ficção. O que, como verificamos, não há indícios de que tenha feito.

O primeiro filme dos irmãos Lumière foi feito 60 anos depois da morte de Coleridge. O primeiro videogame, mais de 130 anos depois. Que “*willing suspension of disbelief*” possa ser aplicada de qualquer forma a mídias que Coleridge não conseguiria imaginar em seu tempo de vida já é mais do que impressionante.

3.2 – As armadilhas da coerência e da verossimilhança

Vimos o contexto histórico e teórico por trás da “*willing suspension of disbelief*” e desmembramos seus componentes para compreendê-la de forma completa. Sabemos ao que Coleridge propôs aplicá-la e que mais tarde foi reapropriada de forma mais ampla. É hora, então, de buscarmos seus limites quando colocada em prática.

Sem a existência de uma “*poetic faith*” voluntária do leitor, não se pode criar “*willing suspension of disbelief*”. Assim, desconsideremos a possibilidade de o leitor não estar disposto ao gesto de confiança inicial. Tratemos do verdadeiro desafio, quando a concessão já foi feita: a *manutenção* da “*poetic faith*”.

³¹ “The suspension of disbelief, as shall be shown in the next chapter, is and was always conceived by Coleridge as an ephemeral attribute common to all manner of media types ranging widely from books and films to dance and ritual.”

A capacidade de não quebrá-la é indício do talento do autor, e o efeito produzido no leitor é consequência de sua capacidade de avaliação e montagem. Uma obra bem elaborada consegue manter “*willing suspension of disbelief*” e provocar sentimentos reais. O efeito não é importante por si só, mas como sinal da capacidade de manter o leitor imerso na experiência artística e do sucesso do autor. Em outras palavras, como diz Burwick (1991, p. 226), o efeito resultante da manutenção da ilusão consciente é o indicador do bom julgamento de um autor.

Já analisamos o julgamento de diferentes pontos de vista, mas é necessário retomá-lo para destacar um de seus elementos. Para produzir uma imitação de qualidade, e não uma cópia sem valor, o artista precisa observar e meditar a respeito da natureza que o cerca. A partir dessa meditação, seu julgamento avalia quais partes são dignas de representação e como devem ser representadas. Essa avaliação deve ser feita a partir do bom senso horaciano, tendo em mente a verossimilhança aristotélica. O produto final deve ser coerente de modo a não quebrar a concentração (“*poetic faith*”) do leitor.

Listando esses passos, podemos ver que Coleridge não defende uma quebra do normativo. Em sua visão teórica, não seguir determinadas regras clássicas resultaria inevitavelmente na perda da fé do leitor, e, portanto, do seu interesse. No capítulo XXII volta a recordar a importância de seguir as orientações de Horácio para não chocar e perder o leitor:

The precepts of Horace, on this point, are grounded on the nature both of poetry and of the human mind. They are not more peremptory, than wise and prudent. For in the first place a deviation from them perplexes the reader's feelings, and all the circumstances which are feigned in order to make such accidents less improbable, divide and disquiet his faith, rather than aid and support it. Spite of all attempts, the fiction will appear, and unfortunately not as fictitious but as false. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 396)

A introdução de elementos inesperados quebram a “*willing suspension of disbelief*” previamente estabelecida, fazendo o leitor retomar as testagens de realidade e assumir uma posição defensiva. A ruptura é quase uma ofensa, pois pede que o leitor acredite em algo absurdo até para seu estado de complacência voluntária — ao qual raramente consegue ser persuadido a retornar, depois de uma decepção.

What would otherwise have been yielded to as pleasing fiction, is repelled as revolting falsehood. The effect produced in this latter case

by the solemn belief of the reader, is in a less degree brought about in the instances, to which I have been objecting, by the baffled attempts of the author to make him believe. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 396)

Assim, coerência de linguagem, da progressão de acontecimentos, do comportamento dos personagens e entre as partes da obra são fundamentais para o que Coleridge considera uma ficção de qualidade (que mantenha a “*willing suspension of disbelief*”). Se os aspectos sobrenaturais e incomuns fazem sentido ou são justificados no quadro geral da obra, não são contestados pelos leitores, porque são vistos como coerentes de acordo com o restante. Explica Freud (1919; 2010, p. 277): “Toda a natureza inquietante que poderiam ter essas figuras [seres espirituais superiores, como demônios ou fantasmas de mortos] desaparece então, na medida em que se mantêm os pressupostos dessa realidade poética.”

No capítulo XIV Coleridge define que o poema se diferencia de outros tipos de composição que têm por objetivo o prazer (como romances), por propor “such delight from the whole, as is compatible with a distinct gratification from each component part” (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 317). Um verdadeiro poema seria composto de partes harmônicas e necessárias para a obra completa. Um poema com partes desconectadas do conjunto não possuiria unidade, e um poema com unidade composta de partes fracas não provocaria interesse.

