

Impresso no Brasil, fevereiro de 2014.

Título original: *Anatomy of Criticism: Four Essays*

Copyright © Victoria University, Toronto, e Robert D. Denham  
(Prefácio, Introdução e Notas). Publicado sob licença da  
University of Toronto Press, 2006. Todos os direitos reservados.

Os direitos desta edição pertencem a

É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda.

Caixa Postal: 45321 · 04010 970 · São Paulo SP

Telefax: (5511) 5572 5363

e@realizacoes.com.br · www.realizacoes.com.br

*Editor* | Edson Manoel de Oliveira Filho

*Gerente editorial* | Somnini Ruiz

*Produção editorial* | Sandra Silva

*Preparação de texto* | Nelson Barbosa

*Revisão* | Célia Maria Cassis

*Capa e projeto gráfico* | Mauricio Nisi Gonçalves – Estúdio É

*Diagramação* | André Cavalcante Gimenez – Estúdio É

*Pré-impressão e impressão* | Edições Loyola

Reservados todos os direitos desta obra. Proibida toda e qualquer  
reprodução desta edição por qualquer meio ou forma, seja ela  
eletrônica ou mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer outro  
meio de reprodução, sem permissão expressa do editor.

NORTHROP FRYE

# ANATOMIA DA CRÍTICA

Quatro Ensaios

FRANK SWOPE

MARCO DE MARITINI

REGINA ALBUQUERQUE

JOÃO CARLOS MARINHO RIBEIRO

DELAÍDIA PEREIRA GONÇALVES

ROBERTO SILVA

  
Realizações  
Editora

## PRIMEIRO ENSAIO

### CRÍTICA HISTÓRICA: TEORIA DOS MODOS

#### MODOS FICCIONAIS: INTRODUÇÃO

No segundo parágrafo<sup>1</sup> da *Poética*, Aristóteles fala das diferenças nas obras de ficção que são causadas pelas diferentes elevações dos personagens presentes nelas. Em algumas ficções, afirma, os personagens são melhores do que nós, em outras, piores, em outras ainda, estão no mesmo nível. Essa passagem não tem recebido muita atenção dos críticos modernos, uma vez que a importância que Aristóteles atribui à bondade e à maldade parece indicar uma visão um tanto quanto estreitamente moralista da literatura. As palavras de Aristóteles para bom e mau, entretanto, são *spoudaios* e *phanos*, que possuem um sentido figurado de pesado e leve. Nas ficções literárias, o enredo consiste de alguém fazendo alguma coisa. Esse alguém, se um indivíduo, é o herói, e essa alguma coisa que ele faz ou não consegue fazer é o que ele pode fazer, ou poderia ter feito, no nível dos postulados feitos sobre ele pelo autor e pelas consequências expectativas da audiência. As ficções, portanto, podem ser classificadas não moralmente, mas pelo poder de ação do herói, que pode ser maior do que o nosso, menor ou aproximadamente o mesmo. Então:

1. Se superior em *espécie* tanto a outros homens quanto ao ambiente dos outros homens, o herói é um ser divino, e a história sobre ele será um *mito*, no sentido comum de uma história sobre um deus. Tais histórias têm um lugar importante na literatura, mas, via de regra, são encontradas fora das categorias literárias normais.

<sup>1</sup>No original, Frye escreveu "parágrafo" em vez de "capítulo".

2. Se superior em *gran* aos outros homens e ao seu ambiente, o herói é identificado como um ser humano. O herói do romance desloca-se por um mundo em que as leis normais da natureza encontram-se levemente suspensas: prodígios de coragem e resistência, não naturais para nós, são naturais para ele, e armas encantadas, animais falantes, ogros e bruxas terríveis e talismãs de poder miraculoso não violam nenhuma regra de probabilidade, uma vez que os postulados do romance tenham sido estabelecidos. Aqui saímos do mito, propriamente dito, para a lenda, para o conto folclórico, o *märchen* e seus derivados e agregados literários.
3. Se superior em grau a outros homens, mas não a seu ambiente natural, o herói é um líder. Ele possui autoridade, paixões e faculdades de expressão muito maiores que as nossas, mas o que faz está sujeito tanto à crítica social, como à ordem da natureza. Esse é o herói do modo *mimético elevado*, da maior parte da epopeia e da tragédia, e é fundamentalmente a espécie de herói que Aristóteles tinha em mente.
4. Se não for superior aos outros homens, nem ao seu ambiente, o herói é um de nós: respondemos a uma percepção de sua humanidade comum e exigimos do poeta os mesmos cânones de probabilidade que encontramos em nossa própria experiência. Isso nos dá o herói do modo *mimético baixo*, da maioria da comédia e da ficção realista. "Elevado" e "baixo" não possuem nenhuma conotação de valor comparativo, mas são puramente diagramáticos, como são ao se referirem aos críticos bíblicos ou aos anglicanos. Nesse plano, a dificuldade em reutilizar a palavra "herói", que possui um sentido mais limitado nos modos anteriores, ocasionalmente assalta um autor.

<sup>2</sup> Frye utiliza-se da palavra inglesa "romance" para se referir a um de seus *mythoi* básicos, como será esmiuçado mais adiante. Portanto, é preciso não confundir o termo utilizado com "romance", a conhecida forma de narrativa em prosa (em inglês, "novel"). Em razão de a tradução desses dois termos para o português ser idêntica, é preciso atentar para tal diferença. Ver Glossário. (N: T.)

<sup>3</sup> Frye reutiliza "um de nós" de Lord Jim, de Joseph Conrad, onde a frase é usada repetidamente pelo narrador para descrever seu personagem central, mais tarde identificado por Frye como o herói mimético baixo.

Assim Thackeray se sente obrigado a chamar *A Feina das Validades* de um romance ["*novel*"] sem herói.

5. Se inferior em força ou inteligência a nós mesmos, de modo que tenhamos a impressão de olhar de cima para baixo, para uma cena de sujeição, frustração ou absurdo, o herói pertence ao modo *irônico*. Isso ainda se aplica quando o leitor sente que está ou poderia estar na mesma situação, já que a situação está sendo julgada pelas normas de uma liberdade mais ampla.

Olhando esse quadro, podemos ver que a ficção europeia, durante os últimos quinze séculos, tem constantemente mudado seu centro de gravidade para a parte de baixo da lista. No período pré-medieval, a literatura está firmemente ligada ao mito cristão, tardo-clássico, celta ou teutônico. Se o cristianismo não tivesse sido tanto um mito importado como, também, um devorador de mitos rivais, essa fase da literatura ocidental seria isolada com maior facilidade. Na forma em que a possuímos, a maior parte dela já migrou para a categoria do romance. O romance divide-se em duas formas principais: uma forma secular, que se ocupa da cortesia e da errância cavaleirescas, e uma forma religiosa devotada às lendas de santos. Ambas dependem muito de violações miraculosas da ordem natural para manterem seu interesse como histórias. Ficções de romance dominam a literatura até que o culto ao príncipe e ao cortesão, no Renascimento, trouxesse o modo *mimético elevado* ao primeiro plano. As características desse modo são mais claramente vistas nos gêneros do drama, particularmente na tragédia e na epopeia nacional. Então, um novo tipo de cultura de classe média introduz o *mimético baixo*, que predomina na literatura inglesa da época de Defoe até o final do século XIX. Na literatura francesa, ele inicia e termina cerca de cinquenta anos antes. Durante os últimos cem anos, a maior parte da ficção seria tem apresentado, cada vez mais, uma tendência a ser irônica em modo.

Algo da mesma progressão também pode ser traçado na literatura clássica, em uma forma enormemente condensada. Onde uma religião é mitológica e politeísta, onde há encarnações promíscuas, heróis deificados e reis de descendência divina, onde o mesmo adjetivo "divino" pode ser aplicado tanto a Zeus como a Aquiles, é quase impossível separar completamente as linhas mímética elevada, romântica e mítica. Onde a religião é teológica e

insiste em uma divisão nítida entre as naturezas humana e divina, o romance fica mais claramente perceptível, como ocorre nas lendas da cavalaria e da santidade cristãs, nas *Mil e Uma Noites* do maometismo, nas histórias dos juízes e dos profetas taumaturgos de Israel. Similarmente, a inabilidade do mundo clássico em livrar-se do líder divino no período tardio tem muito a ver com o desenvolvimento abortivo dos modos mimético baixo e irônico, que mal haviam começado com a sátira romana. Ao mesmo tempo, o estabelecimento do modo mimético elevado, o desenvolvimento de uma tradição literária com um sentido consistente de uma ordem da natureza em si, é um dos grandes feitos da civilização grega. A ficção oriental, até onde eu sei, não se afasta muito das fórmulas românticas e míticas.

Vamos nos ocupar aqui, sobretudo, das cinco épocas da literatura ocidental, conforme expostas antes, usando paralelos clássicos apenas incidentalmente. Em cada modo, será útil uma distinção entre literatura ingênua e sofisticada. Retirei a palavra "ingênua" do ensaio de Schiller sobre poesia ingênua e sentimental:<sup>4</sup> por ela quero dizer, porém, poesia primitiva ou popular, ao passo que, em Schiller, significa algo mais próximo de clássica. A palavra "sentimental" também significa algo mais em inglês, mas não temos termos críticos genuínos o suficiente para dispensá-la. Entre aspas, portanto, "sentimental" refere-se a uma recriação posterior de um modo mais antigo. Nesse sentido, o romantismo é uma forma "sentimental" do romance, e o conto de fadas, em grande parte, uma forma "sentimental" de conto folclórico. Há também uma distinção geral entre ficções em que o herói acaba isolado de sua sociedade e ficções em que ele é incorporado a ela. Essa distinção é expressa pelas palavras "trágico" e "cômico", quando elas se referem a aspectos do enredo em geral, e não simplesmente a formas dramáticas.

#### MODOS FICCIONAIS TRÁGICOS

As histórias trágicas, quando se aplicam a seres divinos, podem ser chamadas de dionisíacas. Essas são histórias de deuses agonizantes, como

Herói acaba  
trágico

<sup>4</sup> "Über naive und sentimentalische Dichtung" (1795-1796); tradução inglesa de Julius A. Elias, *Naive and Sentimental Poetry* e *On the Sublime: Two Essays* (Nova York, Ungar, 1966).

Hércules com sua túnica envenenada e sua pira, Orfeu despedaçado pelas Bacantes, Balder assassinado em decorrência da traição de Loki, Cristo morrendo na cruz, assimalandos com as palavras "Por que me abandonastes?" [Mateus 27,46; Marcos 15,34] a sensação de sua exclusão, como um ser divino, da sociedade da Trindade.

A associação da morte de um deus com o outono ou o pôr do sol, em literatura, não significa necessariamente que ele é um deus "da" vegetação ou "do" sol, mas somente que ele é um deus capaz de morrer, qualquer que seja sua especialidade. Mas como um deus é superior à natureza, como também a outros homens, a morte de um deus envolve apropriadamente o que Shakespeare, em *Vênus e Adônis*, chama de "simpatia solene" da natureza [v. 1057], tendo a palavra "solene" aqui algumas de suas conexões etimológicas com o ritual. A falácia patética de Ruskin<sup>5</sup> pode facilmente ser uma falácia quando um deus é o herói da ação, como quando o poeta de *The Dream of the Rood* [O Sonho da Cruz] conta-nos que toda a criação chorou na morte de Cristo [v. 55-56]. Certamente, nunca há uma verdadeira falácia em fazer um paralelo puramente imaginativo entre homem e natureza, mas o uso de "simpatia solene" em uma peça de ficção mais realista indica que o autor está tentando dar a seu herói alguns dos traços do modo mítico. O exemplo de Ruskin de uma falácia patética é "the cruel, crawling foam" ["a cruel e rastejante espuma"], da balada de Kingsley sobre uma garota afogada na maré (*The Sands of Dee* [As Areias de Dee], v. 20). Mas o fato de a espuma ser assim descrita dá a Maria de Kingsley um pálido colorido do mito de Andrômeda.

As mesmas associações com o pôr do sol e a queda das folhas estendem-se ao romance, onde o herói ainda é metade deus. No romance, a suspensão da lei natural e a individualização das façanhas do herói reduzem substancialmente a natureza aos mundos animal e vegetal. Grande parte da vida do herói é passada com animais, ou, em todo caso, com os animais que são românticos incuráveis, tais como cavalos, cães e falcões, e o típico cenário do romance é a floresta. A morte ou o isolamento do herói, então, tem o efeito de um espírito abandonando a natureza e evoca um estado

<sup>5</sup> Ver Jon Ruskin, "Of Pathetic Fallacy". In: *The Literary Criticism of John Ruskin*, Ed. Harold Bloom. Nova York, Norton, 1971, p. 62-78; extrato de *Modern Painters* (1856), vol. 3, cap. 9, parágrafo 4-15, e vol. 3, cap. 13, parágrafo 1-3.

de espírito mais bem descrito como elegíaco. O elegíaco apresenta um heroísmo não tocado pela ironia. A inevitabilidade na morte de Beowulf, a tração na morte de Rolando, a malignidade que cerca a morte de um santo martirizado são de uma importância emocional muito maior do que as de quaisquer complicações irônicas de *hybris* e *hamartia* que possam estar envolvidas. Por isso, o elegíaco é frequentemente acompanhado pela sensação difusa, resignada e melancólica da passagem do tempo, da velha ordem mudando e rendendo-se a uma nova: pensa-se em Beowulf olhando, enquanto está morrendo, para os grandes monumentos de pedra das eras da história que desapareceram antes dele.<sup>6</sup> Em uma forma "sentimental" muito tardia, o mesmo estado de espírito é bem captado em *Passing of Arthur* [A Morte de Artur], de Tennyson.

