

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador
Herman Jacobus Cornelis Voorwald

Diretor-Presidente
José Castilho Marques Neto

Editor-Executivo
Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Assessor Editorial
Antonio Celso Ferreira

Conselho Editorial Acadêmico
Alberto Tsuyoshi Ikeda
Célia Aparecida Ferreira Tolentino
Eda Maria Góes

Elisabeth Criscuolo Urbinati
Ildeberto Muniz de Almeida
Luiz Gonzaga Marchezan
Nilson Ghirardello
Paulo César Corrêa Borges
Sérgio Vicente Motta
Vicente Pleitez

Editores-Assistentes
Anderson Nobara
Henrique Zanardi
Jorge Pereira Filho

M. H. ABRAMS

O ESPELHO E A LÂMPADA: TEORIA ROMÂNTICA E TRADIÇÃO CRÍTICA

Tradução
Alzira Vieira Allegro

Revisão técnica
Carlos Eduardo Ordellas Berriel



editora
unesp

INTRODUÇÃO: APRESENTAÇÃO DAS TEORIAS CRÍTICAS

Boswell: "Então, senhor, o que é poesia?"

Johnson: "Ora, senhor, é muito mais fácil dizer o que poesia não é. Todos sabemos o que é a luz, mas não é fácil descrever o que ela é".

J. Boswell, The Life of Samuel Johnson

É marca do homem esclarecido buscar precisão em cada categoria de coisas até onde a natureza do assunto admite.

Aristóteles, Ética a Nicômaco

Propor – e responder – questões estéticas quanto à relação entre a arte e o artista, mais do que em relação à natureza externa, ao público ou aos requisitos internos do próprio trabalho, foi a tendência típica da crítica moderna até algumas décadas atrás, e esta continua a ser a tendência de muitos – talvez a maioria – dos críticos atuais. Esse ponto de vista é muito novo se comparado à história de 2.500 anos da teoria ocidental da arte, pois sua emergência como uma abordagem abrangente da arte, compartilhada por um grande número de críticos, não tem mais do que um século e meio. A proposta deste livro é historiar a evolução e (no início do século XIX) o triunfo, em suas variadas formas, dessa mudança radical para a perspectiva do artista no alinhamento do pensamento estético, e descrever as principais teorias alternadas com as quais essa abordagem teve que competir. De maneira particular, minha preocupação concentra-se nas consequências decisivas dessas novas posições da crítica para identificação, análise, avaliação e criação de poesia.

O campo da estética apresenta uma dificuldade especial para o historiador. Teóricos recentes da arte têm, com certa facilidade, apregoado que muito, se não tudo, do que foi afirmado por seus predecessores é ambíguo, caótico, fantasioso.

“O que se conhece sob o nome de filosofia da arte” pareceu a Santayana “pura verborragia”. D. W. Prall, autor de duas excelentes obras sobre o assunto, achava que a estética tradicional “é, na verdade, apenas uma pseudociência ou uma pseudofilosofia”.

Sua matéria é instável e enganosa como os sonhos; seu método não é nem lógico nem científico; também não é genuína e empiricamente factual... não pode ser testada na prática e não tem uma terminologia ortodoxa que faça dela uma superstição honesta ou um culto eficaz e satisfatório. Não é útil aos artistas criativos e nem oferece suporte aos diletantes que a avaliam.¹

E em seu *Princípios de crítica literária*, I. A. Richards intitulou o primeiro capítulo “O caos das teorias críticas”, e lá justificou o atributo pejorativo, citando como “ápices da teoria crítica” mais de uma dezena de afirmações isoladas e violentamente discrepantes sobre a arte – de Aristóteles até os tempos atuais.² Com o otimismo de sua juventude, o próprio Richards tentou criar uma base sólida de avaliação literária na ciência da psicologia.

É verdade que o curso da teoria estética mostra a medida completa da retórica e da logomaquia que parecem ser parte inseparável do discurso humano acerca de tudo aquilo que realmente importa. Porém, grande parte de nossa impaciência diante da diversidade e do aparente caos na filosofia da arte está assentada em uma demanda da crítica por algo que ela não pode fazer, ao preço de desconsiderar muitos de seus poderes genuínos. Precisamos, ainda, enfrentar todas as consequências da percepção de que a crítica não é uma ciência física, nem mesmo psicológica. Ao iniciar e terminar em um apelo aos fatos, qualquer boa teoria estética é, de fato, empírica em método. Seu objetivo, entretanto, não é estabelecer correlações entre fatos que nos permitirão prever o futuro pela referência ao passado, mas estabelecer princípios que nos permitirão justificar, ordenar e esclarecer nossa interpretação e avaliação dos fatos estéticos em si mesmos. E, conforme veremos, esses fatos acabam mostrando a curiosa e cientificamente condenável propriedade de serem alterados de maneira visível pela natureza dos próprios princípios que deles invocam apoio. Considerando, portanto, que muitas afirmações críticas de fatos são, em parte, relativas à perspectiva da teoria dentro da qual

ocorrem, elas não são “verdadeiras”, no sentido estritamente científico de se aproximarem do ideal de serem verificáveis por qualquer ser humano inteligente, seja qual for seu ponto de vista. Contudo, qualquer esperança quanto ao tipo de acordo básico da crítica que aprendemos a esperar das ciências exatas está fadada ao insucesso.

Ainda assim, uma boa teoria crítica tem seu próprio tipo de validade. O critério não é a verificabilidade científica de suas proposições únicas, mas o âmbito, a precisão e a coerência dos *insights* que ela gera nas propriedades de trabalhos de arte singulares e a adequação com que ela explica diversos tipos de arte. Tal critério justificará não apenas uma, mas diversas teorias válidas, todas à sua própria maneira autoconsistentes, aplicáveis e relativamente adequadas à gama de fenômenos estéticos; porém, não se deve condenar essa diversidade. Uma lição que aprendemos de uma pesquisa sobre a história da crítica, na verdade, é a grande dívida que temos com a variedade da crítica do passado. Ao contrário da avaliação pessimista de Prall, essas teorias não foram fúteis. Como concepções operacionais do assunto, dos fins e da ordenação da arte, elas foram muito úteis na moldagem das atividades de artistas criativos. Até mesmo uma filosofia estética tão abstrata e aparentemente acadêmica como a de Kant contribuiu para modificar o trabalho de poetas. Em tempos modernos, novas ramificações em literatura têm sido quase invariavelmente acompanhadas de novos julgamentos críticos, cujas inadequações próprias algumas vezes ajudam a formar as qualidades típicas das realizações literárias correlatas, de tal forma que se nossos críticos não tivessem discordado com tanta veemência, nossa herança artística, sem dúvida, teria sido menos rica e variada. Além disso, o próprio fato de que qualquer teoria crítica bem fundamentada altera, em alguma medida, as percepções estéticas que se propõe a descobrir, é uma razão do valor que ela tem para o aficionado da arte, pois ela pode abrir seus sentidos a aspectos de uma obra que, em princípio, outras teorias com diferente foco e diferentes categorias de discriminação negligenciaram, subestimaram ou obscureceram.

A diversidade de teorias estéticas, entretanto, dificulta muito o trabalho do historiador. Não é apenas o fato de que a resposta a perguntas como “O que é arte?” ou “O que é poesia?” é discordante. O fato é que muitas teorias de arte não podem, de forma alguma, ser prontamente comparadas, porque elas carecem de um território comum onde possam se encontrar e colidir. Elas parecem desproporcionais porque são articuladas em termos diversos – ou em termos idênticos com significação diversa – ou porque são parte integrante de sistemas mais amplos de pensamento, que diferem em suposições e procedimentos. Como resultado, torna-se difícil achar o ponto exato onde elas coincidem, onde se incompatibilizam, ou até mesmo os aspectos que estão sendo levados em questão.

1 Introdução a *Philosophies of Beauty*, org. E. F. Carritt (Oxford, 1931), p.ix.

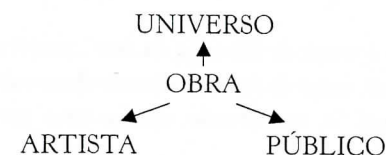
2 (5.ed.; Londres, 1934), p.6-7. A mudança de ênfase feita posteriormente por Richard está evidenciada em sua afirmação de que “A ‘Semântica’ que se iniciou encontrando contrassenso em tudo pode acabar se tornando uma técnica para ampliar o entendimento” (*Modern Language Notes*, LX, 1945, p.350).

Assim, precisamos, antes de qualquer coisa, encontrar uma estrutura de referência simples o bastante, que seja facilmente administrável e flexível o suficiente para que, sem violência indevida contra qualquer um dos conjuntos de declarações sobre a arte, possa traduzir tantos conjuntos quanto possível em um único plano de discurso. Muitos escritores corajosos o bastante para empreender a história da teoria estética conseguiram atingir esse objetivo, convertendo silenciosamente os termos básicos de todas as teorias em seu próprio vocabulário filosófico favorito, mas esse procedimento distorce de maneira indevida a matéria de estudo e simplesmente multiplica os problemas a serem elucidados. O método mais promissor é adotar um esquema analítico que evite impor sua própria filosofia, utilizando as distinções básicas e que já são comuns ao maior número possível das teorias a serem comparadas e, em seguida, aplicar o esquema com cautela, com a preocupação constante de introduzir distinções conforme a necessidade do propósito à mão.