But if the definition sought for be that of a legitimate poem, I answer, it must be one, the parts of which mutually support and explain each other (...). The philosophic critics of all ages coincide with the ultimate judgment of all countries, in equally denying the praises of a just poem, on the one hand, to a series of striking lines or distiches, each of which, absorbing the whole attention of the reader to itself, becomes disjoined from its context, and forms a separate whole, instead of a harmonizing part; and on the other hand, to an unsustained composition, from which the reader collects rapidly the general result unattracted by the component parts. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 318)

A coerência interna da obra, portanto, é indispensável. Mas, ademais, é preciso considerar a relação entre a obra e o mundo externo. Por mais que o leitor esteja disposto a aceitar um funcionamento diferente do que está acostumado, é preciso que o autor siga as leis

da probabilidade, que pode ser chamada verossimilhança, ou mostre verdade psicológica, com personagem tendo reações coerentes às situações enfrentam.

Verossimilhança é o que passa uma impressão de realidade ao olhar; algo verossímil se apresenta como verdadeiro. É vital, porém, ter em mente que verossimilhança não é o mesmo que ser real. “É claro, também, pelo que atrás ficou dito, que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.”, diz Aristóteles (2005, p. 28). Representar com fidelidade é função da história:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais poderiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. (ARISTÓTELES, 2005, p. 28)

O poeta mostra o que pode ser aceito como uma verdade, mesmo que não o seja. Como resumido na máxima de Aristóteles (2005, p. 48), “Quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença”.

Logo, a verossimilhança não tem relação com a verdade concreta, mas sim com o que é *percebido* como verdade pela maioria dos leitores. Abrams (1953; 1971, p. 271) aponta que, nos debates ingleses do século XVIII sobre o tipo e o grau de impossibilidade empírica que o leitor poderia considerar crível, um dos lados defendia o prazer como justificativa de qualquer inverdade, desde que tivesse conformidade com a crença popular e apresentasse consistência interna nos sentimentos, ações de personagens e entre as partes da história com elementos sobrenaturais. A crença do leitor, mesmo que errônea, seria suficiente para justificar certos acontecimentos no poema. Pela mesma lógica, informações erradas serão encaradas com naturalidade por um leitor ignorante, pois não terá conhecimento suficiente para contestar sua verossimilhança.

Há duas grandes desvantagens em trabalhar com a verossimilhança desse modo. A primeira se delineia no capítulo XVII da *BL*, no contexto da crítica a Wordsworth, quando Coleridge declara seu apoio aos preceitos de Aristóteles, afirmando que, dentro da poesia,

apparent individualities of rank, character, or occupation must be representative of a class; and that the persons of poetry must be clothed with generic attributes, with the common attributes of the class: not with such as one gifted individual might possibly possess, but such as from his situation it is most probable before-hand that he *would* possess. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 337)

Personagens devem ser tipos genéricos, representativos de sua classe social. A representação do provável é preferível à do excepcional, mesmo que a excepcionalidade seja real. Parece coerente que essas indicações se apliquem, além de aos personagens, aos episódios da narrativa. Usando o juízo de valor platônico, podemos dizer que o provável e falso são preferíveis ao improvável e verdadeiro. E é importante frisar que, nesse caso, provável funciona como um sinônimo de *familiar* — é importante representar aquilo que é reconhecível, por já ter aparecido antes. Em suma, clichês e arquétipos.

Temos aí dois possíveis perigos. Um deles é a criação de um autor dominado pelo leitor, escravo de suas expectativas e conhecimentos. De dispositivo que auxilia o criador, a “*willing suspension of disbelief*” transfigura-se em uma espada de Dâmocles. A preocupação com a sensibilidade do leitor tolhe a capacidade criativa do autor. Como resultado, há o segundo perigo: a repetitividade. Aniquila-se o gênio original dos românticos alemães e suas soluções extravagantes. Obras ideais são como as outras, sem inovações, com os mesmos modelos de personagens nos mesmos modelos de trama. Sem desafios ou revoluções, a literatura se estaciona.

A segunda grande desvantagem está em, por verossimilhança depender da noção do real, ela não poder ser padronizada. Fatos históricos podem ser contados de maneiras contraditórias por lados opostos e continuarem sendo verdadeiros; toda verdade, como eternizado no filme *Rashoumon* (1950), baseado em contos de Ryunosuke Akutagawa, sustenta diferentes pontos de vista. Se a verdade em si é difícil de ser descrita e raramente um consenso, a *aparência* de verdade é ainda mais elusiva. Depende de experiências, de nível escolar e cultural, de religião e até de padrões de ética. Pode-se argumentar que, quanto maior o conhecimento de mundo e mais aberto a formas de pensar e agir, maior a capacidade de aceitar algo como verossímil. Ao mesmo tempo, o padrão de exigência para uma boa representação aumenta, porque amplas referências podem ser empregadas no julgamento.

Como a verossimilhança, que é a base da “*willing suspension of disbelief*”, varia de pessoa a pessoa, não há como saber (sem extensa pesquisa) se o que se escreve será considerado crível. O que para um grupo de pessoas parece coerente pode soar absurdo para

outro. Não há garantia, nem mesmo quando se escreve para um público-alvo determinado, que a caracterização e elaboração feitas serão suficientes para manter a “*willing suspension of disbelief*” de todos, ou pelo menos da grande maioria, no decorrer do livro.