A tragédia, no sentido central ou mimético elevado, a ficção da queda de um líder (ele tem que cair porque é a única forma pela qual um líder pode ser isolado de sua sociedade), mescla o heroico com o irônico. No romance elegíaco, a mortalidade do herói é fundamentalmente um fato natural, o sinal de sua humanidade; na tragédia mimética elevada, ela também é um fato moral e social. O herói trágico deve ter uma dimensão adequada-mente heroica, mas sua queda está envolvida tanto com uma percepção de sua relação com a sociedade quanto com uma percepção da supremacia da lei natural, ambas as quais são irônicas quanto à referência. A tragédia pertence especialmente aos dois desenvolvimentos nativos do drama trágico na Atenas do século V e na Europa do século XVII, de Shakespeare a Racine. Ambas pertencem a um período de história social em que uma aristocracia está perdendo rapidamente seu poder efetivo, mas preserva ainda uma boa porção de prestígio ideológico.

A posição central da tragédia mimética elevada nos cinco modos trágicos, equilibrada no meio do caminho entre heroísmo divino e ironia de-masiadamente humana, é expressa na concepção tradicional de catarse.<sup>7</sup> As palavras "piedade" e "medo" podem ser tomadas como se referindo às duas direções gerais em que a emoção se desloca, seja em direção a um objeto ou para longe dele. O romance ingênuo, estando mais próximo ao

<sup>6</sup> O significado preciso de "enta geueor" (v. 2717) não prejudica o exemplo. [Northrop Frye (NF)] De "ald enta geueor" [o velho trabalho dos gigantes] (Beowulf, v. 2717).

<sup>7</sup> Cf. Louis I. Martz, "The Saint as Tragic Hero". In: *Tragic Themes in Western Literature*. Ed. Cleanth Brooks. New Haven, Conn., Yale University Press, 1955, p. 176. [NF]

sonho de realização do desejo, tende a absorver a emoção e a comunicá-la internamente ao leitor. O romance, portanto, é caracterizado pela aceitação da piedade e do medo, os quais, na vida comum, relacionam-se à dor, como formas de prazer. Ele faz que o medo do que está distante, ou terror, transforme-se no aventureiro; o medo do que está próximo, ou horror, no maravilhoso; e o medo sem um objeto, ou angústia (*Angst*), em uma melancolia pensativa. Faz que a piedade quanto ao que está distante, ou preocupação, se torne o tema do resgate cavallheiresco; a piedade quanto ao que está próximo, ou ternura, em um encantamento lânguido e descontraído; e a piedade sem um objeto (que não possui nome, mas é um tipo de animismo, ou o tratamento de tudo na natureza como se tivesse sentimentos humanos) em fantasia criativa. No romance sofisticado, as características peculiares à forma são menos óbvias, especialmente no romance trágico, onde o tema da morte inevitável vai de encontro ao maravilhoso e frequentemente o empurra para o segundo plano. Em *Romeu e Julieta*, por exemplo, o maravilhoso sobrevive apenas no discurso de Mercúcio sobre a Rainha Mab [1.4. 53-94]. No entanto, essa peça encontra-se notadamente mais próxima do romance do que as tragédias posteriores em decorrência das influências suavizantes que operam na direção contrária à catarse, drenando a ironia, por assim dizer, das personagens principais.

Na tragédia mimética elevada, piedade e temor tornam-se, respectivamente, julgamento moral favorável e adverso, que são relevantes para a tragédia, mas não centrais a ela. Temos piedade de Desdêmona e temor de Iago, mas a figura trágica central é Otelo, e nossos sentimentos sobre ele são confusos. O evento peculiar chamado de tragédia que ocorre com o herói trágico não depende de seu *status* moral. Se isso estiver causalmente relacionado com algo que ele fez, como geralmente está, a tragédia repoussa na inevitabilidade das consequências do ato, não em sua significância moral como ato. Daí o paradoxo de que, na tragédia, piedade e temor são criados e expulsos. A *hamartia* de Aristóteles, ou "falha" [Poética, cap. 13], portanto, não significa necessariamente agir erradamente, muito menos apresentar uma fraqueza moral: pode ser simplesmente uma questão de se tratar de um caráter forte em uma posição exposta, como Cordélia. A posição exposta é geralmente o lugar de liderança, no qual uma personagem é excepcional e isolada ao mesmo tempo, dando-nos aquela mistura curiosa entre o inevitável e o incongruente, que é peculiar à tragédia.

A piedade no romance

resgate cavallheiresco  
encantamento lânguido e descontraído  
fantasia criativa

O princípio da *hamartia* da liderança pode ser visto mais claramente na tragédia mimética elevada ingênua, como encontramos no *The Mirror for Magistrates* [O Espelho para Magistrados] e em coleções de contos similares, baseados no tema da roda da fortuna.

Na tragédia mimética baixa, piedade e temor não são purgados, nem absorvidos em prazeres, mas são comunicados externamente, como sensações. De fato, a palavra “sensacional” poderia ter um significado mais útil na crítica se não fosse apenas um juízo de valor desfavorável. A melhor palavra para a tragédia mimética baixa ou doméstica talvez seja *páthos*; e *páthos* tem uma relação próxima com o reflexo sensacional das lágrimas. O *páthos* apresenta seu herói como isolado por uma fraqueza que apela a nossa simpatia, porque está em nosso próprio plano de experiência. Falo de um herói, mas a figura central do *páthos* é frequentemente uma mulher ou uma criança (ou ambas, como nas cenas das mortes da Pequena Eva e da Pequena Nell),<sup>8</sup> e temos todo um desfile de sacrifícios femininos patéticos na ficção mimética baixa em língua inglesa, desde Clarissa Harlowe, até a Tess, de Hardy, e a Daisy Miller, de James. Notamos que, enquanto a tragédia pode massacrar um elenco inteiro, o *páthos* está geralmente concentrado em um único personagem, o que em parte se deve ao fato de a sociedade mimética baixa ser mais fortemente individualizada.

Mais uma vez, em contraste com a tragédia mimética elevada, o *páthos* é acentuado pela falta de articulação da vítima. A morte de um animal é geralmente patética, e assim é a catástrofe da inteligência deficiente que é frequente na literatura americana moderna. Wordsworth, que, como artista mimético baixo, foi um de nossos grandes mestres do *páthos*, faz a mãe de seu marinheiro falar em um estilo raso, atarracado e extremamente inadequado a respeito de seus esforços para resgatar as roupas de seu filho e “outros pertences” — ou fez, antes que a crítica ruim o fizesse estragar seu poema.<sup>9</sup> O *páthos* é uma emoção esquisita e mórbida, e alguma falha de

<sup>8</sup> Em *A Cabana do Pai Tomás* (1851-1852), de Harriet Beecher Stowe, a pequena Eva Sr. Clair pede a seu pai, no leito de morte deste, que liberte todos os seus escravos. Dickens descreve a morte da Pequena Nell Trent com uma sentimentalidade repugnante em *The Old Curiosity Shop* (A Velha Loja de Curiosidades), 1840-1841). Ambos os romances foram publicados em capítulos.

<sup>9</sup> A “crítica ruim” era a de Coleridge, que observou que *The Sailor’s Mother* [A Mãe do Marinheiro], de Wordsworth, estava entre um grupo de poemas que teriam sido “mais agradáveis a mim em prosa” (*Biographia Literaria*. Ed. Nigel Leask. Londres, Dent, 1997,

expressão, real ou simulada, parece ser peculiar a ele. Ele sempre deixará uma elegia funeral fluentemente plangente ir tirar proveito de algo como as memórias de Stella, de Swift. O *páthos* altamente articulado pode vir a tornar-se um apelo artificial à autopiedade ou à provocação das lágrimas de compaixão do público. A exploração do medo no mimético baixo também é sensacional e é um tipo de *páthos* invertido. A figura terrível nessa tradição, exemplificada por Heathcliff, Simon Legree e pelos vilões de Dickens, é normalmente uma figura cruel, acentuadamente contrastada a algum tipo de virtude delicada, em geral, a uma vítima impotente em seu poder.

A ideia basililar do *páthos* é a exclusão de um indivíduo em nosso próprio plano de um grupo social ao qual ele está tentando pertencer. Por isso, a tradição central do *páthos* sofisticado é o estudo da mente isolada, a história de como alguém reconhecivelmente como nós mesmos está cindido por um conflito entre o mundo interno e o externo, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecida por um consenso social. Tal tragédia pode estar envolvida, como geralmente ocorre em Balzac, com uma mania ou obsessão por ascender no mundo, sendo isso a contraparte central do mimético baixo da ficção da queda do líder. Ou ela pode se ocupar do conflito entre a vida interior e a exterior, como em *Madame Bovary* e *Lord Jim*, ou do impacto da moralidade inflexível sobre a experiência, como no *Pierre*, de Melville, e no *Brand*, de Ibsen. O tipo de personagem envolvido aqui pode ser chamado pela palavra grega *alazon*, que significa impostor; alguém que finge ou tenta ser mais do que é. Os tipos mais populares de *alazon* são o *miles gloriosus* e o erudito excêntrico ou filósofo obcecado.

Estamos mais familiarizados com tais personagens na comédia, onde eles são olhados de fora, de modo que vemos apenas a máscara social. Mas o *alazon* pode ser igualmente um aspecto do herói trágico: o toque de *miles gloriosus* em Tamburlaine, até mesmo em Otelo, é manifesto, como o é o toque do filósofo obcecado em Fausto e Hamlet. É muito difícil estudar um caso de obsessão, ou mesmo de hipocrisia, de dentro, em um meio dramático: até mesmo Tartufo, até onde vai sua função dramática, é mais um estudo de parasitismo que de hipocrisia. A análise da obsessão pertence

p. 222). O poema foi composto em 1802 e publicado em 1807. Em resposta à crítica de Coleridge, Wordsworth tentou melhorar o texto em pelo menos três ocasiões. Ver *The Poetical Works of William Wordsworth*, 2. ed. Ed. E. de Selincourt. Oxford, Clarendon Press, 1952, vol. 2, p. 54, 477.

mais naturalmente à ficção em prosa ou a um meio semidramático como o monólogo de Browning. Apesar de todas as diferenças em técnica e atitude, o Lord Jim, de Conrad, é um descendente direto do *miles gloriosus*, da mesma família do Sergius, de Shaw, ou do playboy de Synge, que são tipos paralelos em um cenário cômico e dramático. Certamente, é bem possível tomar o *alazon* em sua própria apreciação: isso é feito, por exemplo, pelos criadores dos heróis inescrutáveis e sombrios nos suspenses góticos, com seus olhos selvagens ou penetrantes e com a sugestão sombria de pecados interessantes. O resultado, via de regra, não é tanto uma tragédia, mas um tipo de melodrama que pode ser definido como comédia sem humor. Quando se eleva acima disso, temos um estudo de obsessão apresentado em termos de medo, em vez de piedade: ou seja, a obsessão toma a forma de uma vontade incondicionada que leva sua vítima para além dos limites normais da humanidade. Um dos exemplos mais claros é Heathcliff, que é lançado, passando pela morte, ao vampirismo, mas há muitos outros, indo do Kurtz de Conrad, aos cientistas malucos da ficção popular.

Encontramos a concepção de ironia na Ética de Aristóteles, onde o *iron* é o homem que se autocensura, em oposição ao *alazon* [Ética a Nicômaco, 1108a.21]. Tal homem torna a si mesmo invulnerável, e, embora Aristóteles o desaprove, não há dúvida de que ele é um artista predeterminado, do mesmo modo que o *alazon* é uma de suas vítimas predeterminadas. O termo "ironia", então, indica uma técnica de aparentar-se ser menos do que se é, que, em literatura, torna-se mais comumente uma técnica de dizer o mínimo possível e significar o máximo possível, ou, de modo mais geral, um padrão de palavras que se distancia da declaração direta ou de seu próprio sentido óbvio. (Não estou usando a palavra "irônico" em nenhum sentido não familiar, embora esteja explorando algumas de suas implicações.)