Algumas coordenadas da crítica da arte

Considerando uma obra de arte em sua totalidade, quatro elementos são diferenciados e salientados por um ou outro sinônimo em quase todas as teorias que pretendem ser abrangentes. Primeiro, trata-se da *obra*, o produto artístico em si mesmo. E já que esse é um produto humano, um artefato, o segundo elemento comum é o artífice, o *artista*. Em terceiro lugar, a obra costuma ter um assunto que, direta ou indiretamente, deriva de coisas existentes – é sobre, ou significa, ou reflete algo que seja, ou que tenha alguma relação com um conjunto objetivo de situações. Esse terceiro elemento, consista ele de pessoas e ações, ideias e sentimentos, coisas materiais e eventos ou essências supersensíveis, é frequentemente denotado pela palavra que vale para todas as obras – “natureza”; mas, em vez de utilizá-la, recorramos ao termo mais neutro e abrangente: *universo*. Como último elemento, temos o *público*, ou seja, ouvintes, espectadores ou leitores aos quais a obra se dirige, ou a cuja atenção, de qualquer forma, ela se torna acessível.

Com base nessa estrutura de artista, obra, universo e público, desejo apresentar várias teorias para efeitos de comparação. Para enfatizar a artificialidade do projeto e, ao mesmo tempo, tornar mais fácil a visualização das análises, organizemos as quatro coordenadas em uma figura conveniente. Para tanto, utilizemos um triângulo, com a obra de arte – a coisa a ser explicada – no centro.



Embora qualquer teoria razoavelmente adequada leve em consideração todos os quatro elementos, quase todas elas, conforme veremos, apontam de forma discernível apenas para uma; ou seja, um crítico tende a extrair de um desses termos as principais categorias que o levem a definir, classificar e analisar uma obra de arte, bem como os principais critérios pelos quais ele julga seu valor. A aplicação desse esquema analítico, portanto, sistematizará tentativas de explicação da natureza e do valor de uma obra de arte em quatro amplas categorias. Três delas explicarão a obra de arte relacionando-a, sobretudo, com outra coisa: o universo, o público ou o artista. A quarta explicará a obra considerando-a isoladamente, como um conjunto autônomo, cuja significação e valor são determinados sem qualquer referência além dela própria.

Contudo, localizar a diretriz principal de uma teoria crítica é apenas o início de uma análise adequada. Por exemplo, essas quatro coordenadas não são uma constante, são variáveis; elas diferem em significação conforme a teoria na qual ocorrem. Considere o que denominei *universo* como exemplo. Em qualquer teoria isolada, os aspectos da natureza que o artista supostamente imita – ou é instigado a imitar – podem ser particularidades ou tipos, e podem ser apenas os aspectos belos ou morais do mundo, ou mesmo qualquer aspecto, sem discriminação. Pode-se afirmar que o mundo do artista é o mundo da intuição imaginativa, ou do senso comum, ou da ciência natural; e pode-se considerar que esse mundo inclui – ou não inclui – deuses, bruxas, fantasias e ideias platônicas. Consequentemente, teorias que assentem em atribuir ao universo representado o controle básico sobre uma obra de arte legítima podem variar da recomendação do realismo mais inflexível ao idealismo mais remoto. Cada um dos outros termos que utilizamos, conforme veremos, também varia, tanto em significado como em funcionamento, dependendo da teoria crítica na qual ele ocorre, do método de raciocínio que o teórico costuma usar e da “visão de mundo” explícita ou implícita da qual essas teorias são parte integrante.

Seria possível, sem dúvida, criar métodos mais complexos de análise que, mesmo em uma classificação preliminar, pudessem fazer distinções mais sutis.³ En-

3 Para uma análise sutil e elaborada das diferentes teorias críticas, cf. Richard McKeon, *Philosophic Bases of Art and Criticism, Critics and Criticism, Ancient and Modern*, org. R. S. Crane (The University of Chicago Press, Chicago, 1952).

tretanto, multiplicando as *differentiae*, ou dessemelhanças, aguçamos nossa capacidade de estabelecer distinções ao custo da maleabilidade fácil e da possibilidade de fazer generalizações iniciais mais amplas. Para nossos propósitos de estudo histórico, o esquema que proponho possui essa virtude importante, pois nos possibilitará apresentar o atributo absolutamente essencial que muitas teorias do início do século XIX possuíam em comum: recorrer com persistência ao poeta para explicar a natureza e os critérios da poesia. Nos últimos tempos, os historiadores vêm sendo orientados a falar apenas de “romantismos” – no plural; mas de nosso ponto de vista, uma crítica claramente romântica acaba surgindo, embora permaneça uma unidade em meio a uma variedade.

Teorias miméticas

A orientação mimética – explicação da arte como sendo essencialmente imitação de aspectos do universo – foi, com toda a probabilidade, a mais remota teoria estética; mas mimese estava longe de ser um conceito simples quando do seu primeiro registro nos diálogos de Platão. As artes da pintura, poesia, música, dança e escultura, afirma Sócrates, são todas imitações.⁴ “Imitação” é um termo relacional, significando dois elementos e alguma correspondência entre eles. Entretanto, embora em muitas teorias miméticas posteriores tudo esteja encerrado dentro de duas categorias, o imitável e a imitação, o filósofo dos diálogos platônicos opera tipicamente com três categorias: a primeira é aquela das ideias eternas e imutáveis; a segunda, refletindo esta, é o mundo dos sentidos, natural ou artificial; e a terceira categoria, por sua vez refletindo a segunda, compreende coisas como sombras, imagens na água e em espelhos, e as belas artes.

Ao redor dessa retroação de três fases – complicada ainda mais por várias distinções suplementares, bem como pela exploração que faz da polissemia dos termos-chave que utiliza –, Platão elabora sua brilhante dialética.⁵ Porém, dos argumentos cambiantes emerge um padrão recorrente, exemplificado na famosa passagem do décimo livro d’*A República*. Quando discute a natureza da arte, Sócrates argumenta que há três camas: a ideia, que “é a essência da cama” e que é feita por Deus, a cama feita pelo carpinteiro e a cama encontrada em um quadro. Como poderíamos descrever o pintor dessa terceira cama?

Penso, disse ele, que podemos, com justiça, designá-lo imitador daquilo que os outros fazem.

Muito bem, eu disse; então, podemos chamar de imitador aquele que é o terceiro na ordem da natureza?

Com toda a certeza, disse ele.

E o poeta trágico é um imitador e, portanto, como todos os outros imitadores, ele está triplamente afastado do rei e da verdade?

Tudo indica que sim.⁶

A partir da posição inicial de que a arte imita o mundo da aparência e não da essência, infere-se que obras de arte têm um *status* inferior na ordem das coisas existentes. Além disso, já que o campo das ideias é o *locus* supremo não apenas da realidade, mas de valor, a determinação de que a arte se encontra em segundo plano em relação à verdade automaticamente estabelece que ela está, da mesma forma, distante do belo e do bem. Apesar da dialética elaborada – ou, com mais precisão, por meio dela –, a filosofia de Platão continua a ser uma filosofia de padrão único, pois todas as coisas, inclusive a arte, são, em última instância, julgadas pelo critério básico de sua relação com as mesmas ideias. Por essas razões, o poeta compete inescapavelmente com o artesão, o legislador e o moralista. De fato, qualquer um desses pode se considerar o poeta mais verdadeiro ao atingir com sucesso aquela imitação das ideias que o poeta tradicional tenta atingir sob condições fadadas a levá-lo ao fracasso. Assim, o legislador pode responder aos poetas que procuram permissão para entrar em sua cidade: “Oh, Estrangeiros,

nós também, de acordo com nossa capacidade, somos poetas trágicos, e nossa tragédia é a melhor e a mais nobre, pois nossa condição plena é uma imitação da melhor e mais nobre das vidas, que afirmamos ser, de fato, a própria verdade da tragédia. Vós sois poetas e nós somos poetas... rivais e antagonistas no mais nobre dos dramas...”⁷

E a opinião pobre sobre a poesia comezinha com a qual estamos envolvidos com base em seu caráter mimético fica simplesmente confirmada quando Platão indica que os efeitos dela sobre o público ouvinte são negativos porque ela representa aparência em vez de verdade e nutre os sentimentos em vez de nutrir a razão, ou, ao demonstrar que o poeta, quando compõe (como faz Sócrates, induzindo o pobre e obtuso Íon a admitir), não pode depender de sua arte e de seu

4 *Republic* (trad. para o inglês de Jowett) x. 596-7; *Laws* ii. 667-8, vii. 814-5.

5 Cf. Richard McKeon, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*, *Critics and Criticism*, org. Crane, p.147-9. O artigo mostra as várias mudanças no uso do termo “imitação” por Platão, as quais serviram de armadilha a muitos críticos posteriores, da mesma forma como fizeram com aqueles espíritos precipitados que envolveram Sócrates em controvérsia.

6 *Republic* x. 597.