3.3 – O teatro e o plágio: dívidas a Payne Knight e a Schlegel

A noção de “*willing suspension of disbelief*” foi criada para descrever um estado relacionado à poesia, mas, como verificamos, pode ser e é empregada a todos os tipos de produções ficcionais. Isso não é surpresa, considerando o grande débito ao teatro em sua elaboração, tal como foi abordado no capítulo 2. Para nos debruçarmos mais sobre essa relação, retornaremos às palestras públicas sobre teatro shakespeariano.

O drama encenado é uma situação fictícia mais explícita do que um livro e, portanto, exige outro nível de “*willing suspension of disbelief*”. Os espectadores assistem às peças sabendo que as pessoas no palco têm outros nomes e outras vidas, e que nada do que é mostrado tem consequências. A resposta de Coleridge para a discussão sobre o engajamento dos espectadores com o teatro, apresentada nas palestras públicas, foram os termos “*temporary half-faith*” e “*dramatic illusion*”. Esta foi apropriada por teóricos da área e é citada em relação com a “*poetic faith*” e “*willing suspension of disbelief*”, pois reconhecem a conexão: “Essa ideia de suspensão do poder judicial, tanto por parte do espectador de um drama teatral quanto por parte do leitor de um poema, foi um pensamento que ocupou um lugar proeminente na mente de Coleridge por muitos anos.”³² (MORRILL, 1927, p. 438).

Esses conceitos dramáticos, predecessores da “*willing suspension of disbelief*”, são fundamentais para sua elaboração. Ao tratar deles, porém, adentramos em um conflito familiar aos estudos coleridgeanos: o plágio.

Indubitavelmente, “*dramatic illusion*” dialoga com a produção de outros importantes pensadores, dos quais Coleridge tinha conhecimento — como Richard Payne Knight (referência no campo estético pré-kantiano, que Coleridge continuaria a refutar na *BL*) e August Wilhelm von Schlegel, filósofo, crítico literário, palestrante e um dos primeiros tradutores de Shakespeare para o alemão. Ambos são referenciados várias vezes no ciclo de palestras, mesmo que (como é típico) nem sempre pelo nome.

No caso de Knight, as palestras da Royal Society se apresentaram para Coleridge como uma oportunidade imediata de discutir ideias das quais discordava e apresentar as suas

³² “This idea of the suspension of the judicial power, both on the part of the spectator at a dramatic performance and on the part of the reader of a poem, was a thought which held a prominent place in Coleridge's mind for many years.”

próprias alternativas teóricas. O material aparece na *marginalia* em *Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, anotada pela mão de Wordsworth, mas ditada, diz o consenso crítico, por Coleridge.³³ Uma nota extensa procura determinar o que mantém a ilusão teatral, que Knight afirma ser resultado da performance do ator. Coleridge se pergunta sobre o uso de cenários e efeitos, e conclui que são mais prejudiciais do que úteis para a imersão, a menos que os atores sejam estupendos:

The scenery and machinery with which our <modern> theatres are decorated may heighten the delusion for simple minds, but they produce a contrary effect in those that are cultivated; and so far are injurious to their pleasure. Stage suns and moons and stage thunder and lightning are ludicrous to the refined spectator; nor does he even look with much pleasure on the groves of Ardennes in *As You Like it*: yet still if Jacques and Orlando be exquisitely represented, the imperfect consciousness which the spectator may have of the presence of these scenic helps as they are intended to be, may not materially impair, nay perhaps may in some instances assist the delusion which the skill of the actors is I think enabled to produce. The fact, I think is, that we know the thing to be a representation, but that we often feel it to be a reality. (apud SHEARER; LINDSAY, 1937, p. 80-81)

Lindsay (1937, p. 98) acredita que aí se delinea o início da noção de “*dramatic illusion*”, e que, portanto, há motivos para acreditar que a teoria “foi criada pelo cérebro de Coleridge e não por qualquer outro”³⁴. Ela adiciona uma nota sobre a possível influência de Schlegel, mas ressaltando que a *marginalia* teria sido produzida em 1806, data anterior ao contato de Coleridge com o trabalho deste.

Passemos, então, a Schlegel. É indiscutível o quanto Coleridge apoiou-se em filósofos alemães para criar seus próprios sistemas (“ele fomentou suas tendências originais sobre a filosofia idealista alemã, se apropriando de boa parte dela, com suas próprias variações”³⁵, diz Shearer [1937, p. 69]). As publicações de Coleridge foram antecipadas pelos alemães, e assim ele teve a chance de trabalhar a partir do que haviam feito, combinando suas ideias e atingindo um resultado final sofisticado; com o agravante de que as obras germânicas

³³ Cf. SHEARER, Edna Aston; LINDSAY, Julian Ira. Wordsworth and Coleridge Marginalia in a Copy of Richard Payne Knight's.

³⁴ “was the child of Coleridge's own brain and not of anyone else's.”