O escritor de ficção irônico, então, censura a si mesmo e, como Sócrates, finge não saber nada, até mesmo que é irônico. A objetividade completa e a supressão de todos os juízos morais explícitos são essenciais para seu método. Assim, piedade e temor não são provocados na arte irônica: eles são refletidos ao leitor a partir da arte. Quando tentamos isolar o irônico, descobrimos que ele parece ser simplesmente a atitude do poeta como tal, uma construção desaparecida de uma forma literária, com todos os elementos assertivos, subentendidos ou expressos, eliminados. A ironia, como modo, nasceu do mimético baixo; ela toma a vida exatamente

como a encontra. Mas o ironista fabula sem moralizar, e não possui outro objeto além de seu assunto. A ironia é naturalmente um modo sofisticado, e a diferença principal entre ironia sofisticada e ingênua é que o ironista ingênuo chama a atenção ao fato de que está sendo irônico, ao passo que a ironia sofisticada simplesmente afirma algo e deixa o leitor adicionar o tom irônico por conta própria. Coleridge, tecendo observações acerca de um comentário irônico em Defoe, aponta como a sutileza de Defoe poderia ser transformada em crua e óbvia simplesmente evidenciando-se demais as mesmas palavras com itálicos, travessões, pontos de exclamação e outros sinais de se estar ciente da ironia.<sup>10</sup>

A ironia trágica, então, torna-se simplesmente o estudo do isolamento trágico em si, e, por meio disso, abandona o elemento do caso especial, que, em certo nível, está em todos os outros modos. Seu herói não tem necessariamente nenhuma *hamartia* trágica ou obsessão patética: ele é apenas alguém que acaba isolado de sua sociedade. Portanto, o princípio central da ironia trágica é que tudo o que de excepcional ocorrer ao herói deve estar causalmente em descompasso com seu caráter. A tragédia é inteligível, não no sentido de ter qualquer moral pronta para seguir, mas no sentido que Aristóteles tinha em mente quando falou de descoberta ou reconhecimento como sendo essenciais ao enredo trágico [Poética, cap. 11]. A tragédia é inteligível porque sua catástrofe encontra-se plausivelmente relacionada à sua situação. A ironia isola da situação trágica a sensação de arbitrariedade, de a vítima ter sido azarada, selecionada aleatoriamente ou sorteadada, não merecendo o que acontece a ela mais do que qualquer outra pessoa mereceria em seu lugar. Se há uma razão para escolhê-la para a catástrofe, é uma razão inadequada, e suscita mais objeções do que as responde.

A figura de uma vítima típica ou aleatória começa, portanto, a cristalizar-se na tragédia doméstica conforme essa última se aprofunda no tom irônico. Podemos chamar essa vítima típica de *pharmakos* ou bode expiatório.

<sup>10</sup> Ver Coleridge's *Miscellaneous Criticism*. Ed. T. M. Rayson. Londres, Constable, 1936, p. 294; ampliei o que Coleridge diz a fim de expor o princípio crítico envolvido. [NF] Coleridge escreveu na margem de sua cópia de *Robinson Crusoe* que determinada passagem "digna de Shakespeare; e mesmo o simples ponto-e-virgula depois dela, a continuação instanciana sem a menor pausa de consciência reflexiva, revela maior primor e maestria do que o 'Toque em si'. Um escritor inferior, um Marmontel, teria colocado uma '—' depois de 'away' e teria começado um novo parágrafo" (Samuel Taylor Coleridge, *Marginalia*. Ed. George Whalley. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984, vol. 2, p. 160-61).

Encontramos figuras de *pharmakos* no Hester Prynne, de Hawthorne, no Billy Budd, de Melville, na Tess, de Hardy, no Sepimus de, Mrs. Dalloway, nas histórias de judeus e negros perseguidos, nas histórias de artistas cujos gênios os tornam Ishmaels de uma sociedade burguesa. O *pharmakos* não é inocente, nem culpado. É inocente no sentido de que aquilo que lhe sucede é muito maior do que qualquer coisa proveniente de uma ação sua poderia ter provocado, como o montanhista cujo grito provoca uma avalanche. É culpado no sentido de que é um membro de uma sociedade culpada, ou vive num mundo onde tais injustiças são uma parte inescapável da existência. Os dois fatos não vêm juntos; eles permanecem ironicamente à parte um do outro. O *pharmakos*, em resumo, está na situação de Jó. Jó pode defender-se da acusação de ter feito algo que torne sua catástrofe moralmente inteligível, mas o êxito de sua defesa torna-a moralmente ininteligível.

O incongruente e o inevitável, que estão combinados na tragédia, portanto, separam-se em polos opostos de ironia. Em um polo, está a inevitável ironia da vida humana. O que ocorre, digamos, ao herói de *O Processo*, de Kafka, não é o resultado do que ele fez, mas o fim do que ele é, que é um ser "demasiado humano".<sup>11</sup> O arquétipo do inevitavelmente irônico é Adão, natureza humana sob pena de morte. No outro polo está a incongruente ironia da vida humana, na qual todas as tentativas de transferir culpa a uma vítima dão a essa vítima algo da dignidade da inocência. O arquétipo do incongruente irônico é Cristo, a vítima perfeitamente inocente, excluída da sociedade humana. A meio caminho entre os dois polos está a figura central da tragédia, que é humana e, mesmo assim, de um tamanho heroico, que frequentemente leva consigo a sugestão da divindade. Seu arquétipo é Prometeu, o titã imortal rejeitado pelos deuses por ter se tornado amigo dos homens. O Livro de Jó não é uma tragédia do tipo prometeico, mas uma ironia trágica na qual a dialética das naturezas divina e humana realiza-se por conta própria. Ao se justificar como uma vítima de Deus, Jó tenta tornar-se uma figura trágica prometeica, mas não consegue.

Essas referências podem ajudar a explicar algo que, por outro lado, poderia ser um fato desconcertante a respeito da literatura moderna. A ironia desce do mimético baixo-ela inicia no realismo e na observação

<sup>11</sup> "Human, all too human" [Humano, demasiado humano], uma frase popularizada pela tradução inglesa de *Menschliches Alzumenschliches* (1879), de Friedrich Nietzsche.

desapaixonada. Mas, conforme o faz, a ironia segue firmemente em direção ao mito, e vagos contornos de rituais sacrificiais e deuses agonizantes começam a reaparecer nela. Nossos cinco modos evidentemente formam um círculo. Esse reaparecimento do mito no irônico fica particularmente claro em Kafka e Joyce. Em Kafka, de cujo trabalho, sob determinado ponto de vista, pode-se dizer que forma uma série de comentários sobre o Livro de Jó, os tipos contemporâneos comuns de ironia trágica, o judeu, o artista, o João Ninguém, e uma espécie lúgubre do palhaço de Chaplin, são todos encontrados, e a maioria desses elementos está combinada, em uma forma cômica, no Shem, de Joyce. No entanto, o mito irônico é suficientemente frequente em todos os lugares, e muitas características da literatura irônica são ininteligíveis sem ele. Henry James aprendeu seu ofício especialmente com os realistas e naturalistas do século XIX, mas se fôssemos julgar, por exemplo, a história chamada de *The Altar of the Dead* [O Altar dos Mortos] puramente por padrões miméticos baixos, teríamos de considerá-la uma combinação de coincidência improvável, motivação inadequada e resolução inconclusiva. Quando olhamos para ela como mito irônico, uma história de como o deus de uma pessoa é o *pharmakos* de outra, sua estrutura torna-se simples e lógica.

#### MODOS FICCIONAIS CÔMICOS

O tema do cômico é a integração da sociedade, que geralmente toma a forma da incorporação de uma personagem central a ela. A comédia mítica correspondente à morte do deus dionisíaco é apolínea, a história de como um herói é aceito por uma sociedade de deuses. Na literatura clássica, o tema da aceitação faz parte das histórias de Hércules, Mercúrio e outras divindades que tinham de passar por uma provação e, na literatura cristã, é o tema da salvação, ou, em uma forma mais concentrada, da assunção: a comédia que se encontra bem no final da *Comédia* de Dante. O modo da comédia romântica correspondente ao elegíaco é mais bem descrito como idílico e seu principal veículo é a pastoral. Em virtude do interesse social da comédia, o idílico não pode igualar a introversão do elegíaco, mas ele preserva o tema da fuga da sociedade a ponto de idealizar uma vida simplificada no campo ou na fronteira (a pastoral da literatura popular moderna é a

elegíaco A.D. idílico  
(modo trágico) (modo cômico)

5 modos: 1. Mito, 2. Crítica Histórica, 3. Teoria dos Modos, 4. Primeiro Ensaio | Crítica Histórica: Teoria dos Modos | 1

história de faroeste). A associação íntima com as naturezas animal e vegetal que ressaltamos no elegíaco e recorrente nas ovelhas e pastagens agradáveis (ou no gado e nos ranchos) do idílico, e a mesma conexão direta com o mito é recorrente no fato de que tais imagens são usadas com frequência, como o são na Bíblia, para o tema da salvação.

O exemplo mais claro da comédia mimética elevada é a Comédia Antiga de Aristófanes. A Comédia Nova de Menandro encontra-se mais próxima do mimético baixo, e, por intermédio de Plauto e Terêncio, suas fórmulas foram legadas à Renascença, de modo que sempre houve um viés mimético acentuadamente baixo para a comédia social. Em Aristófanes, há geralmente uma figura central que constrói sua própria sociedade em face de forte oposição, rechaçando, uma depois da outra, todas as pessoas que chegam para impedi-lo ou explorá-lo, atingindo, no final, um triunfo heroico, completado com amantes, em que às vezes recebe as honras de um deus renascido. Notamos que, do mesmo modo que há uma catarse de piedade e temor na tragédia, há também uma catarse das emoções cômicas correspondentes, que são a simpatia e o ridículo, na Comédia Antiga. O herói cômico obterá seu triunfo independentemente se o que fez tenha sido sensato ou tolo, honesto ou vil. Portanto, a Comédia Antiga, assim como a tragédia que lhe é contemporânea, é uma mistura do heroico e do irônico. Em algumas peças, esse fato encontra-se parcialmente encoberto pelo forte desejo de Aristófanes de registrar sua própria opinião a respeito do que o herói está fazendo, mas sua maior comédia, *As Aves*, preserva um extraordinário equilíbrio entre heroísmo cômico e ironia cômica.

A Comédia Nova normalmente apresenta uma intriga erótica entre um rapaz e uma moça, que é impedida por algum tipo de oposição, geralmente paterna, e resolvida por uma reviravolta no enredo, que é a forma cômica do "reconhecimento" de Aristóteles, e é mais manipulada que sua contraparte trágica. No início da peça, as forças que se opõem ao herói estão no controle da sociedade da peça, mas depois de um reconhecimento em que o jovem se torna rico ou a heroína respeitável, uma nova sociedade cristaliza-se no palco ao redor do herói e de sua noiva. A ação da comédia, portanto, ruma em direção da incorporação do herói à sociedade na qual ele naturalmente se encaixa. O herói em si raramente é uma pessoa muito interessante: em conformidade com o decoro do mimético baixo, ele não sobressai em suas virtudes, mas é socialmente atraente. Em Shakespeare e no tipo de

comédia romântica que mais de perto se assemelha às suas, há um desenvolvimento dessas fórmulas em uma direção mimética mais distintivamente elevada. Na figura de Próspero, temos uma das poucas abordagens à técnica aristofânica de ter toda a ação cômica projetada por uma personagem central. Geralmente, Shakespeare alcança seu padrão mimético elevado ao fazer que a luta entre a sociedade repressiva e a desejável seja uma luta entre dois planos de existência, sendo a primeira como nosso próprio mundo ou pior que ele e a última, encantada e idílica. Esse ponto será explorado mais tarde com maior detalhe.

Pelas razões dadas aqui, a comédia doméstica da ficção posterior prossegue basicamente com as mesmas convenções usadas no Renascimento. A comédia doméstica geralmente é baseada no arquétipo da Cinderela, o tipo de coisa que ocorre quando a virtude de Pâmela é recompensada, a incorporação de um indivíduo muito semelhante ao leitor à sociedade desejada por ambos, uma sociedade recebida com um alegre farfalhar do vestido de noiva e cédulas bancárias. Aqui, novamente, a comédia shakespeariana pode unir de oito a dez pessoas de interesse dramático equivalente em casamento, do mesmo modo que uma tragédia mimética elevada pode matar o mesmo número de pessoas, mas, na comédia doméstica, tal difusão de energia sexual é mais rara. A principal diferença entre a comédia elevada e a baixa, entretanto, é que o desfecho desta última envolve mais frequentemente uma promoção social. Escritores mais sofisticados da comédia mimética baixa frequentemente apresentam a mesma fórmula da história de final feliz com as ambiguidades morais que encontramos em Aristófanes. Em Balzac ou Stendhal, um parife esperto e cruel pode atingir o mesmo tipo de sucesso dos heróis virtuosos de Samuel Smiles e Horatio Alger. Assim, a contraparte cômica do *alazon* parece ser o esperto, carismático e sem escrúpulos *pícaro* da novela picaresca.

Ao estudar a comédia irônica, devemos iniciar com o tema da expulsão do *pharmakos* a partir do ponto de vista da sociedade. Isso apela ao tipo de alívio que se espera que sintamos quando vemos o Volpone de Jonson condenado às galés, Shylock despedido de sua fortuna, ou Tartufo levado à prisão. É difícil tornar esse tema convincente, a não ser que seja tocado com muita leveza, pelas razões sugeridas em relação à tragédia irônica. Insistir no tema da vingança social contra um indivíduo, não importando quão patife ele possa ser, tende a fazê-lo parecer menos envolvido com a

Alazon X (pícaro)  
(muito sofisticado)

culpa, e a sociedade, contrariamente, mais. Isso é particularmente verdadeiro para personagens que tentam divertir tanto a audiência verdadeira como a interna, e que são as contrapartes cômicas do herói trágico como artista. A rejeição à personagem que diverte, seja bobo, palhaço, bufão ou simplório, pode ser uma das ironias mais terríveis conhecidas pela arte, como a rejeição de Falstaff ilustra, e também certas cenas de Chaplin.