7 *Laws* vii. 817.

conhecimento, mas precisa atender à inspiração divina e à perda de sua mente racional.⁸

Dessa maneira, os diálogos socráticos não contêm qualquer estética propriamente dita, pois nem a estrutura do cosmo de Platão nem o método de sua dialética nos permitem considerar poesia como poesia – como um tipo especial de produto que tem seus próprios critérios e razão de ser. Nos diálogos há apenas uma direção possível e apenas uma questão; isto é, o aperfeiçoamento da condição social e da condição do homem; de tal forma que a questão da arte jamais pode ser separada de questões de verdade, justiça e virtude. “Pois importante é o tema em questão”, diz Sócrates ao concluir sua discussão de poesia, em *A República*, “mais importante do que aparenta ser – se o homem é bom ou mau”.⁹

Na *Poética*, Aristóteles também define poesia como imitação. “A poesia épica e a tragédia, bem como a comédia, o ditirambo e a maioria das composições com flauta e lira são – todas elas – consideradas, como um todo, modos de imitação”; e “os objetos que o imitador representa são ações...”.¹⁰ Porém, a diferença entre a maneira como o termo “imitação” opera em Aristóteles e em Platão distingue-os radicalmente em suas considerações sobre a arte. Na *Poética*, assim como nos diálogos platônicos, o termo deixa implícito que uma obra de arte é construída conforme modelos prévios na natureza das coisas, mas depois que Aristóteles ceifou o outro mundo das ideias paradigmáticas, não há mais nada de negativo nesse fato. Imitação tornou-se também um termo específico das artes, distinguindo-as de tudo mais no universo e, dessa forma, liberando-as de incompatibilidade com outras atividades humanas. Ademais, em sua análise das belas artes, Aristóteles introduz ao mesmo tempo distinções suplementares de acordo com o objeto imitado, o ambiente da imitação e a forma – dramática, narrativa ou mista, por exemplo – em que se realiza a imitação. Ao explorar sucessivamente essas distinções no objeto, nos meios e na forma, ele consegue, em primeiro lugar, distinguir poesia de outros tipos de arte, e, em seguida, diferenciar os vários gêneros poéticos, tais como o épico, o dramático, a tragédia e a comédia. Quando ele focaliza o gênero da tragédia, o mesmo instrumento analítico é aplicado para a discriminação das partes constitutivas do todo individual: enredo, personagem, pensamento, e assim por diante. A crítica de Aristóteles, portanto, não é apenas crítica da arte como arte, independente da arte de governar, do ser e da moralidade, mas também da poesia como poesia, e de cada tipo de poema pelos critérios adequados à natureza

particular de cada um. Como resultado desse procedimento, Aristóteles deixou para a posteridade um arsenal de instrumentos de análise técnica de formas poéticas e de seus elementos que, desde então, tornaram-se indispensáveis aos críticos, por mais diversos que sejam os usos a que esses instrumentos sejam submetidos.

Uma qualidade notável da *Poética* é a maneira como a obra de arte é considerada em várias de suas relações externas, e a cada uma delas é concedida sua devida função como uma das “causas” da obra. Tal procedimento culmina em um alcance e uma flexibilidade que fazem o tratado resistir a uma classificação precipitada em qualquer tipo específico de alinhamento. Por exemplo, a tragédia não pode ser plenamente definida e nem podem os determinantes totais de sua construção ser compreendidos sem se levar em consideração seu efeito apropriado sobre o público: a realização específica do “prazer trágico”, que é “o de piedade e medo”.¹¹ É óbvio, entretanto, que o conceito mimético – a referência de uma obra ao tema que ela imita – é fundamental no sistema crítico de Aristóteles, mesmo que seja *primus inter pares*. Seu caráter de imitação de ações humanas é o que define as artes em geral, e o tipo de ação imitada serve como um importante diferencial em um gênero artístico. A gênese histórica da arte remonta ao natural instinto humano de imitação e à natural tendência de encontrar prazer na contemplação de imitações. Até mesmo a unidade essencial a qualquer obra de arte tem uma base mimética, já que “a imitação é sempre de uma coisa”, e em poesia, “a história como imitação de uma ação deve representar uma ação, um todo completo...”.¹² E a “forma” de uma obra – o princípio condutor que determina a escolha, a ordem e os ajustes internos de todas as partes – é derivada, por sua vez, da forma do objeto imitado. É a fabulação ou o enredo, “que é a finalidade e o propósito da tragédia”; é, “por assim dizer, a sua alma”, e isso porque

a tragédia é essencialmente uma imitação, não de pessoas, mas de ação e de vida... Afirmamos que a tragédia é sobretudo a imitação de uma ação, e que é principalmente em nome da ação que ela imita os agentes pessoais.¹³

Se voltarmos ao nosso diagrama analítico, outro aspecto geral da *Poética* reclama nossa atenção, sobretudo quando temos em mente a orientação distintiva da crítica romântica. Enquanto Aristóteles faz uma partilha (embora seja uma partilha desigual) entre os objetos imitados, os efeitos emocionais necessários sobre o público e as exigências internas do próprio produto, como determinantes desse

8 *Republic* x. 603-5; *Ion* 535-6; cf. *Apology* 22.

9 *Republic* x. 608.

10 *Poetics* (trad. para o inglês de Ingram Bywater) I. 1447^a, 1448^a. Sobre a imitação na crítica de Aristóteles, cf. McKeon, *The Concept of Imitation*, op. cit., p.160-8.

11 *Poetics* 6. 1449^b, 14. 1453^b.

12 *Ibid.*, 8. 1451^a.

13 *Ibid.*, 6. 1450^a-1450^b.

ou daquele aspecto de um poema, ele não atribui uma função determinativa ao poeta em si. O poeta é a causa eficiente indispensável, o agente que, com sua habilidade, extrai a forma das coisas naturais e a impõe sobre um ambiente artificial. Contudo, suas faculdades pessoais, sentimentos ou desejos não são invocados para explicar o tema ou a forma de um poema. Na *Poética*, o poeta é convocado apenas para esclarecer a divergência histórica entre as formas cômicas e as trágicas e para receber conselho quanto a certos instrumentos auxiliares para a construção do enredo e para a escolha da dicção.¹⁴ No pensamento de Platão, o poeta é considerado do ponto de vista da política, não da arte. Quando os poetas surgem pessoalmente, todos os grandes, com uma cortesia extravagante, são descartados da República ideal; em aplicação posterior, um número um pouco maior deles é admitido ao segundo lugar das *Leis*, mas com um repertório radicalmente reduzido.¹⁵

Por um longo período depois de Aristóteles, a “imitação” continuou a ser um item importante no vocabulário crítico – na verdade, até o século XVIII. A importância sistemática dada ao termo diferia muito de um crítico para outro; os objetos do universo que a arte imita, ou deveria imitar, eram de maneiras variadas concebidos como reais ou, em algum sentido, como ideais; e, desde o início, houve uma tendência em se substituir a “ação” de Aristóteles como o principal objeto de imitação por elementos como o caráter humano, o pensamento ou até mesmo seres inanimados. Contudo, principalmente depois do resgate da *Poética* e do grande impulso nos estudos de teoria estética na Itália do século XVI, sempre que um crítico era instigado a adentrar os fundamentos e a formular uma definição abrangente de arte, o predicado com frequência incluía o termo “imitação”, ou um dos termos paralelos, não importando as diferenças que pudessem sugerir, todos eles voltados para a mesma direção: “reflexão”, “representação”, “simulação”, “disfarce”, “cópia” ou “imagem”.

No decorrer de quase todo o século XVIII, o princípio de que a arte é imitação parecia quase óbvio demais para necessitar de iteração ou prova. Como afirmou Richard Hurd em seu *Discourse on Poetical Imitation* [Discurso sobre a imitação poética], publicado em 1751:

Toda poesia, concordando com Aristóteles e com os críticos gregos (para não se pensar que faltam autoridades em um assunto tão simples), é, propriamente falando, imitação. Ela é, de fato, a mais nobre e a mais ampla das artes miméticas; tem por objeto toda a criação e abrange todo o circuito do ser universal.¹⁶

14 Ibid., 4. 1448^b, 17. 1455^a-1455^b.

15 Republic iii. 398, x. 606-8; Laws vii. 817.

16 The Works of Richard Hurd (Londres, 1811), II, 111-2.

Até mesmo os supostamente radicais proponentes do “gênio original”, na segunda metade do século, achavam, de maneira geral, que a obra de um gênio, mesmo sendo original, não deixava de ser uma imitação. “Imitações”, escreveu Young em seu *Conjectures on Original Composition* [Conjeturas sobre a composição original], “são de dois tipos: da natureza e de autores. À primeira chamamos de *Originais*.” O gênio original, na verdade, acaba sendo uma espécie de investigador científico: “O vasto campo da natureza abre-se diante dele e ele pode caminhar desimpedido, fazer as descobertas que puder... até onde a natureza visível o permitir.”¹⁷ Posteriormente, o reverendo J. Moir, um radical em suas exigências de originalidade em poesia, considerava gênio aquele que possuía a habilidade de descobrir “mil novas variações, contrastes e semelhanças” nos “fenômenos comuns da natureza” e afirmou que o gênio original sempre oferece a “impressão idêntica àquela que recebe”.¹⁸ Nessa identificação da tarefa do poeta como uma inovação em descoberta e uma particularidade em descrição, percorremos uma grande distância, que nos separa da concepção aristotélica de mimese, exceto a esse respeito, porque a crítica ainda confia em um ou outro aspecto do mundo particular como a fonte essencial e o assunto da poesia.