³⁵ “he has nourished his original tendencies on German idealistic philosophy, making much of it his own, with his own variations.”

não eram amplamente lidas na Inglaterra e poucos leitores eram capazes de identificar os empréstimos feitos. John Stuart Mill, da geração seguinte à de Coleridge, já podia ver que, apesar de ele ser reconhecido pelos ingleses como o formulador de muitas teorias, era responsável apenas por seu formato e expansão:

Coleridge, ainda que ele tenha deixado no sistema que construiu certos traços de si mesmo, como se presume que seja deixado por qualquer mente com poderes originais, foi antevisto em todos os essenciais de sua doutrina pelos grandes alemães do final da segunda metade do último século, e nelas acompanhado pela série impressionante de seus expositores e seguidores franceses. Logo, ainda que Coleridge seja para os ingleses o tipo e a fonte principais dessa doutrina, ele é o criador não da doutrina em si, mas sim da forma na qual ela apareceu entre nós.³⁶ (MILL, 1838, n.p.)

As formulações de A. W. Schlegel sobre o teatro e a ilusão foram introduzidas em palestras públicas que precederam as de Coleridge. Entre 1809 e 1811, publicou-se uma transcrição de seu ciclo mais recente, de 1808: *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. Nele, Schlegel discorda dos críticos de teatro franceses, normativos e hegemônicos. Como descrito por Burwick, Schlegel não via necessidade das três unidades aristotélicas para que uma peça fosse crível. Razão importante para esta opinião é o que entendia por ilusão teatral:

Illusion, ele argumenta, não é nem um equívoco involuntário, nem uma confusão do representado com o real. Se qualquer um desses fosse o caso, as cenas de horror nas tragédias fariam o papel de um pesadelo sobre a fantasia. Ao invés disso, como toda *illusion* poética, *illusion* teatral é um tipo de sonhar acordado com o qual nos envolvemos voluntariamente.³⁷ (BURWICK, 1991, p. 195)

É uma noção bastante próxima da que vimos de Coleridge. O espectador toma a decisão voluntária de entrar em um momentâneo estado de “sonhar acordado”. O processo é

³⁶ “Coleridge, though he has left on the system he inculcated such traces of himself as are bound to be left by any mind with original powers, was anticipated in all the essentials of his doctrine by the great Germans of the latter half of the last century, and was accompanied in it by the remarkable series of their French expositors and followers. Hence, although Coleridge is to Englishmen the type and the main source of that doctrine, he is the creator not of the doctrine itself but rather of the shape in which it has appeared among us.”

³⁷ “Illusion, he argues, is neither involuntary misapprehension, nor a confusion of the represented with the real. If either were the case, then the scenes of horror in tragedy would work as a nightmare upon the fantasy. Instead, like all poetic illusion, theatrical illusion is a waking dream in which we engage voluntarily.”

análogo ao da “*poetic faith*”. E ainda: “Coleridge, também, refuta a crítica francesa, distingue entre *illusion* e *delusion*, salienta o voluntário sobre o involuntário, e compara a experiência a um sonhar acordado.”³⁸ (BURWICK, 1991, p. 195) A proposta do drama não é imitar o real, e sim trazer os espectadores para o plano ilusório, que funciona como um sonho. Ao final, o espectador tem a liberdade de analisar criticamente, assim como os leitores aos livros. Portanto, a “*dramatic illusion*” das palestras, que aparece na *BL* como “*dramatic probability*”, funciona com os mesmos mecanismos da “*willing suspension of disbelief*”, como descrito por Coleridge no capítulo XXIII:

On this propensity, so deeply rooted in our nature, a specific *dramatic probability* may be raised by a true poet, if the whole of his work be in harmony: a *dramatic probability*, sufficient for dramatic pleasure, even when the component characters and incidents border on impossibility. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 459)

Apesar das suas muitas similaridades, Burwick aponta uma diferença fundamental de foco entre as teorias de ilusão teatral de Schlegel e Coleridge: Schlegel estuda a ilusão como uma ferramenta que permeia a composição, estrutura e enredo das peças shakespearianas, e Coleridge enfatiza o *status* da ilusão como subserviente à vontade pessoal — “Onde Schlegel era fascinado por Shakespeare tornar *illusion* uma parte do enredo, Coleridge tenta explicar *illusion* em termos pertencentes à imaginação poética”³⁹ (BURWICK, 1991, p. 192). Haveria um fundo pessoal nesse destaque, vindo de um homem privado de autonomia por doenças e vícios? Ninguém pode ser forçado a aproveitar ou engajar-se com uma experiência artística; pode ser transformadora, mas deve ser procurada, nunca imposta. Assim, “Nas palestras subsequentes em abril de 1808, Coleridge elaborou seu argumento contra o conceito de simpatia passiva. Experiência estética requer engajamento voluntário.”⁴⁰ (BURWICK, 1991, p. 209).

Verifiquemos a cronologia. Schlegel tratara de temas similares em palestras desde 1798, mas é improvável que Coleridge tenha tido acesso ao conteúdo delas antes da publicação das transcrições em 1809, quando já iniciara suas próprias palestras. Portanto, é bastante possível que a *marginalia* no *Analytical Inquiry* seja de fato um pensamento

³⁸ “Coleridge, too, counters the French critics, distinguishes illusion from delusion, stresses the voluntary over the involuntary, and compares the experience to a waking dream.”

³⁹ “Where Schlegel was fascinated by Shakespeare’s making illusion a part of the plot, Coleridge attempts to explain illusion in terms of the poetic imagination.”