Em certa poesia religiosa, por exemplo, no final do *Paraíso*, podemos ver que a literatura tem um limite superior, um ponto em que uma visão imaginativa de um mundo eterno torna-se uma experiência dele. Na comédia irônica, começamos a ver que a arte também tem um limite inferior na vida real. Esta é a condição de selvageria, o mundo no qual a comédia consiste em infigir dor a uma vítima indefesa, e a tragédia em suportá-la. A comédia irônica leva-nos à figura do ritual do bode expiatório e do pesadelo, o símbolo humano que concentra nossos medos e ódios. Ultrapassamos o limite da arte quando esse símbolo se torna existencial, como ocorre com o negro que sofre um linchamento, com o judeu vítima de um pogrom, com a velha perseguida numa caça às bruxas, ou com alguém atacado alcatariamente por uma multidão, caso do poeta Gimna, em *Júlio César*. Em Aristófanes, a ironia, às vezes, chega muito próxima à violência da multidão porque os ataques são pessoais: é só pensar nas risadas fáceis que ele consegue, peça após peça, à custa da pederastia de Clístenes ou da covardia de Cleônimo.<sup>12</sup> Em Aristófanes, a palavra *pharmakos* significa simplesmente patife, sem qualquer absurdo quanto a isso. Na conclusão de *As Nuvens*, em que o poeta parece estar praticamente incitando uma turba a sair e queimar a casa de Sócrates, alcançamos a contraparte cômica de uma das maiores obras-primas da ironia trágica na literatura, a *Apologia* de Platão.

Mas o elemento de *ludismo* é a barreira que separa a arte da selvageria, e jogar com o sacrifício humano parece ser um tema importante da comédia irônica. Até mesmo na própria risada, algum tipo de alívio do desagradável, mesmo do horrível, parece ser muito importante.<sup>13</sup> Notamos isso particularmente em todas as formas de arte em que um grande número

<sup>12</sup> Clístenes, um areniense, é ridicularizado por Aristófanes em *As Nuvens*, *As Rãs* e *As Tesmofóricas* como sendo um almotadilha e um libertino; Cleônimo é ridicularizado em *As Nuvens*, *As Vespas* e *As Aves*.

<sup>13</sup> Cf. Max Eastman, *Enjoyment of Laughter*. Nova York, Simon & Schuster, 1936; que também fornece alguns comentários iluminadores sobre os papéis do *iron* e do *alazon*.

de espectadores está simultaneamente presente, como no drama, e, ainda mais obviamente, em jogos. Percebemos ainda que jogar com o sacrifício não tem nada a ver com qualquer resquício histórico do ritual sacrificial como foi sugerido para a Comédia Antiga.<sup>14</sup> Todas as características desse ritual, o filho do rei, a morte mímica, o carrasco, a vítima substituída, são muito mais explícitas em *The Mikado* [O Mikado], de Gilbert e Sullivan do que em Aristófanes. Certamente não há evidências de que o *baseball* descende de um ritual de sacrifício humano, mas o árbitro é de tal forma um *pharmakos* que é como se descendesse: ele é um patife abandonado, um ladrão maior do que Barrabás; ele tem mau olhado; os torcedores do time derrotado gritam por sua morte. Durante o jogo, as emoções da multidão são fervidas em uma panela aberta, por assim dizer; na multidão de linchamento, elas estão em uma fôrnelha selada do que Blake chamaria de virtude moral.<sup>15</sup> A luta de gladiadores, na qual a plateia tem o poder real de vida e morte sobre as pessoas que a entretêm, talvez seja a mais concentrada entre todas as paródias selvagens ou demoníacas do drama.

O fato de que estamos agora numa fase irônica da literatura justifica em grande parte, a popularidade da história de detetive, a fórmula de como um caçador de homens localiza um *pharmakos* e se livra dele. A história do detetive inicia-se no período de Sherlock Holmes como uma intensificação do mimético baixo, no aguçamento da atenção a detalhes que faz que as trivialidades mais enfadonhas e negligenciadas da vida diária sejam alçadas a uma significância misteriosa e fatídica. No entanto, conforme nos distanciamos disso, dirigimo-nos a um drama ritual ao redor de um cadáver, no qual um dedo vacilante de condenação social passa sobre um grupo de "suspeitos" e finalmente para em um deles. A sensação de uma vítima escolhida ao

<sup>14</sup> Ver Francis M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*. Londres, Edward Arnold, 1934; originalmente publicada em 1914. [NFI]

<sup>15</sup> Em *A Vision of the Last Judgment* [Uma Visão do Juízo Final], Blake escreve: "Toda a Criação Geme para ser parida; sempre nascerá o mesmo número de Hipócritas que de Homens Honestos & eles sempre terão Poder superior em Coisas Morais. Você não pode ter Liberdade neste Mundo sem o que você chama de Virtude Moral & você não pode ter Virtude Moral sem a Escravidão da metade da Raça Humana que odeia o que você chama de Virtude Moral" (Erdman, 564). Virtude moral, para Blake, era essencialmente uma conformidade passiva desprovida de imaginação. Ver FS, p. 217-18 (FS2, p. 218-19) para o comentário de Frye sobre a passagem citada e p. 64-5 (70), 68 (73-4), 84 (89), 148 (152), 159 (162-3), 197-200 (198-201) para alguns de seus outros comentários acerca da virtude moral no sentido irônico de Blake.

Crime e castigo " História de crimes

acaso é muito forte, pois o caso contra ela somente é manipulado plausivelmente. Se fosse realmente inevitável, deveríamos ter ironia trágica, como em Crime e Castigo, onde o crime de Raskolnikov está tão entrelaçado com seu caráter que não há nenhuma chance de se ter uma trama típica de romance policial. Na brutalidade crescente da história policial (uma brutalidade protegida pela convenção da forma, como é convencionalmente impossível que o caçador de homens possa estar enganado em acreditar que um de seus suspeitos seja o assassino), o desvendamento começa a se fundir com o suspense como uma das formas do melodrama. No melodrama, dois temas são importantes: o triunfo da virtude moral sobre a vilania, e a consequente idealização das posições morais que se presume serem as mesmas do público. No melodrama do suspense brutal, chegamos tão perto quanto é normalmente possível que a arte chegue da pura presunção de justiça peculiar à multidão de linchamento.

Deveríamos ser obrigados a dizer, então, que todas as formas de melodrama, em particular a história de detetive, seriam propaganda antecipada para o estado de polícia, na medida em que isso representa a regularização da violência da multidão, se fosse possível levá-las a sério. Mas isso não parece possível. O muro de proteção do jogo continua ali. O melodrama sério logo fica enredado com seu temor e piedade próprios: quanto mais sério ele é, mais provável é que seja olhado com ironia pelo leitor, sendo a piedade e o temor do melodrama vistos como conversa fiada sentimental e solenidade corujesca, respectivamente. Um polo da comédia irônica é o reconhecimento do absurdo do melodrama ingênuo, ou, pelo menos, do absurdo de sua tentativa de definir o inimigo da sociedade como uma pessoa de fora dessa sociedade. Daí ela se desenvolve em direção ao polo oposto, que é a verdadeira ironia cômica ou sátrica, que define o inimigo da sociedade como um espírito de dentro dessa sociedade. Organizemos as formas da comédia irônica a partir desse ponto de vista.

Pessoas culpas vão a um melodrama para vaiar o vilão com um ar de condescendência: elas estão assinalando o fato de que não podem levar sua vilania a sério. Temos aqui um tipo de ironia que corresponde exatamente ao de duas outras grandes artes da idade irônica, a publicidade e a propaganda. Essas artes fingem dirigir-se seriamente a uma plateia subliminar de cretinos, uma plateia que pode nem sequer existir, mas que se pressupõe ser suficientemente simplória para aceitar, em seu valor aparente, as

declarações feitas sobre a pureza de um sabão ou as razões de um governo. O resto de nós, percebendo que a ironia nunca diz precisamente o que que dizer, tomamos essas artes ironicamente, ou, pelo menos, consideramo-las como um tipo de jogo irônico. De forma semelhante, vemos histórias de assassinatos com uma forte percepção da irrealidade da vilania envolvida. O homicídio é, sem dúvida, um crime sério, mas se o homicídio realmente fosse uma ameaça maior à nossa civilização, não seria relaxante ler sobre o assunto. Podemos comparar a isso os insultos despejados sobre o ruído na comédia romana, que, de forma semelhante, embasavam-se no fundamento indiscutível de que os bordéis são imorais.

O passo seguinte é uma comédia irônica dirigida às pessoas, que podem perceber que a violência homicida é menos um ataque de um indivíduo maligno a uma sociedade virtuosa do que um sintoma do próprio vício dessa sociedade. Uma comédia assim seria o tipo de paródia intelectualizada de fórmulas melodramáticas representadas, por exemplo, pelos romances ["novels"] de Graham Greene. Em seguida, vem a comédia irônica direcionada ao próprio espírito melodramático, uma tradição surpreendentemente persistente em toda a comédia em que haja uma ampla mistura irônica. Nota-se uma tendência recorrente pelo lado da comédia irônica de ridicularizar e repreender uma plateia que se presume ansiar por sentimento, solenidade e pelo triunfo da fidelidade e dos padrões morais aceitos. A arrogância de Johnson e Congreve, o deboche do sentimento burguês em Goldsmith, a paródia de situações melodramáticas em Wilde e Shaw pertencem a uma tradição consolidada. Molière tinha que agradar seu rei, mas não era temperamentalmente uma exceção. Ao drama cômico pode-se acrescentar a ridicularização do romance melodramático nos romancistas, de Fielding a Joyce.

Por fim, vem a comédia de costumes, o retrato de uma sociedade tagarela, devotada ao esnobismo e à difamação. Nesse tipo de ironia, as personagens que são contrárias à sociedade ficcional ou excluídas dela têm a simpatia da plateia. Aqui nos encontramos próximos à paródia da ironia trágica, como podemos ver no destino pavoroso do herói relativamente inofensivo de *Um Punhado de Pó*, de Evelyn Waugh. Ou podemos ter uma personagem que, com a simpatia do autor ou da audiência, repudia tal sociedade a ponto de deliberadamente abandoná-la, tornando-se assim uma espécie de *pharmakos* ao contrário. Isso ocorre, por exemplo, na conclusão de *Folhas Inúteis*, de Aldous Huxley. É mais comum, entretanto, que c

artista apresenta um beco sem saída irônico, no qual o herói é visto como um tolo ou coisa pior pela sociedade ficcional, e, mesmo assim, impresso na o público verdadeiro como portador de algo mais valioso do que sua sociedade. O exemplo óbvio, e certamente um dos maiores, é *O Idiota*, de Dostoiévski, mas há muitos outros. *The Good Soldier Schweik* [O Bom Soldado Schweik], *Heaven's My Destination* [Meu Destino é o Paraíso] e *The Horse's Mouth*<sup>16</sup> [A Boca do Cavallo] são exemplos que darão alguma ideia da abrangência do tema.

O que dissemos sobre o retorno da ironia para o mito nos modos trágicos, então, aplica-se igualmente bem para os cômicos. Até mesmo a literatura popular aparenta estar vagarosamente mudando seu centro de gravidade das histórias de assassínatos para a ficção científica – ou, de qualquer modo, um crescimento rápido da ficção científica é certamente um dado a respeito da literatura popular contemporânea. A ficção científica frequentemente tenta imaginar como a vida seria em um plano tão acima de nós, como estamos acima da selvageria; seu cenário é com frequência de um tipo que nos parece tecnologicamente miraculoso. É, portanto, um modo do romance com uma forte tendência inerente ao mito. → (círculo)

A concepção de uma sequência de modos ficcionais deveria ajudar, é o que esperamos, a dar um sentido mais flexível a alguns de nossos termos literários. As palavras “romântico” e “realista”, por exemplo, como costumemente usadas, são termos comparativos ou relativos: ilustram tendências em ficção e não podem ser usadas como adjetivos simplesmente descritivos com qualquer tipo de exatidão. Se tomarmos a sequência *De Rabin Proserpinae* [O Rapto de Proserpina], *The Man of Law's Tale* [O Conto do Homem de Leis], *Muito Barulho por Nada*, *Orgulho e Preconceito*, *Uma Tragédia Americana*, fica claro que cada obra é “romântica”, se comparada às que a sucedem, e “realista”, se comparada às que vêm antes dela. Por sua vez, o termo “naturalismo” surge, em sua perspectiva adequada, como uma fase da ficção que, de forma muito semelhante à história de detetive, embora de um modo muito diferente, inicia-se como uma intensificação do mimético baixo, uma tentativa de descrever a vida exatamente como ela é, e termina, pela própria lógica dessa tentativa, em ironia pura.

<sup>16</sup> Romances de Jaroslav Hasek (1923), Thornton Wilder (1935) e Joyce Cary (1944).

Portanto, a obsessão de Zola com fórmulas irônicas deram-lhe a reputação de um observador imparcial da cena humana.