Em vez de acumular citações e mais citações, é melhor voltar ao século XVIII e mencionar algumas discussões sobre imitação que são de interesse especial. Meu primeiro exemplo é o crítico francês Charles Batteux, cuja obra *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio* (1747) caiu nas boas graças na Inglaterra e exerceu enorme influência na Alemanha, assim como em seu país de origem. As regras da arte, ponderava Batteux, agora tão numerosas, devem com certeza ser redutíveis a um único princípio. “Imitemos os verdadeiros físicos”, apregoa ele, “que fazem experimentos e, com base nestes, fundam um sistema que os reduz a um princípio”.

Batteux propõe “começar com uma ideia clara e distinta” – um princípio “simples o bastante para ser assimilado instantaneamente, e amplo o bastante para absorver todas as pequenas e detalhadas regras” –, o que fornece uma pista suficien-

17 Edward Young, *Conjectures on Original Composition*, org. Edith Morley (Manchester, 1918), p.6, 18. Cf. também William Duff, *Essay on Original Genius* (Londres, 1767), p.192n. John Ogilvie concilia o gênio criativo e a invenção original com o “grande princípio da imitação poética” (*Philosophical and Critical Observations on the Nature Characters, and Various Species of Composition*, Londres, 1774, I, 105-7). Joseph Warton, conhecido proponente de uma “imaginação ilimitada”, do entusiasmo, do “romântico, do belo e do selvagem”, ainda concorda com Richard Hurd em que a poesia é “uma arte cuja essência é a imitação” e cujos objetos são “materiais animados, externos ou internos” (*Essay on the Writings and Genius of Pope*, Londres, 1756, I, 89-90). Cf. Robert Wood, *Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (1769), Londres, 1824, p.6-7, 178.

18 Originality, *Gleanings* (Londres, 1785), I, 107, 109.

te para perceber que ele seguirá não o método de Newton, o físico, mas o de Euclides e Descartes. De acordo com sua ideia clara e distinta, Batteux investigou diligentemente os críticos franceses tradicionais até que, afirma ele com toda a sinceridade, “ocorreu-me examinar Aristóteles e sua *Poética*, de que eu havia ouvido comentários elogiosos”. Em seguida, veio a revelação: todos os detalhes se ajustavam perfeitamente. A origem desse *insight*? – nada além do “princípio de imitação que o filósofo grego estabeleceu para as belas artes”.¹⁹ Essa imitação, entretanto, não é da realidade crua do dia a dia, mas da “*belle nature*”, ou seja, “*le vraisemblable*” [o verossímil], formado pela composição de traços tomados de coisas individuais para compor um modelo que possua “todas as perfeições que puder receber”.²⁰ A partir desse princípio, Batteux segue adiante, de maneira prolixa, mas com muito rigor, para extrair, uma por uma, as regras de estilo – as regras gerais tanto para poesia e pintura quanto as regras particulares para os gêneros especiais, pois

a maioria das regras conhecidas reverte à imitação e forma uma espécie de cadeia por meio da qual a mente apreende no mesmo instante consequências e princípio, como um todo perfeitamente coeso, em que todas as partes se sustentam de maneira mútua.²¹

Ao lado desse clássico exemplo de estética dedutiva *a priori*, desejo colocar um documento alemão, o *Laokoon*, de Lessing, publicado em 1766. Lessing empenhou-se em desfazer a confusão na teoria e na prática entre poesia e as artes gráfica e plástica que, acreditava ele, resultava de uma aceitação plácida da máxima de Simônides, com sua afirmação de que “pintura é poesia silenciosa, e poesia é pintura que fala”. Seu próprio procedimento, promete Lessing, será testar continuamente a teoria abstrata contra o “exemplo individual”. Repetidas vezes ele ridiculariza os críticos alemães por confiarem na dedução. “Nós, alemães, não temos carência de livros de métodos. Mais do que qualquer outra nação, somos peritos em dedução, a partir de algumas explicações verbais específicas e na mais bela ordem, de qualquer coisa que desejarmos.” “Quantas coisas seriam provadas como incontestáveis na teoria, se um gênio não conseguisse provar o contrário em fatos!”²² Assim, a intenção de Lessing é estabelecer princípios estéticos por meio de uma lógica indutiva deliberadamente oposta à de Batteux. Não obstante, concordando com Batteux, Lessing conclui que a poesia, não menos que a

pintura, é imitação. A dessemelhança entre essas artes resulta de sua diferença em ambiente, o que impõe distinções necessárias nos objetos que cada uma delas pode imitar. Contudo, embora a poesia consista de uma sequência de sons articulados no tempo mais do que de formas e cores fixas no espaço e – embora, em vez de ser limitada, como a pintura, a um momento estático, porém fecundo – seu poder especial seja a reprodução de ação progressiva, Lessing reitera com relação a ela a fórmula-padrão: *Nachahmung* [imitação] ainda é para o poeta o atributo “que constitui a essência de sua arte”.²³

No decorrer do século, vários críticos ingleses começaram a investigar cuidadosamente o conceito de imitação e acabaram descobrindo (ao contrário de Aristóteles) que as diferenças em ambiente entre as artes eram tantas que excluía todas, exceto um pequeno número delas, da classificação de miméticas em qualquer sentido mais restrito. A tendência pode ser mostrada por meio de alguns exemplos. Em 1744, James Harris ainda sustentava, em *A Discourse on Music, Painting, and Poetry* [Um discurso sobre música, pintura e poesia], o argumento de que a imitação era comum a todas as três artes. “Elas se harmonizam porque são todas miméticas ou imitativas. Elas diferem entre si enquanto imitam por meios diferentes...”²⁴ Em 1762, Kames afirmou que “de todas as belas artes, apenas a pintura e a escultura são, por natureza, imitativas”; a música, como a arquitetura, “é produtora de originais e não cópia da natureza”; ao passo que a língua copia da natureza apenas naqueles casos em que “imita som ou movimento”.²⁵ E, em 1789, em dois ensaios cuidadosamente fundamentados, antepostos à sua tradução da *Poética*, Thomas Twining confirmou essa distinção entre as artes cujos meios são “icônicos” (na terminologia empregada mais tarde pelo semiólogo de Chicago, Charles Morris), no sentido de que elas são semelhantes àquilo que denotam, e aquelas que são significantes apenas por convenção. Somente as obras em que a semelhança entre a cópia e o objeto é tanto “imediate” quanto “óbvia”, argumenta Twining, podem ser descritas como imitativas em sentido estrito. Poesia dramática, portanto, na qual imitamos fala por fala, é o único tipo de poesia que é apropriadamente imitação; a música deve ser excluída da lista das artes imitativas; e ele conclui afirmando que a pintura, a escultura e as artes de desenho em geral são “as únicas artes *óbvia e essencialmente* imitativas”.²⁶

19 Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (Paris, 1747), p.i-viii.

20 Ibid., p.9-27.

21 Ibid., p.xiii. Sobre a importância do lugar ocupado pela imitação nas primeiras teorias neoclássicas francesas, cf. René Bray, *La formation de la doctrine classique en France* (Lausanne, 1931), p.140 e ss.

22 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, org. W. G. Howard (Nova York, 1910), p.23-5, 42.

23 Ibid., p.99-102, 64.

24 *Three Treatises*, in *The Works of James Harris* (Londres, 1803), I, 58. Cf. Adam Smith, *Of the Nature of that Imitation which Takes Place in What Are Called the Imitative Arts*, *Essays Philosophical and Literary* (Londres, s.d.), p.405 e ss.

25 Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism* (Boston, 1796), II, I (capítulo XVIII).

26 Thomas Twining, org., *Aristotle's Treatise on Poetry* (Londres, 1789), p.4, 21-2, 60-1.

O conceito de que arte é imitação, portanto, desempenhou um papel importante na estética neoclássica; porém, uma análise mais profunda mostra que, na maior parte das teorias, ele não exerceu o papel dominante. Arte, costumava-se dizer, é imitação – mas imitação que é apenas instrumental com o fim de produzir efeitos sobre um público. De fato, a quase unanimidade com que os críticos pós-renascentistas louvaram e ecoaram a *Poética* de Aristóteles é enganosa. O foco de interesse havia se deslocado e, em nosso diagrama, essa crítica posterior está principalmente orientada não a partir da obra em direção ao universo, mas a partir da obra em direção ao público. A natureza e as consequências dessa mudança de direção estão claramente indicadas no primeiro clássico da crítica inglesa, escrito mais ou menos no início da década de 1580, por Sir Philip Sidney: *Defesas da poesia*.