⁴⁰ “In the subsequent lectures of April 1808, Coleridge built his case against the notion of passive sympathy. Aesthetic experience requires voluntary engagement.”

original, inspirado por Kant. Inegável, por outro lado, que a partir do momento que conhece Schlegel, marcas do pensamento deste permeiam suas falas e escritos. É difícil identificar citações e dívidas intelectuais no discurso oral, especialmente no de Coleridge, tão envolvente e fluido (muitos ouvintes sequer conseguiam relatar o que fora dito posteriormente).⁴¹ Já com o texto escrito, torna-se fácil cotejar em busca de semelhanças. A *BL* é um potencial problema para Coleridge, que vê a necessidade de antecipar-se a potenciais acusações no capítulo IX:

In this instance, as in the dramatic lectures of Schlegel to which I have before alluded, from the same motive of self-defence against the charge of plagiarism, many of the most striking resemblances, indeed all the main and fundamental ideas, were born and matured in my mind before I had ever seen a single page of the German Philosopher; and I might indeed affirm with truth, before the more important works of Schelling had been written, or at least made public. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 235)

Indo mais longe ainda para justificar suas dívidas a Kant (cujo sistema é a base filosófica da obra no geral), escreve:

To me it will be happiness and honour enough, should I succeed in rendering the system itself intelligible to my countrymen, and in the application of it to the most awful of subjects for the most important of purposes. Whether a work is the offspring of a man's own spirit, and the product of original thinking, will be discovered by those who are its sole legitimate judges, by better tests than the mere reference to dates. For readers in general, let whatever shall be found in this or any future work of mine, that resembles, or coincides with, the doctrines of my German predecessor, though contemporary, be wholly attributed to him: provided, that the absence of distinct references to his books, which I could not at all times make with truth as designating citations or thoughts actually derived from him; and which, I trust, would, after this general acknowledgment be superfluous; be not charged on me as an ungenerous concealment or intentional plagiarism. (COLERIDGE, 1817; 1985, p. 236-237)

⁴¹ Para o registro desse fenômeno, ver “Coleridge and Plagiarism”, de Andrew Keanie, em *The Oxford Handbook of Samuel Taylor Coleridge*, e “The Talker”, de Seamus Perry, em *The Cambridge Companion to Coleridge*.

Para os que veem Coleridge como um plagiador malicioso (encabeçados por Norman Fruman em *Coleridge, the damaged archangel*), essa fala seria parte de uma ardilosa estratégia para ser absolvido. Para outra parcela de críticos, a aparente generosidade intelectual foi suficiente para perdoar Coleridge por suas óbvias faltas, afirmando, como Abrams (1953; 1971, p. 218), que ele teria contribuído e melhorado os empréstimos.

[...] não há dúvida de que Coleridge tenha baseado nas formulações de A. W. Schlegel tanto sua antítese central entre arte mecânica e arte orgânica e boa parte de seus comentários práticos sobre Shakespeare e outros dramaturgos. Sob a luz da coletividade do contexto, contudo, podemos compreender o sentimento de Coleridge de ter encontrado nos pensadores alemães o que ele já havia pensado e estava prestes a dizer ele mesmo. Certamente, em sua crítica ele nada apropriou que não tenha assimilado aos seus próprios princípios; ele reafirmou o pouco que não aprimorou, e teve mais sucesso que qualquer um de seus predecessores ao converter o conceito orgânico da imaginação em um método inclusivo e praticável feito especificamente para análise e avaliação literárias.⁴²

É difícil dar um veredicto sobre o assunto. Quando se inocenta Coleridge de plagiar Schlegel, por exemplo, surge a carta a Daniel Stuart, de 13 de maio de 1816 — ou seja, já na metade do processo de escrita da *BL*, quando Coleridge, sem dúvida alguma, conhecia as teorias de Schlegel sobre teatro e ilusão. Na carta consta uma ideia familiar:

The truth is that images and thoughts possess a power in, and of themselves, independent of that act of the judgment or understanding by which we affirm or deny the existence of a reality correspondent to them. Such is the ordinary state of the mind in dreams. It is not strictly accurate to say that we believe our dreams to be actual while we are dreaming. We neither believe it, nor disbelieve it. With the will the comparing power is suspended, and without the comparing power, any act of judgment, whether affirmation or denial, is impossible. The forms and thoughts act merely by their own inherent

⁴² “[...] there can be no doubt that Coleridge based on the formulations of A. W. Schlegel both his central antithesis between mechanical and organic art and a good deal of his practical commentary on Shakespeare and other dramatists. In the light of the community of background, however, we can understand Coleridge's feeling that in the German thinkers he found what he had already thought and was just on the point of saying himself. Certainly in his criticism he appropriated nothing that he did not assimilate to his own principles, he restated little that he did not improve, and he succeeded better than any of his predecessors in converting the organic concept of the imagination into an inclusive and practicable method for specifically literary analysis and evaluation.”

power, and the strong feelings at times apparently connected with them are, in point of fact, bodily sensations which are the causes or occasions of the images; not (as when we are awake) the effects of them. Add to this a voluntary lending of the will to this suspension of one of its own operations (that is, that of comparison and consequent decision concerning the reality of any sensuous impression) and you have the true theory of stage illusion, equally distant from the absurd notion of the French critics, who ground their principles on the presumption of an absolute *delusion* (...). (COLERIDGE, 1816, 663)

“The true theory of stage illusion”, como ele chama, que consiste no uso da vontade para suspender as próprias operações de julgamento durante um estado onírico, é idêntica à “*willing suspension of disbelief*”. E, como não pode deixar de ser, é muitíssimo similar às falas de Schlegel. Não seria justo exigir referências em uma carta pessoal, mas é duvidosa a declaração de que “I have given you a theory which, as far as I know, is new”, como afirma alguns parágrafos depois. Talvez fosse nova, colocada naqueles termos, mas parece ser mais uma das ocasiões em que se apropriou do pensamento alheio.