A diferença entre o tom irônico que podemos encontrar no mimético baixo ou em modos mais antigos e a estrutura irônica do modo irônico propriamente dito não é difícil de sentir na prática. Quando Dickens, por exemplo, usa a ironia, o leitor é convidado a compartilhar a ironia, porqu certos padrões de normalidade comuns tanto ao autor quanto ao leitor são pressupostos. Tais pressuposições são uma marca de um modo relativamente popular: como o exemplo de Dickens indica, a lacuna entre a ficção séria e a popular é mais estreita no mimético baixo do que na escrita irônica. A aceitação literária de normas sociais relativamente estáveis está intimamente conectada à reticência do mimético baixo, se comparado à ficção irônica. Nos modos miméticos baixos, as personagens são geralmente apresentadas como aparecem para as outras, completamente vestidas e com uma grande porção, tanto de suas vidas físicas como de seus monólogos interiores, cuidadosamente extripada. Tal abordagem é inteiramente coerente com as outras convenções envolvidas.

Se fôssemos fazer dessa distinção a base de um juízo de valor comparativo, que, certamente, seria um juízo de valor moral disfarçado de juízo crítico, seríamos forçados ou a atacar as convenções miméticas baixas por serem pudicas e hipócritas, deixando boa parte da vida de fora, ou a atacar as convenções irônicas por não serem benéficas, saudáveis, populares tranquilizadoras e sensatas, como as convenções de Dickens. Enquanto estivermos preocupados simplesmente em distinguir entre as convenções, precisaremos somente ressaltar que o mimético baixo é um degrau mais heróico do que o irônico, e que a reticência mimética baixa tem o efeito de tornar suas personagens, na média, mais heróicas, ou, pelo menos, mais dignas, do que as personagens na ficção irônica.

Podemos também aplicar nosso esquema aos princípios de seleção sobre os quais um escritor de ficção opera. Tomemos, como um exemplo acasado, o uso de fantasmas na ficção. Em um mito verdadeiro, obviamente, não pode haver distinção consistente entre fantasmas e seres vivos. No romance, temos seres humanos reais, e, conseqüentemente, os fantasmas estão em uma categoria separada, mas, em um romance, um fantasma, via de regra, é meramente mais uma personagem: ele causa pouca surpresa, por que sua aparência não é mais maravilhosa do que muitos outros eventos.

Ex: O uso de "fantasmas" nos diferentes modos

No mimético elevado, onde estamos dentro da ordem da natureza, é relativamente fácil introduzir um fantasma, porque o plano da experiência está acima do nosso, mas, quando ele aparece, ele é um ser misterioso e horrível, proveniente do que é, perceptivelmente, outro mundo. No mimético baixo, os fantasmas têm sido, desde Deífoe, quase inteiramente confinados a uma categoria separada de "histórias de fantasmas". Na ficção mimética baixa comum, eles são inadmissíveis, "em obséquio ao ceticismo de um leitor", como afirma Fielding, um ceticismo que se estende apenas às convicções miméticas baixas.<sup>17</sup> As poucas exceções, tal como *O Morro dos Ventos Vivantes*, são suficientes para provar a regra – isto é, reconhecemos uma forte influência do romance em *O Morro dos Ventos Vivantes*. Em algumas formas de ficção irônica, a exemplo das obras tardias de Henry James, o fantasma começa a voltar como um fragmento de uma personalidade em desintegração.

Assim que aprendemos a distinguir os modos, entretanto, devemos aprender então a combiná-los. Pois, enquanto um modo constitui a tonalidade subjacente de uma obra de ficção, qualquer um dos outros quatro, ou mesmo todos eles, podem estar simultaneamente presentes. Grande parte de nossa percepção da sutileza da grande literatura provém desse contraponto modal. Chaucer é um poeta medieval especializado principalmente em romance, seja ele sagrado ou profano. De seus peregrinos, o cavaleiro e o pároco claramente apresentam as normas da sociedade na qual ele funciona como poeta, e, conforme se apresentam a nós, *Contos da Cantuária* estão compreendidos entre essas duas figuras, que abrem e fecham a série. No entanto, negligenciar a maestria de Chaucer no tocante às técnicas irônica e mimética baixa seria tão errado quanto pensar nele como um romancista moderno que acabou na Idade Média por engano. A tonalidade de *Antônio e Cleopatra* é mimética elevada, a história da queda de um grande líder. Porém, é fácil olhar para Marco Antônio ironicamente, como um homem escravizado pela paixão; é fácil reconhecer a humanidade que compartilha conosco; é fácil ver nele um aventureiro romântico de persistência e

<sup>17</sup> "Mas há outros fatos sem tamanha consequência nem tamanha necessidade, os quais, embora sempre tão atrevidos, podem mesmo assim ser sacrificados ao esquecimento em complacência com o ceticismo do leitor. Assim é a memorável história do fantasma de George Villiers" (traduzido a partir de Henry Fielding, *The History of Tom Jones*. Ed. R. P. C. Muther, Harmondsworth, Penguin, 1966, p. 363, livro 8, cap. 1, parágrafo 8).

coragem prodigiosas traído por uma bruxa; há mesmo indícios de um ser sobre-humano, cujas pernas abarcam o oceano [5.2.82] e cuja queda é um conspiração do destino, apenas explicável por intermédio de um adivinho [2.3]. Deixar de fora qualquer um desses elementos seria simplificar demais a peça e diminuí-la. Por uma análise desse tipo podemos vir a perceber que os dois fatos essenciais sobre uma obra de arte, que ela é contemporânea de seu próprio tempo e que é contemporânea também do nosso tempo, não são fatos opostos, mas complementares.

Nossa pesquisa de modos ficcionais também nos mostrou que a tendência mimética propriamente dita, a tendência à verossimilhança e a precisão de descrições, é um dos dois polos da literatura. No outro polo está algo que parece estar conectado tanto com a palavra *mythos*, de Aris-tóteles, como com o sentido comum de mito. Ou seja, é uma tendência a contar uma história que é, em sua origem, uma história sobre personagens que podem fazer qualquer coisa e que apenas gradualmente passa a ser atraída em direção a uma tendência de contar uma história crível ou plausível. Mitos sobre deuses convergem em lendas de heróis; lendas de heróis convergem em enredos de tragédias e comédias; tramas de tragédias e comédias convergem em enredos de ficção mais ou menos realista. No entanto, essas são mudanças de contexto social mais do que de forma literária, e os princípios construtivos da narração de histórias permanecem constantes por meio delas, muito embora, é claro, se adaptem a elas. Tom Jones e Oliver Twist são típicos o bastante como personagens miméticos baixos, mas os enredos às voltas com mistérios de nascimento em que estão envolvidos são adaptações plausíveis de fórmulas ficcionais que remontam a Menandro, e de Menandro à Ion de Eurípidas, e de Eurípidas a lendas como aquelas de Perseu e Moisés. Notamos de passagem que a imitação da natureza na ficção produz não a verdade ou a realidade, mas a plausibilidade, e a plausibilidade varia em importância, indo desde uma mera concessão irrelevante em um mito ou conto folclórico, até uma espécie de princípio censor em um romance naturalista. Lendo adiante na história, portanto, podemos pensar em nossos modos romântico, mimético elevado e mimético baixo como uma série de mitos deslocados, *mythoi* ou fórmulas de enredo que vão progressivamente dando lugar uns aos outros em direção ao polo oposto de verossimilhança, e então, com a ironia, começam a retornar.

## MODOS TEMÁTICOS

Aristóteles lista seis aspectos da poesia: três deles, melodia, dicção e espetáculo, formam um grupo por si só, e voltaremos a eles oportunamente. Os outros três são *mythos*, ou fábula, *ethos*, que inclui tanto as personagens, como o cenário, e *dianoia*, ou "pensamento". As obras literárias que consideramos até o momento são obras de ficção nas quais a fábula é, como Aristóteles a chamou, a "alma" ou princípio modelar [Poética, cap. 6, par. 5], e as personagens existem fundamentalmente como funções da fábula. No entanto, além da ficção interna do herói e de sua sociedade, há uma ficção externa, que é uma relação entre o escritor e a sociedade do escritor. A poesia pode estar tão completamente absorvida em suas personagens internas como está em Shakespeare, ou em Homero, em que o próprio poeta simplesmente aponta para sua história e desaparece; a segunda palavra da *Odisséia*, *moi*, é tudo o que temos de Homero nesse poema.<sup>18</sup> Contudo, assim que a personalidade do poeta aparece no horizonte, uma relação com o leitor é estabelecida, a qual se sobrepõe à história e pode aumentar até que não haja nenhuma história fora daquilo que o poeta está transmitindo ao seu leitor.

Em gêneros como romances ["*novels*"] e peças, a ficção interna é geralmente de interesse preponderante; em ensaios e na lírica, o interesse fundamental está na *dianoia*, a ideia ou pensamento poético (algo bem diferente, é claro, de outros tipos de pensamento) que o leitor obtém do escritor. A melhor tradução para *dianoia* talvez seja "tema", e a literatura com esse interesse ideal ou conceitual pode ser chamada de temática. Quando o leitor de um romance ["*novel*"] questiona "Como essa história vai acabar?", ele está fazendo uma pergunta sobre a fábula, especialmente sobre aquele aspecto crucial da fábula que Aristóteles chama de reconhecimento ou *anagnorisis*. Porém, ele está igualmente inclinado a perguntar "O que essa história quer dizer?". Essa questão relaciona-se à *dianoia* e indica que os temas têm seus elementos de reconhecimento tanto quanto as fábulas. É fácil dizer que algumas obras literárias, quanto à sua ênfase principal, são ficcionais, enquanto outras são temáticas. Contudo, claramente não

existe algo como *uma* obra ficcional ou *uma* obra temática de literatura: pois todos os quatro elementos éticos (ético no sentido de relacionado personagem), o herói, a sociedade do herói, o poeta e os leitores do poeta, estão sempre, pelo menos potencialmente, presentes. Difícilmente pode existir uma obra literária sem algum tipo de relação, implícita ou explícita, entre seu criador e seu público. Quando o público que o poeta tinha em mente é substituído pela posteridade, a relação muda, mas não deixa de existir. Por sua vez, mesmo em poemas e ensaios, o escritor é, até certo ponto, um herói ficcional com um público fictício, pois, se o elemento de projeção ficcional desaparecesse completamente, a escrita iria se tornar um discurso diretamente dirigido a alguém, ou um escrito discursivo direcionado, deixando de ser literatura. Um poeta, ao enviar um poema de amor sua dama, queixando-se da crueldade dela, amalgama os quatro elementos éticos em dois, mas os quatro ainda estão ali.

Por isso, toda obra literária possui tanto um aspecto ficcional como um aspecto temático, e a dúvida acerca de qual deles é mais importante é, com frequência, simplesmente uma questão de opinião ou de ênfase na interpretação. Citamos Homero como o exemplo acabado do escritor cuja ficção impessoal, mas a ênfase principal da crítica homérica, recuando até por volta de 1750, pelo menos, tem sido preponderantemente temática: preocupada com a *dianoia*, ou ideal de liderança implícito nas duas epopeias. A *História de Tom Jones*, um *Enfeitado* é um romance ["*novel*"] intitulado a partir de sua fábula; *Razão e Sensibilidade* é intitulado pelo seu tema.<sup>19</sup> Mas Fielding possui um interesse temático tão forte (revelado especialmente nos capítulos introdutórios aos diferentes livros) quanto Jane Austen em contar uma boa história. Ambos os romances ["*novels*"] são fortemente ficcionais em ênfase, se comparados a *A Cabana do Papai Tomás* ou a *As Vinhas da Ira*, em que a fábula existe primordialmente para ilustrar os temas da escravidão e do trabalho migratório, respectivamente. Eles, por sua vez, são ficcionais em ênfase se comparados a *The Pilgrim's Progress* [O Progresso do Peregrino], e *The Pilgrim's Progress* ficcional em ênfase se comparado a um ensaio de Montaigne. Notamos, conforme nos deslocamos da ênfase ficcional para a ênfase temática,

<sup>18</sup> "Andra moi emepe, moussa, polutropou, hos mala polla" = "Conta-me, ó Musa, do homem de muitos ardis." [Traduzido a partir da versão para o inglês de Gilbert Murray].

<sup>19</sup> Ver R. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones". In: *Critics and Criticism*, Ed. R. S. Crane, Chicago, University of Chicago Press, 1952, p. 616 ss. [NF]

o elemento representado pelo termo *mythos* tende a significar, cada vez mais, "narrativa", em vez de "fábula".

Quando uma obra de ficção é escrita ou interpretada tematicamente, ela se torna uma parábola ou fábula ilustrativa. Todas as alegorias formais possuem, *ipso facto*, um interesse temático forte, embora disso não se possa concluir, como frequentemente se faz, que qualquer crítica temática de uma obra de ficção irá torná-la uma alegoria (embora seja possível que isso aconteça, como de fato ocorre, conforme veremos). A alegoria genuína é um elemento estrutural na literatura: ela deve estar ali e não pode ser acrescentada apenas pela interpretação crítica.