Teorias pragmáticas

Poesia, portanto, é a arte da imitação; por isso, Aristóteles utilizou o termo *mimese*, o que significa uma representação, uma falsificação ou uma figuração – falando de maneira metafórica: um quadro que fala; e com esse objetivo, instruir e deleitar.²⁷

Embora Aristóteles tenha sido invocado, essa não é uma formulação aristotélica. Para Sidney, a poesia, por definição, tem um propósito: produzir certos efeitos no público. Ela é imitativa apenas como um meio para o fim imediato de deleitar, e acaba deleitando, tudo indica, apenas como um meio de atingir o fim supremo de instruir, pois os “poetas corretos” são aqueles que “imitam tanto para deleitar como para instruir, e deleitam para instigar os homens a receber de bom grado essa generosidade, porque, sem prazer, dela eles fugiriam como se estivessem fugindo de um estranho.”²⁸ Como consequência, no decorrer do referido ensaio, as necessidades do público tornam-se o território fértil para o estabelecimento de critérios e distinções críticas. Com a finalidade de “instruir e deleitar”, os poetas imitam não “o que é, foi ou será”, mas apenas “o que pode e deve ser”, de tal forma que os próprios objetos de imitação passam a garantir o propósito moral. O poeta distingue-se – e é alçado a um plano acima – do filósofo moral e do historiador por sua capacidade de instigar seus ouvintes mais vigorosamente a praticarem

a virtude, uma vez que ele acopla “a noção geral” do filósofo ao “exemplo particular” do historiador. Enquanto dissimula sua doutrina em uma história, ele induz até mesmo “homens maus, impiedosos”, sem que eles o saibam, a praticarem o bem, “como se tomassem um medicamento com sabor de cereja”. Os gêneros poéticos são discutidos e classificados a partir da perspectiva do efeito moral e social que cada um pode produzir: o poema épico, dessa forma, mostra-se como o rei da poesia, porque é o que “mais inflama a mente com o desejo de ser digno”, e até mesmo a poesia lírica amorosa inferior é concebida como um instrumento para persuadir uma donzela da sinceridade da paixão daquele que a ama.²⁹ Uma história da crítica poderia ser escrita com base única e exclusivamente nas sucessivas interpretações de passagens relevantes da *Poética* de Aristóteles. Nesse caso, sem qualquer sentido de pressão, Sidney segue seus guias italianos (que, por sua vez, haviam tido contato com a obra de Aristóteles por meio dos espetáculos de Horácio, de Cícero e dos Pais da Igreja), moldando, um após outro, os pontos-chave da *Poética* para que se ajustem ao seu próprio arcabouço teórico.³⁰

Por questões de conveniência, podemos chamar de “teoria pragmática” a crítica que, como a de Sidney, está orientada para atingir um público, uma vez que ela vê a obra de arte sobretudo como um meio para se atingir um fim, um instrumento para que algo seja feito, e tende a julgar seu valor conforme seu sucesso na obtenção daquele objetivo. Há, com certeza, maior discrepância em termos de ênfase e de detalhe, mas a tendência central do crítico pragmático é conceber um poema como algo feito com o intuito de produzir respostas precisas em seus leitores; é considerar o autor do ponto de vista dos poderes e da disciplina que ele deve ter a fim de alcançar esse objetivo; é basear a classificação e a anatomia dos poemas sobretudo nos efeitos especiais que cada tipo e cada componente possa alcançar; e é deduzir as normas da arte poética e dos cânones de apreciação crítica a partir das necessidades e demandas legítimas do público ao qual a poesia é endereçada.

A perspectiva, muito do vocabulário básico e muitos dos tópicos característicos da crítica pragmática originaram-se da teoria clássica da retórica, pois a retórica fora universalmente considerada um instrumento de persuasão do público, e muitos teóricos concordavam com Cícero no sentido de que, para persuadir, o orador deveria aquietar, informar e instigar a mente de seus ouvintes.³¹ O grande

27 Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, *Elizabethan Critical Essays*, org. G. Gregory Smith (Londres, 1904), I, 158.

28 Ibid., I, 159.

29 Ibid., I, 159, 161-4, 171-80, 201.

30 Cf., p. ex., seu uso da afirmação de Aristóteles de que a poesia é mais filosófica do que a história (I, 167-8), e de que as coisas penosas podem se tornar mais agradáveis por meio de imitações (p.171); e sua deturpação do termo central de Aristóteles, *praxis* – as ações que são imitadas pela poesia –, para expressar a ação moral que um poema instiga o leitor a realizar (p.171).

31 Cícero, *De oratore*, II. xxviii.

exemplar clássico da aplicação da perspectiva retórica à poesia foi, sem dúvida, *Arte poética*, de Horácio. Conforme Richard McKeon aponta,

a crítica de Horácio está orientada principalmente para instruir o poeta sobre como manter seu público em seus assentos até o final, como induzir aplauso e ovação, como agradar a uma plateia romana, e da mesma forma, como agradar a toda e qualquer plateia e conquistar a imortalidade.³²

Naquela que se tornou para críticos posteriores a passagem focal da *Arte poética*, Horácio recomendava que “o objetivo do poeta é ou beneficiar ou agradar, ou fundir em apenas um o útil e o agradável”. O contexto mostra que Horácio considerava o prazer como o propósito principal da poesia, pois ele recomenda o útil meramente como um meio para fornecer prazer aos mais velhos que, em contraste com os jovens aristocratas, “condenam o que não contém lição aproveitável”.³³ Todavia, *prodesse e delectare*, instruir e agradar, juntamente com outro termo tomado da retórica, *movere*, instigar, serviram durante séculos para agregar sob três categorias a soma dos efeitos estéticos sobre o leitor. O equilíbrio entre esses termos sofreu modificações com o decorrer do tempo. Para a esmagadora maioria dos críticos renascentistas, como foi para Sir Philip Sidney, o efeito moral era o objetivo derradeiro, do qual o deleite e a emoção eram coadjuvantes. Desde a época dos ensaios críticos de Dryden até o século XVIII, o deleite tendia a se tornar o fim último, embora poesia sem utilidade fosse, com frequência, considerada inferior, e os moralistas otimistas acreditassem, com James Beattie, que, se a poesia instrui, ela acaba agradando mais eficazmente.³⁴

Observando um poema como uma “criação”, um artifício destinado a afetar um público, o crítico pragmático típico está interessado em formular os métodos – a “habilidade, ou a arte do fazer”, usando a expressão de Ben Jonson – para alcançar os efeitos desejados. Esses métodos, tradicionalmente compreendidos sob o termo *poesis*, ou “arte” (em expressões como “a arte da poesia”), são formulados como preceitos e regras cujo fundamento consiste ou do fato de que eles são derivados das qualidades das obras cujo sucesso e longevidade deram prova de sua adaptação à natureza humana ou do fato de que eles foram fundamentados diretamente nas leis psicológicas que governam as reações humanas em geral. As regras, portanto, são inerentes às qualidades de cada obra de arte superior, e quando

excertos delas são extraídos e codificados, essas regras servem também para guiar o artista na sua criação e os críticos na avaliação de qualquer produto futuro. “Dryden”, afirmou Dr. Johnson, “pode ser apropriadamente considerado o pai da crítica inglesa, o autor que primeiro nos ensinou a determinar, com base em princípios, o mérito da composição”.³⁵ O método utilizado por Dryden para estabelecer esses princípios foi o de mostrar que a poesia, como a pintura, tem a finalidade de agradar; que a imitação da natureza é o meio geral de se atingir esse objetivo; e que as regras servem para especificar os meios para se cumprir essa finalidade em detalhes:

Tendo, assim, demonstrado que a imitação agrada e por que ela agrada em ambas as artes, conclui-se que algumas regras de imitação são necessárias para se obter esse fim, porque sem regras não pode haver arte, da mesma forma como uma casa não pode existir se não houver uma porta que nos conduza para dentro dela.³⁶

A ênfase nas regras e nos princípios de uma arte é inerente a toda crítica que se fundamenta nas exigências de um público e sobrevive hoje nas revistas e manuais de orientação a autores novatos sobre “como escrever histórias de sucesso”. Entretanto, manuais com regras baseadas no mínimo denominador comum do público consumidor moderno são apenas caricaturas grosseiras dos complexos e sutilmente racionalizados ideais neoclássicos da arte literária. No início do século XVIII, o poeta podia confiar no gosto depurado e no conhecimento especializado de um limitado círculo de leitores, fossem eles contemporâneos romanos de Horácio à época do imperador Augusto, ou de Vida, na corte papal de Leão X, ou de cortesãos de Sidney, durante o reinado da rainha Elizabeth I, ou do público londrino de Dryden e Pope, ao passo que, na teoria, as vozes até mesmo dos melhores juízes contemporâneos eram subordinadas à voz das respectivas épocas. Alguns críticos neoclássicos estavam também certos de que as regras da arte, embora empiricamente derivadas, eram, no final das contas, validadas ao se conformarem àquela estrutura objetiva de normas cuja existência garantia a ordem racional e a harmonia do universo. Em sentido restrito, conforme John Dennis deixou explícito o que era com frequência implícito, a Natureza “não é nada mais do que a Regra e a Ordem e a Harmonia que encontramos na Criação visível”; portanto, a “Poesia, que é imitação da Natureza”, deve manifestar as mesmas propriedades. Entre os antigos, os renomados mestres escreviam não

32 *The Concept of Imitation*, op. cit. p.173.

33 Horácio, *Ars Poetica*, trad. para o inglês de E. H. Blakeney, in *Literary Criticism, Plato to Dryden*, org. Allan H. Gilbert (Nova York, 1940), p.139.

34 *Essays on Poetry and Music* (3.ed.; Londres, 1779), p.10.