Ainda no tópico de reelaborações, vale mencionar a pesquisa de David Chandler. O autor aponta como possível origem do termo “*willing suspension of disbelief*” uma frase do diálogo *Academica*, de Cícero. No segundo volume, *Lucullus*, lia-se “*id est adsessionis retentio*”, modernizado por Jacob Brucker no *Historia Critica Philosophiae a Mundi Incunabulis ad Nostram Usque Aetatem Deducta* (1742) como “*assensus introducta suspensione*”.

A tradução feita por William Enfield foi retirada da biblioteca por Coleridge em 1795. Nela, a frase se tornou “*suspension of assent*”, ou seja, suspensão de assentimento ou concordância — muito próxima de “suspensão de descrença”. Há chances de Coleridge ter lido também a versão original. Não seria surpresa ter dali tomado inspiração para, anos depois, rebatizar “*temporary half-faith*”.

A discussão não diz respeito nem à genialidade de Coleridge, nem ao valor de suas elaborações teóricas. Devemos a ele, sem dúvida, “*willing suspension of disbelief*” como uma forma simples de descrever um estado mental que pode ser atingido pela arte. Mas não podemos agir como se ele não tivesse dívidas para com outros pensadores, que hoje não são associados ao tema ou não têm sua relevância reconhecida pelo grande público que utiliza o termo.

Conclusão

A frase de Coleridge, “*willing suspension of disbelief*,” durou mais de dois séculos, provavelmente porque descreve muito bem o que sentimos que está acontecendo em diversas situações que Coleridge nunca poderia ter imaginado, como uma atriz ameaçada em um filme de serra elétrica.⁴³ (HOLLAND, 2009, p. 61)

Talvez surpreendesse Coleridge saber que, de todas as suas ideias e teorias, a adotada de forma mais generalizada tenha sido “*willing suspension of disbelief*”. Não foi um dos conceitos sobre os quais ele se debruçou e esforçou-se para explicar. Aparece uma vez, como caminho para ajudar a compreender o que ele considera mais importante. É um resumo do resumo. Informações que completam seu sentido estão espalhadas por toda a *Biographia Literaria* e por toda sua produção a partir de 1808. “*Willing suspension of disbelief*” é um nome simples para algo complexo, que trabalhava de forma ampla ao invés de confinar sob uma terminologia.

Se a metafísica das propostas de *imagination versus fancy* e do *infinite I AM* tornaram-se um campo de discussão acirrada, “*willing suspension of disbelief*” talvez não tenha recebido tanta atenção teórica. Coleridge apresenta o conceito como completo, contido em si mesmo, resolvido. Logo foi adotado para descrever algo que até aquele momento não fora nomeado: quão convincente era determinada obra. O fato de que parece não haver camadas de significado e diferentes sentidos para explorar dentro da ideia fez com que, ao invés de ser estudada por si só, fosse no geral ponto de partida para outros estudos. Diferentes áreas tomaram-na para verificar se era compatível com certas experiências narrativas ou se propuseram a reelaborá-la em algo mais completo, que fizesse mais sentido com um objeto específico. Como diz Brown (2012, p. 7), ao propor que em cada mídia a que é aplicada, a “*willing suspension of disbelief*” teria um aspecto diferente enfatizado, “*Suspension of disbelief*” é, em si mesma, um dos grandes campos de batalha quando se trata de estudos literários, estudos midiáticos e filosofia estética; celebrada, sondada, desconstruída e

⁴³ “Coleridge’s phrase, “*willing suspension of disbelief*,” has lasted more than two centuries, probably because it describes very well what we feel is happening in a lot of situations that Coleridge could never have imagined, like a menaced starlet in a chain saw movie.”

desvalorizada por acadêmicos de diversos contextos que se interessam por como o público aborda textos”⁴⁴.

Graças a essa aparente simplicidade, o conceito tornou-se acessível fora da comunidade acadêmica: pode ser usado em resenhas de filmes, discussões em fóruns de ficção científica e *blogs* sobre livros de fantasia, e ser compreendido pela grande maioria. Tornou-se um ponto de comunicação entre dois mundos que raramente se interseccionam. Mesmo que o público especializado tenha mais informações a respeito do contexto de criação do termo, ambos os lados trabalham essencialmente com o mesmo sentido.