Como dito, quase todas as civilizações possuem, em seu estoque de mitos tradicionais, um grupo em particular que se considera mais sério, com mais autoridade, mais educativo, e mais próximo à realidade e à verdade do que os demais. Para a maioria dos poetas da era cristã que usaram tanto a Bíblia como a literatura clássica, esta última não se manteve no mesmo patamar de autoridade da primeira, muito embora sejam ambas igualmente mitológicas, no que diz respeito à crítica literária. Essa distinção entre mito canônico e apócrifo, que pode ser encontrada mesmo em sociedades primitivas, dá ao primeiro grupo uma importância temática especial.

Agora, temos que ver como nossa sequência de modos funciona no aspecto temático da literatura. Aqui, teremos de nos restringir mais estritamente à literatura ocidental, já que o processo de condensação que notamos na ficção clássica encontra-se ainda mais marcado no lado temático.

Na ficção, descobrimos duas tendências principais, uma tendência "cômica" de integrar o herói à sua sociedade, e uma tendência "trágica" de isolá-lo. Na literatura temática, o poeta pode escrever como um indivíduo, enfatizando o isolamento de sua personalidade e o caráter distintivo de sua visão. Essa atitude produz a maioria dos poemas e ensaios, uma boa porção da sátira, os epigramas e a escrita de "éclogas", ou peças ocasionais em geral. A frequência dos estados de espírito de protesto, lamentamento, zombaria e solidão (amarga ou serena) em tais obras talvez possa indicar uma analogia, *grosso modo*, com os modos trágicos de ficção. Ou o poeta pode devotar-se a ser um porta-voz de sua sociedade, o que significa, já que ele não está se dirigindo a uma segunda sociedade, que um conhecimento poético e uma força expressiva que é latente ou necessária em sua sociedade encontram nele sua expressão.

Tal atitude produz uma poesia que é educativa em seu sentido mais amplo: epopeias de tipo mais temático ou artificial, poesia e prosa didáticas, compilações enciclopédicas de mitos, folclore e lendas, como a de Ovídio e Snorri, em que, apesar de as histórias serem ficcionais, a organização delas e o motivo para coligi-las são temáticos. Na poesia que é educativa nesse sentido, a função social do poeta figura proeminentemente como um tema. Se chamarmos a poesia do indivíduo isolado como de tendência "lírica" e a poesia do porta-voz social como de tendência "épica" (em comparação às ficções mais "dramáticas" das personagens internas), talvez obtenhamos alguma concepção preliminar sobre elas. Mas é óbvio que não estamos aqui usando esses termos em nenhum sentido genérico, e como eles certamente deveriam ser usados num sentido genérico, devemos abandoná-los de uma vez por todas e substituí-los por "episódico" e "enciclopédico". Isto é, quando o poeta se comunica com um indivíduo, suas formas tendem a ser descontínuas; quando ele se comunica como um homem profissional, com uma função social, ele tende a buscar padrões mais estendidos.

No plano mítico, há mais lenda que evidências, mas não restam dúvida de que o poeta que canta sobre deuses é frequentemente considerado como cantando feito um deus, ou como um instrumento de um deles. Sua função social é a de um oráculo inspirado; ele está, com frequência, em êxtase, e ouvimos histórias estranhas sobre seus poderes. Orfeu podia arrastar árvores atrás de si; os bardos e *Ollaves* do mundo celta podiam matar seus inimigos com sua sãntira; os profetas de Israel prediziam o futuro. A função visionária do poeta, seu próprio trabalho como poeta, é, nesse plano, revelar o deus por quem ele fala. Isso geralmente significa que ele revela a vontade do deus em conexão com uma ocasião específica, quando é consultado como um oráculo em um estado de "entusiasmo" ou possessão divina. No entanto, com o tempo, o deus dentro dele revela sua natureza e história, como também sua vontade, e assim um padrão mais amplo de mito e ritual é construído a partir de uma série de pronunciamentos oraculares. Podemos ver isso muito claramente na emergência do mito do messias a partir dos oráculos dos profetas hebreus. O Corão é um exemplo histórico claro, no início do período ocidental, do modo mítico em ação. Exemplos autênticos de poesia oracular são tão amplamente pré e extraliterários que são difíceis de se isolados. Para exemplos mais recentes, tais como os oráculos extráticos, do

quais se diz serem um aspecto importante da cultura dos índios das grandes planícies norte-americanas, ficamos na dependência dos antropólogos.

Dois princípios de alguma importância já se encontram implícitos em nossa discussão. Um é uma concepção de um corpo de visão total confiado aos poetas como classe, um corpo total tendendo a se incorporar em uma forma enciclopédica única, a qual pode ser tentada por um único poeta, se ele for suficientemente culto ou inspirado, ou por uma escola poética ou tradição, se a cultura for suficientemente homogênea. Notamos que contos, mitos e histórias tradicionais têm uma tendência forte a permanecer unidos e formarem agregados enciclopédicos, especialmente quando estão em um metro convencional, como geralmente estão. Um processo como esse foi postulado a respeito das epopeias homéricas, e, na *Edda* em prosa, os temas dos laís fragmentários da *Edda* antiga estão organizados em uma sequência interligada em prosa. As histórias bíblicas obviamente se desenvolveram de forma semelhante e, na Índia, onde o processo de transmissão era mais livre, as duas epopeias tradicionais, o *Mahabharata* e o *Ramayana*, aparentemente seguiram dilatando-se por séculos, como pítons engolindo ovelhas. A ampliação do *Romance da Rosa* em uma sátira enciclopédica por um segundo autor é um exemplo medieval. No *Kalevala* finlandês, tudo o que se encontra unificado ou em sequência no poema é uma reconstrução do século XIX. Disso não se segue que o *Kalevala*, considerado como uma epopeia única, seja uma farsa: ao contrário, segue-se que o material do *Kalevala* é o tipo de material que se presta prontamente a tal reconstrução. No modo mítico, a forma enciclopédica é a escritura sagrada e, nos outros modos, deveríamos esperar encontrar formas enciclopédicas que constituíssem uma série de *analogias* cada vez mais humanas da revelação mítica ou escritural.

*Minha:* O outro princípio é que, enquanto é possível que haja uma grande variedade de formas episódicas em qualquer modo, podemos atrelar, em qualquer modo, uma significância especial à forma episódica em particular que aparenta ser o germe do qual as formas enciclopédicas se desenvolvem. No modo mítico, esse produto episódico central ou típico é o *oráculo*. O oráculo desenvolve inúmeras formas subsidiárias, notadamente *mandamento*, *parábola*, e *aforismo* e *a profecia*. *Desses*, sejam agrupados de forma solta como eles estão no Corão, sejam cuidadosamente editados e organizados como eles estão na Bíblia, a escritura ou livro sagrado toma forma. O Livro de Isaías, por exemplo, pode ser analisado

como uma massa de oráculos separados, com três focos principais, *po assim dizer*, um preponderantemente pré-exílico, um exílico e um pós-exílico. Os "altos críticos" da Bíblia não são críticos literários, e nós mesmos devemos dar a sugestão de que o Livro de Isaías é, de fato, a unidade que tradicionalmente se considerou que fosse, uma unidade não de autoria-  
mas de tema, tema esse que, em eptóme, é o tema da Bíblia como *ur todo*, como a parábola de Israel perdido, cativo e redimido.

No período do romance, o poeta, como o herói correspondente tornou-se um ser humano, e o deus *recolheu-se para o céu*. Sua função *agora é especialmente recordar-se*. A Memória, dizia o mito grego no início de seu período histórico, é a mãe das Musas, que inspiram o *poetas, mas não mais no mesmo grau em que o deus inspira o oráculo*. Em Homero, no possivelmente mais primitivo Hesíodo, nos poetas di-  
idade heroica do Norte, podemos ver o tipo de coisa que o poeta tinha que lembrar. Listas de reis e tribos estrangeiras, mitos e genealogias de deuses, tradições históricas, os provérbios da sabedoria popular, tabu-  
dias de sorte e de azar, encantamentos, os feitos dos heróis tribais, erant algumas das coisas que brotavam quando o poeta abria seu acervo de palavras. O menestrel medieval, com seu repertório de histórias memorizadas, e o poeta clerical que, como Gower ou o autor do *Cursor Mund* tenta colocar tudo o que sabe em um vasto poema ou testamento poético pertencem à mesma categoria. O conhecimento enciclopédico em tais poemas é considerado sacramentalmente, como uma analogia humana do conhecimento divino.

A era dos heróis românticos é, em grande parte, uma era nômade, e seus poetas frequentemente são andarilhos. O menestrel andarilho e cego é tradicional tanto na literatura grega como na celta; a poesia em inglês antiga expressa exemplos da mais desolada solidão na língua inglesa; trovadores satiristas goliardos vagam pela Europa na Idade Média; o próprio Dante estava no exílio. Ou, se o poeta fica onde está, é a poesia que viaja: os contos folclóricos seguem as rotas de comércio; baladas e romances retornam das grandes feiras; ou Malory, escrevendo na Inglaterra, conta a seus leitores que diz o "livro francês" que foi parar em suas mãos. De todas as ficções, *jornada maravilhosa é a fórmula que nunca é exaurida*, e é essa ficção que é empregada como uma parábola no poema enciclopédico definitivo d

modo, a *Commedia* de Dante. A poesia nesse modo é um agente de univ-  
ersalidade, seja helênica em uma era, seja cristã romana em outra.

Seu tema episódico típico talvez seja mais bem descrito como o tema do limite de consciência, a sensação da mente poética conforme passa de um mundo para o outro, ou como estando simultaneamente consciente de ambos. O poema do exílio, o lai do *Widsith* ou viandante, que pode ser um menestrel andarilho, um amante rejeitado, ou um satirista nômade, normalmente contrasta os mundos da memória e da experiência. O poema da visão, convencionalmente datado em uma manhã de maio, contrasta os mundos da experiência e do sonho. O poema da revelação por meio da graça divina ou feminina contrasta a dispensação antiga com a *vita nuova*. Nos versos de abertura do *Inferno*, a afinidade do grande poema enciclopédico, tanto com o poema do exílio como com o poema da visão, está claramente marcada.

O período mimético elevado traz uma sociedade mais solidamente estabelecida em torno da corte e da capital, e uma perspectiva centrípeta substitui a perspectiva centrífuga do romance. Os objetivos distantes da busca, o Santo Graal ou a Cidade de Deus, modulam em símbolos de convergência os emblemas do príncipe, da nação e da fé nacional. Os poemas enciclopédicos desse período, *The Faerie Queene* [A Rainha das Fadas], *Os Lusíadas*, *Jerusalém Libertada*, *Paraíso Perdido*, são epopeias nacionais unificadas por ideias patrióticas e religiosas. As razões para o papel excepcional dos elementos políticos no *Paraíso Perdido* são conhecidas, e vê-lo como uma epopeia nacional não consiste em algo difícil. Ao lado de *The Pilgrim's Progress*, ele também se constitui de um tipo de introdução ao mimético baixo inglês, sendo, em um de seus aspectos essenciais, a história do Homem Comum. Tais epopeias temáticas são, via de regra, reconhecidamente diferentes em ênfase das narrativas, em que o interesse principal está em contar a história, como na maioria da poesia épica da idade heroica, na maioria das sagas islandesas e dos romances celtas, e, no período do Renascimento, na parte maior do *Orlando Furioso*, embora os críticos do Renascimento tenham demonstrado que era bem possível interpretar Ariosto tematicamente.

O tema episódico central do mimético elevado é o tema do centro de atração ou olhar centrípeta, que, seja dirigido à amada, ao amigo ou à divindade, parece ter algo em si da corte olhando o seu soberano, do tribunal

olhando o orador, ou da plateia olhando o ator. Pois o poeta mimético elevado é preeminentemente um cortesão, um conselheiro, um pregador, um orador público, ou um mestre de decoro, e o mimético elevado é o período em que o teatro de palco adquire seu posto de principal veículo das formas ficcionais. Em Shakespeare, o controle do decoro é tão grande que sua personalidade desaparece detrás dele inteiramente, mas é improvável que isso aconteça com um dramaturgo que tenha um forte interesse temático como Ben Jonson. De regra, o poeta mimético elevado tende a pensar em sua função em relação à liderança social ou divina, estando o tema da liderança no centro de seu modo ficcional normal. O poeta-cortesão devota seu conhecimento à corte e sua vida à cortesia: a função de sua educação é serviço de seu príncipe, e o clima dela é o amor cortês, concebido como preenchimento do olhar sobre a beleza na união com ela. O poeta religioso pode transferir esse imaginário para a vida espiritual, como os poetas metáforicos ingleses frequentemente fazem, ou ele pode encontrar suas imagens centrípetas na liturgia. A poesia jesuítica do século XVII e seu contraponto inglês em Crashaw possuem uma qualidade única de intensidade icônica. Herbert, também, atrai seu leitor, passo a passo, a um "templo" visível.<sup>20</sup>

O platonismo literário do período mimético elevado é de um tipo apropriado ao modo. A maioria dos humanistas do Renascimento demonstram uma percepção forte quanto à importância do simpósio e do diálogo, os aspectos social e educacional, respectivamente, de uma cultura de elite. Há ainda uma pressuposição disseminada de que a *dianoia* da poesia representa uma forma, um padrão, um ideal ou um modelo encontrado na natureza. "O mundo da natureza é de bronze", afirma Sidney, "os poetas apenas produzem um de ouro." Ele deixa claro que esse mundo dourado não é algo separado da natureza, mas é, "em efeito, uma segunda natureza".<sup>21</sup> uma unificação d

<sup>20</sup> A alusão é a *Temple* [Templo] (1633), de George Herbert, uma coletânea de poemas líricos com a forma de objetos sacros. Como Frye afirma no Quarto Ensaio, muitos dos poemas imitam a estrutura arquitetural de uma igreja ou de outros objetos, sendo os mais conhecidos *The Altar* [O Altar] e *Easten-Wings* [Asas da Páscoa].