35 Dryden, *Lives of the English Poets*, org. Birkbeck Hill (Oxford, 1905), I, 410.

36 Parallel of Poetry and Painting (1695), *Essays*, org. W. P. Ker (Oxford, 1926), II, 138. Cf. Hoyt Trowbridge, The Place of Rules in Dryden's Criticism, *Modern Philology*, XLIV (1946), p.84 e ss.

para agradar a uma Assembleia tumultuada e transitória, ou a um Punhado de Homens, chamados compatriotas. Eles escreviam para seus companheiros do Universo, para todos os Países e todas as Épocas... Eles tinham plena convicção de que, com exceção da Ordem harmônica que sustenta o Universo, nada mais poderia difundir suas Obras Imortais para a Posteridade...³⁷

Embora discordassem quanto às regras específicas, e embora muitos críticos ingleses repudiassem alguns requisitos franceses formais, como a unidade de tempo e de lugar, e a pureza da comédia e da tragédia, todos, com exceção de alguns críticos excêntricos do século XVIII, acreditavam na validade de algum conjunto de regras universais. Em meados do século, popularizou-se a demonstração e a exposição de todas as principais regras pertinentes à poesia, ou mesmo às artes em geral, em um único sistema crítico. O raciocínio pragmático padrão geralmente empregado pode ser estudado de forma adequada no conciso tratamento que James Beattie faz dele em seu *Essay on Poetry and Music as they affect the Mind* [Ensaio sobre poesia e música, conforme elas afetam a mente] (1762) ou, de maneira ainda mais sucinta, na *Dissertation of the Idea of Universal Poetry* [Dissertação sobre a concepção da poesia universal] (1766), de Richard Hurd. A poesia universal, qualquer que seja seu gênero, assevera Hurd, é uma arte cuja finalidade é o máximo deleite possível. “Quando falamos de poesia como arte, estamos nos referindo à maneira ou ao método de tratar de um assunto da forma mais agradável e prazerosa como ele se apresenta a nós.” E essa ideia, “se mantida sempre à vista, irá nos revelar todos os mistérios da arte poética. Há apenas que se expandir a ideia do filósofo e aplicá-la conforme ditar a ocasião”. Dessa importante premissa, Hurd desenvolve três propriedades essenciais a toda poesia, caso se pretenda que ela gere o maior prazer possível: linguagem figurada, “ficção” (o que quer dizer distanciamento do que é real ou empiricamente possível) e versificação. O modo e o grau em que essas três qualidades universais devem ser combinadas em qualquer tipo de poesia, entretanto, dependerá de sua finalidade peculiar, porque cada gênero poético deve explorar aquele prazer especial que, de maneira genérica, ele está ajustado para atingir. “Porque a arte de cada tipo de poesia é apenas essa arte geral modificada conforme a natureza de cada um, isto é, conforme a finalidade mais imediata e subordinada pode respectivamente necessitar.”

37 The Advancement and Reformation of Modern Poetry (1701), in *The Critical Works of John Dennis*, org. E. N. Hooker (Baltimore, 1939), I, 202-3. Sobre a inferência que Dennis faz de regras específicas a partir da finalidade da arte, que seria “deleitar e transformar a mente”, cf. *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), *ibid.*, p.336 e ss.

Pois o nome de poema será dado a cada composição, cujo propósito principal é *agradar*, desde que seja construído de forma a gerar *todo* o prazer que seu gênero ou espécie possa permitir.³⁸

Com base em passagens isoladas de seu *Letters on Chivalry and Romance* [Cartas sobre cavalaria e aventuras romanescas], Hurd é geralmente considerado um crítico “pré-romântico”. Porém, na íntegra de seu credo poético em “Idea of Universal Poetry” [Noção de poesia universal], a lógica rigidamente dedutiva que Hurd emprega para “desdobrar” as regras da poesia a partir de uma definição básica, permitindo que “a razão da coisa” anule a evidência da prática real dos poetas, coloca-o, na Inglaterra, muito próximo do método geométrico de Charles Batteux, mas sem o aparato cartesiano do crítico francês. A diferença é que Batteux expande suas regras a partir da definição de poesia como imitação da *belle nature*, enquanto Hurd o faz a partir da definição de poesia como a arte de tratar de um tema de forma a oferecer ao leitor o máximo de prazer; e isso requer que ele assumisse possuir um conhecimento empírico da psicologia do leitor, pois se a finalidade da poesia é gratificar a mente, afirma Hurd, o conhecimento das leis mentais é necessário para que sejam estabelecidas suas regras, que não são “senão os vários MEIOS que a experiência considera como sendo mais propícios para tal propósito”.³⁹ Considerando que Batteux e Hurd, entretanto, têm em mente racionalizar o que é principalmente um conjunto comum de saber poético, não precisamos nos surpreender com o fato de que, embora eles partam de pontos diferentes, seus caminhos muitas vezes coincidem.⁴⁰

Todavia, para apreciar o poder e o conhecimento de que uma crítica pragmática refinada e flexível é capaz, precisamos deixar esses sistematizadores abstratos de métodos e princípios correntes e nos voltar para um crítico prático como Samuel Johnson. A crítica literária de Johnson supõe, de maneira aproximada, a estrutura de referência crítica que já descrevi. Mas Johnson, que suspeita de

38 *Dissertation on the Idea of Universal Poetry*, *Works*, II, 3-4, 25-7. Para um argumento semelhante, cf. Alexander Gerard, *An Essay on Taste*, (Londres, 1759), p.40.

39 *Idea of Universal Poetry*, *Works*, II, 3-4. Sobre a base racional subjacente à crítica de Hurd, cf. o artigo de Hoyt Trowbridge, *Bishop Hurd: A Reinterpretation*, PMLA, LVIII (1943), p.450 e ss.

40 P. ex., Batteux “deduz” da ideia de que a poesia é a imitação não de uma realidade simples, mas de *la belle nature*, que sua finalidade apenas pode ser a de “deleitar, instigar, tocar – em uma palavra, o prazer” (*Les Beaux Arts*, p.81, 151). De modo inverso, do fato de a finalidade da poesia ser o prazer, Hurd infere que o dever do poeta é “ilustrar e adornar” a realidade, e delineia a “nas mais agradáveis formas” (*Idea of Universal Poetry*, *Works*, II, 8). Com o objetivo de investigar evidências de plágio entre poetas, o próprio Hurd, em outro ensaio, desloca seu fundamento e, como Batteux, parte de uma definição de poesia como imitação, especificamente, das “formas mais belas das coisas” (*Discourse on Poetic Imitation*, *Works*, II, 111).

teorizações rígidas e abstratas, aplica o método, recorrendo de forma constante a exemplos literários específicos, fazendo deferência às opiniões de outros leitores e, principalmente, demonstrando confiança em suas próprias e qualificadas respostas ao texto. Como resultado, os comentários de Johnson acerca de poetas e poemas ofereceram, de maneira persistente, um ponto de partida para críticos posteriores, cuja estrutura de referência e juízos particulares mostram uma diferença radical do que propõe o próprio Johnson. Como exemplo de seu procedimento, que é especialmente interessante porque mostra como a noção de imitação da natureza é coordenada com o juízo da poesia quanto à sua finalidade e efeitos, consideremos aquele monumento da crítica neoclássica de Johnson, *Prefácio a Shakespeare*.

Em seu *Prefácio*, Johnson se propõe a estabelecer a posição de Shakespeare entre os poetas e, para tanto, é levado a classificar as habilidades naturais de Shakespeare em relação ao nível geral de estilo e produção artística no período elisabetano e a medir essas habilidades, por sua vez, “pela sua proporção em relação à habilidade geral e coletiva do homem”.⁴¹ Contudo, tendo em vista que os poderes e a excelência de um autor podem ser inferidos apenas a partir da natureza e da superioridade das obras que ele produz, Johnson dedica-se a um exame geral do teatro de Shakespeare. Nessa avaliação sistemática das obras em si, acreditamos que, para Johnson, mimese mantém um padrão de autoridade como critério. Repetidas vezes ele sustenta que “essa, portanto, é a glória de *Shakespeare*: seu teatro é o espelho da vida”, e também da natureza inanimada: “Ele foi um minucioso pesquisador do mundo inanimado... *Shakespeare*, seja seu tema a vida ou a natureza, mostra claramente que viu com os próprios olhos”.⁴² Porém, Johnson também argumenta que “a finalidade do escrever é instruir; a finalidade da poesia é instruir com prazer”.⁴³ É a essa função da poesia e ao efeito demonstrado de um poema sobre seu público que Johnson concede prioridade como critério estético. Se um poema não gera prazer, seja qual for seu *status*, ele não tem valor algum como obra de arte. Entretanto, Johnson insiste com um moralismo ardoroso que já deve ter parecido antiquado a leitores contemporâneos – o poema deve agradar sem violar os padrões de verdade e virtude. Portanto, Johnson separa aqueles elementos nas peças de Shakespeare que foram introduzidos para satisfazer aos gostos locais e efêmeros do público bastante incivilizado de seu próprio tempo (“Ele sabia”, afirmou Johnson, “como fazer para agradar ao máximo”)⁴⁴ daqueles ele-

mentos que eram proporcionais aos gostos dos leitores comuns de qualquer época. E já que em obras que “se dirigem integralmente à observação e à experiência, nenhum outro teste pode ser aplicado além daquele da duração e da continuidade da estima”, a longa sobrevivência de Shakespeare como poeta “lido sem qualquer outro motivo que não o desejo de satisfação” é a melhor prova de sua grandeza artística. Johnson justifica essa sobrevivência com o princípio subsidiário de que “nada pode agradar a muitos, e por muito tempo, exceto as representações da natureza em geral”. Shakespeare mostra a “espécie” eterna do caráter humano, movido por “aquelas paixões e princípios gerais pelos quais todas as mentes são estimuladas”.⁴⁵ Assim, a superioridade de Shakespeare em apresentar o espelho da natureza em geral acaba sendo, no longo prazo, justificada pelo critério supremo do magnetismo que essa realização garante para o gosto duradouro do público literário em geral.