Como vimos, os processos necessários para que a “*willing suspension of disbelief*” se estabeleça são viáveis em qualquer forma narrativa, mesmo ocorram em diferentes níveis. Tudo se inicia com um gesto voluntário do interlocutor, em que decide interagir com uma obra e ceder sua capacidade de julgamento para o artista. Essa segunda parte pode ser consciente ou não, dependendo apenas de disposição para participar da experiência artística. É um ato de total confiança que pode ser rescindida a qualquer momento, caso o autor não tenha utilizado bem seu próprio julgamento e sua narrativa crie estranhamento. Seu papel como criador é guiar o interlocutor por sua criação, apresentando-a como momentaneamente verdadeira e consistente dentro de si mesma. Ao final, há o retorno ao mundo real e seus padrões, que é quando se pode julgar a qualidade da obra pela qual se foi conduzido.

A coerência interna dos elementos e das reações psicológicas dos personagens serão determinantes para o sucesso da construção. É mais importante que a obra faça sentido dentro de si mesma do que com relação ao mundo externo. As diferenças entre os dois planos, porém, não devem ser visíveis demais ou inexplicáveis, com o risco de provocar no interlocutor o uso das regras cotidianas; conseguir evitar essa reação frente a dessemelhanças é fruto do discernimento e do talento do artista ao apresentá-las.

Artistas capazes de produzir ricas imitações a partir de sua meditação frente à natureza concreta seguem as regras do bom senso e da verossimilhança. Com elas, são menores as chances de romper a conexão com o interlocutor e maiores as de causar um efeito emocional. Uma mera cópia, que pretende ser o mais próxima possível do real, pode manter o interlocutor imerso, mas seu valor artístico será inferior, assim como seu efeito.

Independentemente da mídia utilizada, tal como um espectador no teatro, o interlocutor não deve ser levado a tomar arte por realidade. Ele participa voluntariamente da

⁴⁴ “Suspension of disbelief is itself one of the great battleground terms of literary studies, media studies and aesthetic philosophy; lionised, probed, deconstructed and dismissed by scholars from diverse backgrounds with an interest in how audiences approach texts.”

ilusão em troca de entretenimento, sabendo que a proposta da verdadeira arte não é ser confundida com o real (o objetivo da cópia), e que não adianta julgá-la a partir dos padrões cotidianos. O primeiro passo deve sempre vir do interlocutor, que se manterá na mentalidade correta enquanto esta for sustentável pela obra, na busca de prazer próprio.

É fundamental lembrar que, mesmo que todas essas diretrizes sejam seguidas, não é garantido que a obra será bem-sucedida em estabelecer e manter a “*willing suspension of disbelief*” em todos que com ela interagirem. O motivo é sua dependência da verossimilhança, noção que se altera de pessoa para pessoa segundo o que cada uma, baseado em experiências empíricas e culturais, considera provável ou não. Um grande artista pode representar algo que aparenta ser crível para o maior número possível de pessoas, mas seria um contrassenso se o fizesse ao custo de restringir sua criatividade e apenas repetisse o que foi feito antes e é considerado familiar pelo público.

Coleridge é um pensador de transição, mesclando pontos de vista de correntes opostas como complementares. A noção de gênio de seus contemporâneos, alguém que partia da experiência subjetiva sem seguir modelos e conseguia provocar um efeito marcante, é unida à certeza de que a total ausência de regras resultaria na perda da fé do leitor ao confrontá-la com acontecimentos absurdos e incoerentes. Sua solução é propor coerência dentro das partes do todo da obra e essa ser a base para o julgamento de real ou falso. Mas não chega a se alinhar ao “heterocosmo”, a poesia como um universo diferente, pois continua seguindo Aristóteles na noção da poesia como arte imitativa: sempre em busca de representar a parte ideal do real que contenha verossimilhança, mesmo que não verdade.

Descrever as condições necessárias para a apreciação de ficção e explicar o processo mental do público não eram interesses apenas de Coleridge. As reflexões que culminaram no termo levaram anos, e possuem com dívidas significativas a Schlegel e outros pensadores. Ainda assim, terminamos no mesmo lugar que outros pesquisadores, quando colocados em face com os dedos e a mente rápida de Coleridge: forçados a reconhecer que, mesmo partindo de um pensamento emprestado, sua contribuição não pode ser ignorada.

O termo “*willing suspension of disbelief*” responde a discussões e necessidades de sua própria época, mas não encerra debates. As pesquisas psicanalíticas sobre a relação entre leitor e literatura continuam, assim como as de filosofia a respeito do estatuto do real na literatura. Mas graças a Coleridge existe uma terminologia simples que remete à crença do leitor nos acontecimentos narrados, o elemento central dessas discussões.

A influência de Coleridge e da “*willing suspension of disbelief*” pode ser verificada nos mais diversos campos. É tendo em vista a “*willing suspension of disbelief*” que Tzvetan Todorov escreve *Introdução à literatura fantástica* (1970) e que termina por concluir que a fantasia só pode ser classificada como fantasia se colocada em contraposto com o real; que, em uma palestra, Ítalo Calvino discute os níveis de realidade na ficção e o risco constante de que o leitor não consiga diferenciá-los. Freud, em sua análise estética e psicanalítica da literatura, afirma que o leitor se curva às fantasias do autor enquanto anda por seu mundo e que este resiste enquanto não é submetido a um teste de realidade. Na peça de Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, o chefe da trupe de teatro conta com pesar sobre quando um de seus atores, condenado à morte, foi executado como parte da encenação — e como foi impossível suspender a descrença enquanto ele chorava. Os exemplos continuam e continuam.