<sup>21</sup> "Somente o poeta... alçado pelo vigor de sua própria invenção, cultiva, com efeito, uma outra natureza, ao fazer coisas ou melhor do que a natureza criou, ou consideravelmente novas, formas que nunca existiram na natureza... A natureza nunca apresentou a terra em tão rica tapeçaria como diversos poetas já o fizeram - nem com rios agradáveis, árvores frutíferas, flores de doce aroma, nem com o que mais possa tornar a tão amada terra ainda mais adorável. Seu mundo é de bronze, os poetas apenas produzem um de ouro... Que não

fato, ou exemplo, com o modelo ou preceito. O que é geralmente chamado de “neoclássico” na arte e na crítica é, sobretudo, em nossos termos, uma percepção da *dianoia* poética como uma manifestação da verdadeira forma da natureza, sendo a verdadeira forma pressuposta como a ideal.

Com o mimético baixo, em que as formas ficcionais lidam com uma sociedade intensamente individualizada, falta somente uma coisa para se ter uma analogia de mito, qual seja, um ato de criação individual. O resultado típico disso é o “Romantismo”, um desenvolvimento temático que, até certo ponto considerável, vira as costas para as formas de ficção contemporâneas e desenvolve seu próprio tipo contrastante. As qualidades necessárias para criar *Hyperion* e as qualidades necessárias para criar *Orgulho e Preconceito*, embora contemporâneas, parecem curiosamente opostas umas às outras, como se houvesse uma divisão mais acentuada entre o ficcional e o temático no mimético baixo do que em outros modos. Até certo ponto isso é verdade, pois uma percepção de contraste entre o objetivo e o subjetivo, o estado mental e a condição exterior, dados individuais e sociais ou físicos, é característico do mimético baixo. Nessa época, o poeta temático torna-se o que o herói ficcional havia sido na era do romance, uma pessoa extraordinária que vive em uma ordem superior e mais imaginativa do que a da natureza. Ele cria seu próprio mundo, um mundo que reproduz muitas das características do romance ficcional já mencionadas. A mente do poeta romântico normalmente está em um estado de correspondência parietística com a natureza e parece curiosamente invulnerável aos assaltos do mal real. Uma tendência, que também encontra paralelo no romance ficcional primitivo, de transmutar dor e terror em uma forma de prazer encontra-se refletida no sadismo e no imaginário diabólico da “agonia romântica”.<sup>22</sup> A tendência enciclopédica desse período vai em direção da construção de epopeias mitológicas, nas quais os mitos representam estados mentais psicológicos ou subjetivos. *Fausto*, especialmente na segunda parte, é o exemplo

se considere uma comparação muito atrevida contrapor o ponto mais alto do engenho humano com a eficácia da natureza; mas, em vez disso, que se dê a honra devida ao Criador celestial daquele criador, o qual, tendo feito o homem a sua semelhança, colocou-o além e acima de todas as obras daquela segunda natureza, a qual em nada ele mostrou mais do que na poesia.” (Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, in Richter, p. 137.)

<sup>22</sup> Do título do estudo clássico de Mario Praz, *Nova York*, Oxford University Press, 1951; publicado originalmente em italiano, 1933, sobre a patologia do romantismo e seu desenvolvimento rumo à decadência do século XIX.

mais próximo do definitivo: as Profecias de Blake e os poemas mitológicos de Keats e Shelley são os representantes ingleses mais bem conhecidos.

O poeta temático desse período está interessado em si mesmo, não necessariamente em razão do egotismo, mas porque a base de sua habilidade poética é individual, e daí genética e psicológica. Ele usa metáforas biológicas; contrasta o orgânico com o morto ou mecânico; ele pensa socialmente em termos de uma diferença biológica entre o gênio e o homem comum, e o gênio, para ele, é uma semente fértil entre outras que não vingaram. Ele confronta a natureza diretamente, como um indivíduo, e, em contraste com a maioria de seus predecessores, é inclinado a pensar na tradição literária como uma substituta de segunda mão para a experiência pessoal. Como o herói da comédia mimética baixa, o poeta romântico é, com frequência, socialmente agressivo: a posse do gênio criativo confere autoridade, e seu impacto social é revolucionário. Críticos românticos frequentemente desenvolvem teorias da poesia como sendo a retórica da grandeza pessoal. O tema episódico central é a análise ou apresentação do estado mental subjetivo, um tema geralmente considerado típico dos movimentos literários que acompanham Rousseau e Byron. Contrariamente a seus predecessores o poeta romântico considera muito mais fácil ser, ao mesmo tempo, individual no conteúdo e na atitude e contínuo na forma. O fato de que tantos dos poemas mais curtos de Wordsworth podem ser incorporados a *Prelude* [Prelúdio], de modo muito semelhante ao qual os lais primitivos agrupavam-se para formar epopeias, representa uma inovação técnica de certa relevância.

Os poetas que sucedem os românticos, os poetas do *symbolisme* francês por exemplo, partem do gesto irônico de virar as costas para o mundo da praça pública, com todos os seus sons indistintos e significados imprecisos eles renunciam à retórica, ao juízo moral e a todos os outros ídolos da tribo e devotam toda a sua energia à função literal do poeta como um fazedor de poemas. Dissemos que o escritor de ficção irônica não é influenciado por nenhuma outra consideração que não seja quanto à sua habilidade, e o poeta temático na idade irônica pensa a si mesmo mais como um artesão do que como um criador ou “legislador não reconhecido”.<sup>23</sup> Isto é, ele reivindica

<sup>23</sup> A frase usada por Shelley, na última frase de *Uma Defesa da Poesia*, para descrever uma das muitas funções do poeta. Ver Richter, p. 340.

mínimo para sua personalidade e o máximo para sua arte – um contraste que subjaz à teoria de Yeats da máscara poética. Em sua melhor forma, ele é um espírito dedicado, um santo ou anacoreta da poesia. Flaubert, Rilke, Mallarmé, Proust foram todos, cada qual a seu modo, artistas “puros”. Por isso, o tema episódico central é o tema da visão pura, mas transitória, o momento estético ou atemporal, a *illumination* de Rimbaud, a epifania de Joyce, o *Augenblick* do pensamento alemão moderno, e o tipo de revelação não didática implícita em termos como *symbolisme* e *imagismo*.<sup>24</sup>

A comparação de tais instantes com o vasto panorama desenrolado pela história (“*temps perdu*”) é o tema principal da tendência enciclopédica. Em Proust, as repetições de certas experiências em intervalos amplamente dispersos criam esses momentos atemporais a partir do tempo; em *Finnegans Wake*, o todo da história propriamente dita é apresentado como uma única antepifania gigantesca. Em uma escala menor, mas ainda enciclopédica, *A Terra Devastada*, de Eliot, é o último e mais profundo livro de Virginia Woolf. *Entre os Atos*, têm em comum (um fato ainda mais surpreendente porque eles não têm mais nada em comum) uma sensação de contraste entre o curso de toda uma civilização e os minúsculos lampejos de momentos significantes que revelam o significado dele. E assim como o poeta romântico julgava possível escrever como um indivíduo em formas contínuas, o modo irônico é racionalizado por teorias críticas a respeito da descontinuidade essencial da poesia. A técnica paradoxal da poesia que é enciclopédica e mesmo assim descontínua, a técnica de *A Terra Devastada* e dos *Canções* de Ezra Pound, é, como seu oposto direto em Wordsworth, uma inovação técnica anunciando um modo novo.

Detalhes da mesma técnica encaixam-se no padrão geral da ironia temática. O método irônico de dizer uma coisa e significar algo bem diferente

<sup>24</sup> O *Erkenntnis* dos *Sonetos a Orfeu* (parte 2, Soneto 12), de Rilke, é um exemplo menos vago; ele ainda ilustra a concepção de descoberta ou reconhecimento temático (p. 52; cf. p. 302). [NF] Para Rimbaud, a *illuminação* (do título de uma coletânea de seus poemas em prosa, *Illuminations*, publicada por Paul Verlaine) era o uso revolucionário da linguagem por seu poder evocativo a fim de romper com a distinção entre realidade e alucinação. “Epifania”, para o protagonista de Joyce em *Stephen Hero* (Stephen Herold) e *Retrato do Artista Quando Jovem*, era uma súbita manifestação espiritual que irrompe de um discurso, gesto ou frase memorável. Para Heidegger, o *Augenblick* é o fenômeno de uma *illumination* momentânea, um momento de consciência que ele chama de “temporalidade extática”. Usos semelhantes de *Augenblick* podem ser encontrados em Nietzsche e Kierkegaard.

está incorporado na doutrina de Mallarmé da fuga da declaração direta. A prática de eliminar a predicação, de simplesmente justapor imagens sem fazer quaisquer asserções sobre sua relação, é consistente com o esforço de evitar a retórica oratória. O mesmo se aplica quanto à eliminação das apóstrofes e de dispositivos similares por incluírem alguma mimese de discurso direto. Um estudo aliás demonstrou um aumento substancial no uso do artigo definido no modo irônico, um uso que se disse ligado à percepção implícita de um grupo de iniciados, conscientes de um significado verdadeiro por detrás de um exterior ironicamente desconcertante.<sup>25</sup>

O retorno da ironia ao mito que notamos na ficção encontra paralelo em algumas tendências do artifício irônico para retornar ao oracular. Essa tendência é frequentemente acompanhada por teorias cíclicas da história, que ajudam a racionalizar a ideia de um retorno, sendo o surgimento de tais teorias um fenômeno típico do modo irônico. Temos Rimbaud e seu “*dérèglement de tous les sens*”<sup>26</sup> projetado para fazer dele mesmo uma reencarnação do Prometeu que trouxe o fogo divino aos homens e para restaurar a velha conexão mítica entre o maníaco e o mântico. Temos Rilke e sua vida de escura tensa de uma voz oracular dentro de si. Temos Nietzsche proclamando o advento de um novo poder divino no homem, uma proclamação que é de certo modo confusa por incluir uma teoria do eterno retorno do mesmo. Temos Yeats dizendo-nos que o ciclo ocidental está próximo do fim e que um novo ciclo clássico, com Leda e o cisne tomando o lugar da pomba e da virgem, está prestes a se iniciar. Temos Joyce e sua teoria viconiana da história, que vê nosso próprio tempo como um apocalipse frustrado, seguido instantaneamente por um retorno a um período anterior a Tristão.

Quanto às inferências que podem ser feitas a partir da pesquisa citada antes, uma delas é a de que, claramente, muitas das pressuposições críticas atuais possuem um contexto histórico limitado. Nos dias de hoje, está em

<sup>25</sup> Sir George Rossetor Hamilton, “The Tall-Tale Article”. In: *A Critical Approach to Modern Poetry*. Nova York, Oxford University Press, 1949. [NF]

<sup>26</sup> Da *Lettre du Voyant*, de Rimbaud: “*Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*” [O poeta torna-se um visionário através de uma longa, imensa e refletida perturbação de todos os sentidos] (*Oeuvres Complètes*. Ed. Rolland de Renévillle, Paris, Gallimard, 1954. p. 270).

11. Ônio ; retorno do mítico.

ascensão um provincianismo irônico, que procura, em todos os lugares, na literatura, por objetividade completa, suspensão de juízos morais, concentração no artesanato verbal puro e virtudes similares. Um provincianismo romântico, que procura em todos os lugares por genialidade e evidências de grande personalidade, é mais ultrapassado, mas ainda está por aí. O modo mimético elevado tinha também seus formalistas, alguns deles ainda tentando aplicar cânones de forma ideal no século XVIII e mesmo no XIX. A sugestão feita aqui é que nenhum conjunto de princípios críticos derivados apenas de um único modo pode um dia assimilar toda a verdade sobre a poesia.

Pode-se notar uma tendência geral para reagir mais fortemente contra o modo imediatamente precedente e, em menor grau, para retornar a alguns dos padrões do avô modal. Assim, os humanistas da idade mimética elevada tinham, em geral, uma atitude de desprezo quanto aos “fabulistas e mentirosos espalhafatosos”, como o E. K. de Spenser os chama,<sup>27</sup> os quais produziam romance medieval. Porém, como podemos ver em Sidney, eles nunca se cansavam de justificar a poesia referindo-se à importância social da fase mítica original. Eles tinham tendência a pensar neles mesmos como oráculos seculares da ordem da natureza, respondendo a circunstâncias de interesse público como os poetas oraculares, dentro de um contexto de lei natural e social. Os românticos, os poetas temáticos do período mimético baixo, voltaram seus rostos contra os métodos de seus predecessores de seguir a natureza e regressaram ao modo do romance.