Várias observações e juízos individuais de Johnson revelam um jogo do argumento entre os dois princípios da natureza do mundo que o poeta deve refletir e a natureza e necessidades legítimas do público do poeta. Na maioria das vezes, os dois princípios contribuem para uma única conclusão. Por exemplo, tanto a natureza empírica do universo quanto a do leitor universal demonstram a falácia daqueles que condenam Shakespeare por misturar cenas cômicas e trágicas. As peças de Shakespeare, afirma Johnson, revelam “o verdadeiro estado da natureza sublunar que compartilha o bem e o mal, a alegria e a dor, misturadas e combinadas em uma variedade infinita”. Além disso, “o drama combinado pode transmitir todo o ensinamento da tragédia ou da comédia” porque se aproxima mais “daquilo que aparenta ser a vida”, ao passo que a objeção de que a mudança de cena “deseja, finalmente, o poder de instigar” é um raciocínio plausível, “tido como verdadeiro até mesmo por aqueles que na experiência diária sentem-no como falso”.⁴⁶ Contudo, quando a verdadeira condição dos assuntos sublunares colide com a obrigação do poeta perante seu público, este último é a corte de apelação final. O defeito de Shakespeare, diz Johnson, é

que ele parece escrever sem qualquer propósito moral... Ele não faz uma distribuição justa do bem ou do mal, e nem sempre tem o cuidado de mostrar no virtuoso uma

41 *Johnson on Shakespeare*, org. Walter Raleigh (Oxford, 1908), p.10, 30-1.

42 *Ibid.*, p.14, 39. Cf. p.11, 31, 33, 37 etc.

43 *Ibid.*, p.16.

44 *Ibid.*, p.31-3, 41.

45 *Ibid.*, p.9-12.

46 *Ibid.*, p.15-7. Cf. também a defesa que Johnson faz de Shakespeare por violar o decoro de personagem-tipo, recorrendo à “natureza” como oposta ao “acidente”; e por quebrar as unidades de tempo e lugar, recorrendo tanto à experiência real de ouvintes dramáticos quanto ao princípio de que “os maiores benefícios de uma peça são copiar a natureza e orientar a vida” (*ibid.*, p.14-5, 25-30). Cf. *Rambler* n.156.

desaprovação do malvado... Sempre foi dever do escritor tornar o mundo melhor, e a justiça é uma virtude independente de tempo ou espaço.⁴⁷

A orientação pragmática, ordenando o objetivo do artista e o caráter da obra de acordo com a natureza, as necessidades e as fontes de prazer no público caracterizaram, de longe, a maior parte da crítica desde a época de Horácio até o século XVIII. Portanto, mensurada, seja pela sua duração, seja pelo número de seus adeptos, a visão pragmática, compreendida em uma perspectiva mais ampla, tem sido a principal atitude estética do mundo ocidental, porém inerentes a esse sistema estavam os elementos de sua desintegração. A retórica antiga havia legado à crítica não apenas a sua ênfase no impacto sobre o público, mas também (já que sua preocupação maior era treinar o orador) a atenção detalhada em relação aos poderes e atividades do próprio orador – sua “natureza” ou poderes e talento inatos, distintos de sua cultura e de sua arte, e também em relação ao processo de invenção, disposição e expressão envolvidos em seu discurso.⁴⁸ Com o passar do tempo e sobretudo depois das contribuições psicológicas de Hobbes e Locke no século XVII, mais atenção passou a ser dispensada à constituição mental do poeta, à qualidade e à intensidade de seu “gênio” e ao movimento de suas faculdades mentais no ato da composição. No decorrer da maior parte do século XVIII, a capacidade inventiva e imaginativa do poeta tornou-se completamente dependente, para seus materiais – para suas ideias e “imagens” –, do universo externo e dos modelos literários de que o poeta dispunha para imitar; enquanto a ênfase persistente em sua necessidade de julgamento e de arte – os substitutos mentais, com efeito, das necessidades de um público letrado – mantinha o poeta sob o controle estrito do público para cujo deleite ele exercitava sua capacidade criadora. Gradativamente, porém, a ênfase foi-se deslocando cada vez mais para o gênio natural do poeta, para sua imaginação criativa e espontaneidade emocional, à custa dos atributos opostos de julgamento, erudição e restrições engenhosas. Como consequência, o público pouco a pouco recuou para o segundo plano, dando lugar ao próprio poeta e a seus próprios poderes mentais e necessidades emocionais como a causa pre-

47 Ibid., p.20-1. A lógica aparece ainda mais claramente no trabalho anterior de Johnson sobre “obras de ficção”, in *Rambler* n.4, 1750 (*The Works of Samuel Johnson*, org. Arthur Murphy, Londres, 1824, IV, 23): “a imitação da natureza é legitimamente considerada a maior virtude da arte; porém, é necessário distinguir as partes da natureza que são mais adequadas à imitação” etc. Para uma análise detalhada dos métodos críticos de Johnson, cf. W. R. Keast, *The Theoretical Foundations of Johnson's Criticism, Critics and Criticism*, org. R. S. Crane, p.389-407.

48 Ver o excelente resumo sobre os complexos movimentos da crítica neoclássica inglesa, escrito por R. S. Crane, *English Neoclassical Criticism, Critics and Criticism*, p.372-88.

dominante e até mesmo como o propósito e o teste da arte. Nessa época, outros avanços, que discutiremos mais adiante, também ajudaram a deslocar o foco de interesse crítico do público para o artista e, assim, a introduzir uma nova direção para a teoria da arte.

Teorias expressivas

“Poesia”, anunciava Wordsworth em seu prefácio a *Lyrical Ballads* [Baladas líricas], de 1800, “é o transbordamento espontâneo de sentimentos intensos”. Ele pensou a respeito dessa formulação o suficiente para utilizá-la duas vezes no mesmo ensaio e, utilizando-a como ideia base, fundamentou sua teoria dos temas apropriados, da linguagem, dos efeitos e do valor da poesia. Quase todos os grandes críticos da geração romântica inglesa propuseram definições ou afirmações-chave mostrando um alinhamento paralelo que ia da obra para o poeta. Poesia é transbordamento, expressão ou projeção do pensamento e dos sentimentos do poeta; ou, colocando de outra maneira (na formulação variante principal), poesia é definida em termos do processo imaginativo que modifica e sintetiza as imagens, os pensamentos e os sentimentos do poeta. A essa linha de pensamento, em que o próprio artista se torna o principal elemento gerador tanto do produto artístico quanto dos critérios pelos quais ele deverá ser julgado, denominarei teoria expressiva da arte.

Estabelecer a data em que esse ponto de vista se tornou predominante na teoria crítica, como marcar o ponto em que o laranja se torna amarelo no espectro de cores, deve ser um procedimento um pouco arbitrário. Conforme veremos, uma abordagem da orientação expressiva, embora isolada na história e parcial em sua abrangência, pode ser encontrada já na discussão que Longino faz do estilo sublime, que tem suas principais fontes no pensamento e nas emoções do orador; e é recorrente sob uma forma variante em uma breve análise que Bacon faz de poesia, afirmando que ela pertence à imaginação e “acomoda as manifestações das coisas aos desejos da mente”. Até mesmo a teoria de Wordsworth, ficará claro, está muito mais engastada em uma matriz tradicional de interesses e ênfases e, portanto, é menos radical do que as teorias de seus seguidores da década de 1830. Porém, o ano 1800 é um número bem redondo, e o Prefácio de Wordsworth é um documento conveniente por meio do qual se pode sinalizar, na Inglaterra, o deslocamento que a crítica expressiva da arte faz do mimético e do pragmático.