Mesmo que elaborada tendo em vista a poesia, a “*willing suspension of disbelief*” tem uma amplitude de aplicação muito maior. Não é sempre ideal, como não poderia ser quando utilizada para algo diferente daquilo para que foi imaginada, mas sua clareza auxilia a chegar a conclusões mais complexas e abre caminho para novas ideias.

Kelvin Everest (2009) afirma que Coleridge tem a curiosa qualidade de antecipar problemas que só emergem completamente nas experiências e problemas de gerações posteriores. As duas questões que Coleridge elabora através da “*willing suspension of disbelief*”, a relação entre interlocutor e obra e entre a realidade e a arte, ainda não foram superadas. E sua contribuição continua a ser relevante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. H. **The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition.** London: Oxford University Press, 1971, 1953.

ARISTÓTELES. **A poética clássica.** Coautoria de Horácio, Longino. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. 12. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2005.

BLOOM, Harold (ed.). **Bloom's classic critical views: Samuel Taylor Coleridge.** New York: Infobase publishing, 2009.

BURWICK, Frederick. **Illusion and the drama: critical theory of the enlightenment and romantic era.** University Park: The Pennsylvania State University, 1991.

BURWICK, Frederick (Ed.). **The Oxford handbook of Samuel Taylor Coleridge.** New York: Oxford University Press, 2012.

CHANDLER, David. Coleridge's 'suspension of disbelief' and Jacob Brucker's 'assensus suspensione.'. **Notes and Queries**, vol. 43, no.1, p. 39+, 1996. Disponível em: https://link.gale.com/apps/doc/A18339862/LitRC?u=unicamp_br&sid=LitRC&xid=4e7308e >. Acesso em: 5 mar. 2020.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Poemas e excertos da "biografia literária".** Coautoria de Paulo Vizioli. São Paulo, SP: Nova Alexandria, 1995.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Samuel Taylor Coleridge.** Edição de H. J Jackson. Oxford: Oxford University Press, 1985.

COLERIDGE, Samuel Taylor. [Carta enviada para Daniel Stuart]. Destinatário: Daniel Stuart. Highgate, 13 maio 1816. 1 carta. Disponível em: http://www.gutenberg.org/files/44554/44554-h/44554-h.htm#Page_663>. Acesso em: 29 abr. 2020.

DI FRANCO, Philip. AN ESSAY ON BELIEF. **Cinéaste**, v. 2, n. 1, pp. 7-9, Verão 1968. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43238738>>. Acesso em: 14 nov. 2019.

FORD, Jennifer. **Coleridge on dreaming: Romanticism, dreams, and the medical imagination.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil**: (“O homem dos lobos”) : além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von; SÜSSEKIND, Pedro (ed.). **Escritos sobre literatura**. Rio de Janeiro, RJ: Viveiros de Castro, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang von; WERLE, Marco Aurélio (ed.). **Escritos sobre arte**. São Paulo, SP: Humanitas: Imprensa Oficial, 2005.

HAZLITT, William. Review of Coleridge, Biographia Literaria. **Edinburgh Review**, Edinburgh, Ago. 1817. Disponível em: <<http://spenserians.cath.vt.edu/CommentRecord.php?action=GET&cmmtid=12175>>. Acesso em: 2 mar. 2020.

MILL, John Stuart. **Essays on Bentham and Coleridge**. 1838. Disponível em: <<https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/mill1838.pdf>>. Acesso em: 28 fev. 2020.

MORRILL, Dorothy I. Coleridge's Theory of Dramatic Illusion. **Modern Language Notes**, v. 42, n. 7, pp. 436-444, Novembro 1927. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2913932>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

SCHLEGEL, Friedrich von. **Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)**: Conversa sobre poesia. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2016.

SHEARER, Edna Aston; LINDSAY, Julian Ira. Wordsworth and Coleridge Marginalia in a Copy of Richard Payne Knight's. **Huntington Library Quarterly**, Philadelphia, v. 1, n. 1, p. 63-99, out. 1937. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3815893>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

SIDNEY, Philip, Sir; SHELLEY, Percy Bysshe; DOBRANSZKY, Enid Abreu (ed.). **Defesas da poesia**. São Paulo, SP: FAPESP: Iluminuras, 2002.

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare**: o gênio original. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2008.

TOLKIEN, J. R. R. **Sobre histórias de fadas**. 2. ed. São Paulo, SP: Conrad Editora do Brasil, 2010.

WORDSWORTH, William; COLERIDGE, Samuel Taylor; BRETT, R.L. & Jones, A.R. (eds.). **Lyrical ballads**. 2. ed. London: Routledge, 1991.

GLOSSÁRIO

Dramatic illusion – ilusão dramática

Delusion, illusion – alucinação, ilusão

Dramatic probability – probabilidade dramática

Imagination versus fancy - imaginação contra fantasia

Infinite I AM – EU SOU infinito

Poetic faith – fé poética

Temporary half-faith – meia fé temporária

Willing suspension of disbelief – suspensão voluntária de descrença/julgamento/incredulidade