Os padrões românticos, na literatura inglesa, foram, na maior parte, levados adiante pelos vitorianos, indicando uma continuidade de modo; a longa revolta antirromântica que se iniciou por volta de 1900 (muitas décadas antes na literatura francesa) indicou uma mudança para o irônico. No novo modo, a predileção pelo pequeno grupo coeso, o sentido do esotérico e a nostalgia pelo aristocrático que produziu fenômenos tão diferentes como

<sup>27</sup> “Pois era uma velha opinião entre os Antigos Pagãos que, para cada fonte e nascente, havia uma deusa como Soberana. Tal opinião passou a arraigar-se nas mentes dos homens, não muitos anos depois disso, por meio de certos finos fabulistas e mentirosos espalhafatosos, tais como os autores de Rei Artur, o Grande, e coisas do tipo, que contam uma versão um tanto imprecisa das Damas do Lago, isto é, das Ninfas. Pois a palavra Nínta, em grego, significa Água do Poço, ou, ainda, uma Esposa ou Noiva” (da glosa de E. K. sobre “Damas do Lago”, v. 118 de *The Shepherds Calendar: April* [O Calendário do Pastor: Abril], de Spenser).

o monarquismo de Eliot, o fascismo de Pound e o culto da cortesia em Yeats são todos, de certo modo, parte de uma volta aos padrões miméticos elevados. A percepção do poeta como cortês, da poesia como o serviço de um príncipe, da suprema importância do simpósio ou do grupo de elite entre as concepções miméticas elevadas refletidas na literatura do século XIX especialmente na poesia da tradição do *symbolisme* de Mallarmé a Georgy e Rilke. As exceções a essa tendência são às vezes menos excepcionais do que parecem. A Sociedade Fabiana, quando Bernard Shaw pela primeira vez juntou-se a ela, era um grupo suficientemente esotérico para satisfazer o próprio Yeats: depois de o socialismo fabiano ter se tornado um movimento de massa, Shaw converteu-se naquilo que, no final das contas, poderia, sem dúvida alguma, ser caracterizado como um monarquista frustrado.

Mais uma vez, podemos notar que cada período da cultura ocidental fez um uso conspicuo da literatura clássica que lhe era mais próxima em modo: versões romaneadas de Homero na Idade Média; epopeia virgílica, na, simpósio platônico e amor cortês ovidiano no mimético elevado; sátira romana no mimético baixo; as produções do período mais tardio pós-romano do latim na fase irônica do *À Rebours*, de Huysmans.

Vimos em nossa investigação dos modos ficcionais que o poeta nunca imita a “vida”, no sentido de a vida tornar-se algo além do conteúdo de sua obra. Em qualquer modo, ele impõe o mesmo tipo de forma mítica sobre seu conteúdo, mas faz adaptações diferentes dele. Nos modos temáticos semelhante, o poeta nunca imita o pensamento, exceto no mesmo sentido de impor uma forma literária sobre seu pensamento. O fracasso em compreender isso produz uma falácia a que podemos dar o termo geral de “projeção existencial”. Suponha-se que um escritor considere-se mais exitoso em tragédias. Suas obras serão inevitavelmente repletas de trevas e catástrofe, e, em suas cenas finais, haverá personagens às voltas com observações sobre o rigor da necessidade, as vicissitudes da fortuna e a inevitabilidade do destino. Tais sentimentos são parte da *dianoia* da tragédia: mas um escritor que se especializa em tragédias pode muito bem vir a sentir que eles falam pela mais profunda de todas as filosofias e começar a emitir ele mesmo afirmações semelhantes quando perguntado acerca de qual seria a sua própria filosofia de vida. Por sua vez, um escritor cuja especialidade seja a comédia e os finais felizes terá suas personagens, no final, falando sobre a beneficência da providência, os milagres que surgem quando menos

esperamos por eles, o espírito de gratidão e alegria que todos nós devemos sentir pelas bênçãos da vida.

É natural, portanto, para a tragédia e para a comédia lançar suas sombras, por assim dizer, na filosofia e modelar ali uma filosofia do destino e uma filosofia da providência, respectivamente. Thomas Hardy e Bernard Shaw floresceram ambos por volta de 1900 e ambos interessaram-se por evolução. Hardy deu-se melhor com a tragédia e viu a evolução em termos de um meliorismo estoico, uma vontade imamente shopenhaueriana, e uma atividade do “acaso” ou “fortuna”, na qual qualquer vida individual pode ser dispensável. Shaw, que escreveu comédias, via a evolução como criativa, guiando à política revolucionária, ao advento de um Super-Homem, e para o que quer que seja a metabiologia. Mas é óbvio que Hardy e Shaw não são filósofos vultosos, e eles precisam permanecer ou perecer em virtude de suas realizações na poesia, na ficção e no drama.

De forma similar, cada modo literário desenvolve sua própria projeção existencial. A mitologia projeta-se como teologia: isto é, um poeta mitopoético geralmente aceita alguns mitos como “verdadeiros” e modela sua estrutura poética de acordo com eles. O romance povoa o mundo com personalidades ou potestades fantásticas e geralmente invisíveis: anjos, demônios, fadas, fantasmas, animais encantados, espíritos elementares como aqueles em *A Tempestade* e *Comus*. Dante escreveu nesse modo, mas não especularivamente: ele aceitou os seres espirituais reconhecidos pela doutrina cristã e não se ocupou de nenhum outro. Mas para um poeta posterior interessado nas técnicas do romance – Yeats, por exemplo – a questão quanto a se essas criaturas misteriosas “realmente existem”, e quais dentre elas “realmente existem”, tende a se projetar. O mimético elevado projeta, sobretudo, uma filosofia quase platônica de formas ideais, como o amor e a beleza dos hinos de Spenser ou as virtudes de *The Faerie Queene*, e o mimético baixo, sobretudo uma filosofia de gênese e organismo, como a de Goethe, que encontra unidade e desenvolvimento em tudo. A projeção existencial da ironia talvez seja o existencialismo propriamente dito; e o retorno da ironia ao mito é acompanhado não apenas pelas teorias cíclicas da história mencionadas antes, mas, em um estágio posterior, por um interesse disseminado pela filosofia sacramental e pela teologia dogmática.

O Sr. Eliot distingue entre o poeta que cria uma filosofia para si mesmo e o poeta que toma uma que encontra à mão, defendendo a perspectiva de

que esse segundo procedimento é o melhor, ou pelo menos o mais seguro para a maioria dos poetas.<sup>28</sup> A distinção é fundamentalmente uma distinção entre a prática dos poetas temáticos do mimético baixo e a dos poetas de modos irônicos. Poetas como Blake, Shelley, Goethe e Vitor Hugo foram compelidos pelas convenções de seu modo a apresentar o aspecto concultural de seu imaginário como tendo sido gerado por si mesmo; os poetas último século têm convenções diferentes e compulsões diferentes. Mas a perspectiva assumida aqui acerca da relação entre forma e conteúdo e poesia for consistente, então, não importa o que ele fizer, o poeta terá ainda muitos dos mesmos problemas técnicos para enfrentar.

*Nota: perspectiva de Hardy e as convenções*  
Desde Aristóteles, a crítica tem se inclinado a pensar a literatura com essencialmente mimética, estrando dividida entre uma forma “elevada” e epopeia e da tragédia, que lidam com figuras da classe dominante, e uma forma “baixa”, confinada à comédia e à sátira e mais preocupada com personagens como nós mesmos. O esquema mais amplo apresentado neste capítulo vai, espera-se, proporcionar uma estrutura útil para ser contrastada com as considerações diferentes e aparentemente contraditórias de Platão sobre a poesia. O *Fedro* lida, amplamente, com a poesia com mito e compõe um comentário quanto ao tratamento platônico de miteríon, que se centra na figura de um menestrel ou rapsodo, apresenta tanta concepção memorialista da poesia como a enciclopédica, que são típicos do modo romântico; o *Banquete*, que apresenta Aristófanes, adota cânones miméticos elevados que provavelmente estão mais próximos das próprias concepções de Platão. A famosa discussão ao final da *República* [livro X], então, assume seu verdadeiro lugar como uma polémica contra elemento mimético *baixo* na poesia; e, no *Crátilo*, somos apresentados técnicas irônicas da ambiguidade, da associação verbal, da paronomáσια

<sup>28</sup> Esse é o argumento geral de “William Blake”, de Eliot, in *Selected Essays*, p. 275-80. “A filosofia tomada emprestada por Dante e Lucrécio talvez não seja tão interessante, mas ela fere menos a forma de que se valem. Blake não possuía aquele dom da forma mais mediterrâneo, que sabe como pegar emprestado, do mesmo modo como Dante tomara emprestada sua teoria da alma; ele precisa criar uma filosofia, como também uma poesia” (p. 278). “O que seu gênio necessitava, e do que infelizmente carecia, era de uma estrutura de ideias aceitas e tradicionais que teriam evitado que ele se entregasse a uma filosofia própria e tentam feito que concentrasse sua atenção sobre os problemas do poeta” (p. 279-80).

e ao aparato que hoje está sendo retomado pela crítica para lidar com a poesia do modo irônico – a crítica que, por mais um refinamento da ironia, é chamada de “nova” crítica.

Mais uma vez, a diferença em ênfase que descrevemos como ficcional e temática corresponde à distinção entre duas visões de literatura que atravessaram toda a história da crítica. Essas duas visões são a estética e a criativa, a aristotélica e a longiniana, a visão da literatura como produto e a visão da literatura como processo. Para Aristóteles, o poema é uma *techné* ou artefato: esterior-<sup>29</sup> ele está, como crítico, especialmente interessado nas formas ficcionais mais objetivas, e sua concepção central é a catarse. A catarse implica o distanciamento do espectador, tanto da obra de arte em si como do autor. A frase “distância estética” é hoje geralmente aceita na crítica, mas é quase uma tautologia: onde quer que haja apreensão estética, há distanciamento emocional e intelectual. Os princípios da catarse em outras formas ficcionais agora a tragédia, tal como a comédia ou a sátira, não foram elaborados por Aristóteles e, portanto, não foram elaborados desde então.

No aspecto temático da literatura, a relação externa entre o autor e o leitor torna-se mais proeminente, e quando isso ocorre, as emoções de piedade e terror são envolvidas ou refreadas em vez de purgadas. Na catarse, as emoções são purgadas ao serem ligadas a objetos; onde elas são envolvidas com a resposta, elas são desligadas e permanecem condições prévias na mente. Notamos que o terror sem um objeto, como uma condição mental prévia de sentir medo de algo, é agora concebido como *Angst* ou angústia, um termo um tanto estreito para um sentimento que se estende do prazer de *Il Penseroso* à dor das *Flores do Mal*. Na área geral de prazer, surge a concepção do sublime, na qual a austeridade, o tenebroso, o esplendor, a melancolia, ou mesmo a ameaça são uma fonte de sentimentos românticos ou “penserosos” [melancólicos].

De forma similar, definimos a piedade sem um objeto como um animismo imaginativo que encontra qualidades humanas por toda a natureza e inclui o “belo”, o termo tradicionalmente correspondente ao sublime. O belo tem a mesma relação com o diminuto que o sublime tem com a grandeza e encontra-se intimamente relacionado com a percepção do intrincado e do extraordinário. As fadas do folclore inglês tornam-se a Semente-de-Mostar-da, de Shakespeare, e a Pigwiggen, de Drayton, e o animismo de Years está

atrelado a sua percepção de “muitas coisas adoráveis e engenhosas”<sup>29</sup> e sua imagem do pássaro de brinquedo em *Sailing to Byzantium* [Navegando para Bizâncio].

Da mesma forma que a catarse é a concepção central da abordagem aristotélica da literatura, o êxtase ou absorção é a concepção central da abordagem longiniana. Este é um estado de identificação em que o leitor o poema e, às vezes, pelo menos idealmente, também o poeta estão envolvidos. Dizemos leitor, porque a concepção longiniana é primordialmente a de uma resposta temática ou individualizada: é mais útil para a lírica como a aristotélica é mais útil para o drama. Às vezes, porém, as categorias normais de abordagem não são as corretas. Em *Hamlet*, como o Sr. Eliot demonstrou,<sup>30</sup> a quantidade de emoção gerada pelo herói é grande demais para seus objetos; mas, certamente, a conclusão correta a se tirar dessa admirável observação é que *Hamlet* é mais bem abordado como uma tragédia: de *Angst* ou da melancolia como um estado em si, em vez de simplesmente como uma imitação aristotélica de uma ação. Por sua vez, a falta de envolvimento emocional em *Lycidas* já foi pensada por alguns, incluindo Johnson como sendo uma falha desse poema, mas, certamente, a conclusão correta é que *Lycidas*, como *Samson Agonistes* [Sansão Guerreiro], deveria ser lida em termos de uma catarse com toda a paixão exaurida.

<sup>29</sup> Ver *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare (c. 1595) e *Nymphidia, The Court of Fairy* [Nymphidia, A Corte das Fadas] (1627). A frase de Years é do primeiro verso de *Nineteen Hundred Nineteen* [Mil Novecentos e Dezenove].

<sup>30</sup> Em seu ensaio “Hamlet and His Problems” [Hamlet e Seus Problemas] (1919), reimpreso como “Hamlet” em *Selected Essays*, p. 141-46.