Em termos gerais, a tendência central da teoria expressiva pode ser resumida da seguinte maneira: uma obra de arte é essencialmente o interior transformado em exterior, o resultado de um processo criativo que opera sob o impulso do sen-

timento e incorpora o produto combinado das percepções, pensamentos e sentimentos do poeta. A principal fonte e tema de um poema, portanto, são os atributos e ações da própria mente do poeta; ou, se são aspectos do mundo exterior, o são apenas conforme são convertidos de fatos em poesia por meio dos sentimentos e operações da mente do poeta. (“Portanto, Poesia...”, escreveu Wordsworth, “emana de onde deve emanar, da alma do Homem, comunicando suas energias criativas às imagens do mundo exterior.”)⁴⁹ A causa soberana da poesia não é, como se vê em Aristóteles, uma causa formal, determinada sobretudo pelas ações humanas e qualidades imitadas; também não é, como na crítica neoclássica, uma causa final, o efeito pretendido sobre o público. Pelo contrário, é uma causa eficiente – o impulso dentro do poeta, cujos sentimentos e desejos buscam expressão, ou a compulsão da imaginação “criativa” que, como Deus criador, tem sua fonte interna de movimentos. A tendência é por categorizar as artes levando em consideração quão adaptáveis são seus meios à expressão não deturpada dos sentimentos ou poderes mentais do artista, e por classificar os tipos de arte e avaliar seus exemplos pelas qualidades ou estados mentais dos quais eles são um sinal. Dos elementos constitutivos de um poema, aquele da dicção, especialmente as figuras de linguagem, torna-se fundamental; e a grande questão é se essas são a expressão natural da emoção e da imaginação ou o arremedo deliberado das convenções poéticas. O primeiro teste ao qual todo poema deve se submeter não é mais “É fiel à natureza?”, ou “Está adequado aos requisitos tanto dos melhores juízes ou da humanidade em geral?”, mas um critério que olha em outra direção, qual seja, “É sincero? É genuíno? Harmoniza-se com a intenção, o sentimento e o real estado mental do poeta enquanto ele compõe?”. A obra deixa então de ser considerada como principalmente um reflexo da natureza, real ou aperfeiçoada; o espelho posto diante da natureza torna-se transparente e concede ao leitor *insights* da mente e do coração do próprio poeta. A exploração da literatura como indicador da personalidade manifesta-se pela primeira vez no início do século XIX; é a consequência inevitável do ponto de vista expressivo.

As fontes, detalhes e resultados históricos dessa reorientação da crítica em suas várias formas serão a preocupação principal no restante deste livro. Por agora, enquanto temos alguns dos fatos iniciais ainda recentes na memória, desejo mostrar o que ocorreu com relação a elementos significativos da crítica tradicional nos ensaios *What is Poetry?* [O que é poesia?] e *The Two Kinds of Poetry* [Os dois tipos de poesia], escritos por John Stuart Mill em 1833. Mill dependeu em gran-

de parte do Prefácio de Wordsworth para as *Lyrical Ballads*, mas nos trinta anos seguintes a teoria expressiva havia emergido da rede de qualificações em que Wordsworth a colocara com o maior cuidado, e havia desenvolvido seu próprio destino sem obstáculos. A lógica de Mill, ao responder à questão “O que é poesia?”, não é *more geometrico* como a de Batteux, nem rigidamente formal, como a de Richard Hurd; não obstante, sua teoria acaba sendo tão dependente de um princípio central como a deles, pois quaisquer que sejam suas pretensões empíricas, a suposição inicial de Mill acerca da natureza essencial da poesia permanece, embora de forma silenciosa, sempre efetiva na seleção, interpretação e ordenação dos fatos a serem explicados.

A proposição inicial da teoria de Mill é: Poesia é “a expressão ou articulação do sentimento”.⁵⁰ A exploração dos dados da estética, partindo desse ponto, leva, entre outras coisas, às seguintes alterações radicais nos grandes lugares-comuns da tradição crítica:

(1) *Os gêneros poéticos*. Mill reinterpreta e inverte a categorização neoclássica dos gêneros poéticos. Como a expressão mais pura de sentimentos, a poesia lírica revela “mais grandeza e peculiaridade do que qualquer outra”. Outras formas são amalgamadas por elementos não poéticos, sejam eles descritivos, didáticos ou narrativos, que servem meramente como ocasiões convenientes para a expressão poética de sentimentos, seja pelo poeta, seja por um de seus personagens inventados. Para Aristóteles, a tragédia fora a mais nobre forma de poesia, e a trama, representando a ação sendo imitada, fora sua “alma”, enquanto a maioria dos críticos neoclássicos concordava que, quer avaliada pela grandeza do tema ou do efeito, a épica e a tragédia são o rei e a rainha das formas poéticas. Como um indicador da revolução nas normas críticas, vale notar que, para Mill, a trama torna-se uma espécie de mal necessário. Um poema épico, “enquanto épico (isto é, narrativo)... não é, de forma alguma, poesia”, mas apenas uma estrutura adequada para a maior diversidade de passagens genuinamente poéticas, ao passo que o interesse na trama e na história “apenas como uma história” caracteriza estágios primitivos da sociedade, das crianças e dos adultos civilizados “mais superficiais e vazios”.⁵¹ O mesmo ocorre com as outras artes: na música, na pintura, na escultura e na arquitetura, Mill faz uma distinção entre aquilo que é “simples imitação ou descrição” e aquilo que “expressa sentimento humano” e, portanto, é poesia.⁵²

49 *Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Middle Years*, org. E. de Selincourt (Oxford, 1937), II, 705; 18 jan. 1816.

50 *Early Essays by John Stuart Mill*, org. J. W. M. Gibbs (Londres, 1897), p.208.

51 *Ibid.*, p.228, 205-6, 213, 203-4.

52 *Ibid.*, p.211-7.

(2) *Espontaneidade como critério*. Mill acata a respeitável hipótese de que a suscetibilidade emocional de um homem é inata, mas seu conhecimento e sua habilidade – sua arte – são adquiridos. Com base nisso, ele divide os poetas em duas classes distintas: poetas que nasceram poetas e poetas que se tornam poetas, ou aqueles que são poetas “por natureza” e aqueles que são poetas “por cultura”. A poesia natural é identificável porque “é o próprio Sentimento empregando o Pensamento apenas como meio de expressão”. Por outro lado, a poesia de “uma mente cultivada, mas não naturalmente poética”, é feita com um “objetivo distinto”, e dentro dele, o pensamento permanece como o objeto conspícuo, por mais envolvido que esteja por um “halo de sentimento”. Poesia natural, então, é “poesia em sentido muito mais elevado do que qualquer outra, pois... aquilo que constitui poesia, sentimento humano, penetra muito mais amplamente nela do que na poesia de cultura”. Entre os modernos, Shelley representa o poeta nato, e Wordsworth, o poeta que se fez poeta; e com ironia inconsciente, Mill volta o critério do próprio Wordsworth – “transbordamento espontâneo de sentimento” – contra seu defensor. A poesia de Wordsworth “tem muito pouco da aparência de espontaneidade: o poço nunca está cheio a ponto de transbordar”.⁵³

(3) *O mundo exterior*. Uma vez que um produto literário meramente imita objetos, ele não é, de forma alguma, poesia. Portanto, no que diz respeito à poesia, a referência ao universo exterior desaparece da teoria de Mill, exceto na medida em que objetos sensíveis possam servir de estímulo ou “ocasião para a geração de poesia” e, então, “a poesia não está no objeto em si”, mas “em um estado mental” no qual ele é contemplado. Quando um poeta descreve um leão, ele “está descrevendo o leão de forma declarada, exceto o estado de arrebatamento do espectador”, e a poesia deve ser fiel não ao objeto, mas à “emoção humana”.⁵⁴ Assim, separados do mundo exterior, os objetos significados em um poema tendem a ser considerados como não mais do que um equivalente projetado – um símbolo ampliado e articulado – do estado mental do poeta. A poesia, afirma Mill em um enunciado que antecipa T. E. Hulme e estabelece as bases teóricas para a prática de simbolistas que vão de Baudelaire a T. S. Eliot, incorpora-se “em símbolos, que são as representações mais próximas do sentimento no exato contorno dentro do qual ele existe na mente do poeta”.⁵⁵ Em uma resenha que fez dos primeiros

poemas de Tennyson, Mill diz que ele prima pela “pintura de cenas no mais elevado sentido do termo”; e isso não é

o mero poder de produzir aquela espécie de composição bastante insípida geralmente denominada poesia descritiva... mas o poder de *criar* cenários de acordo com algum estado do sentimento humano, tão ajustado a ele que passa a ser o seu símbolo incorporado, e a convocar o próprio sentimento com uma força que somente poderá ser superada pela realidade.⁵⁶

E como uma indicação do grau em que as inovações dos românticos persistem como os lugares-comuns dos críticos modernos – até mesmo daqueles que sugerem fundamentar sua teoria em princípios antiromânticos –, vale notar o quão surpreendente é o paralelo entre a passagem acima e um célebre comentário feito por T. S. Eliot:

A única maneira de expressar emoção em forma de arte é por meio de um “correlativo objetivo”; em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que serão a fórmula daquela emoção *particular*; de tal maneira que quando os fatos exteriores, que devem culminar em experiência sensorial, forem dados, a emoção é imediatamente evocada.⁵⁷

(4) *O público*. Não menos drástico é o destino do público. De acordo com Mill, “Poesia é sentimento, confessando-se a si mesma em momentos de solidão”. O público do poeta se reduz a um único membro, consistindo do próprio poeta. “Toda poesia”, segundo Mill, “é da natureza do solilóquio”. O objetivo de produzir efeitos sobre outros homens, que durante séculos havia sido o traço que definia a arte poética, agora opera precisamente com função oposta: invalida um poema provando que, em vez de poema, ele é retórica. Quando

o ato de expressão do poeta não é, em si mesmo, o fim, mas um meio para um fim – isto é, pelos sentimentos que ele próprio exprime, operar sobre os sentimentos ou sobre a crença ou a vontade de outro, – quando a expressão de suas emoções... tem traços também daquele propósito, daquele desejo de criar uma impressão sobre outra mente, então ele deixa de ser poesia, e torna-se eloquência.⁵⁸

⁵³ Ibid., p.222-31.

⁵⁴ Ibid., p.206-7.

⁵⁵ Ibid., p.208-9. Cf. Hulme, “Se é verdadeira no sentido preciso... a totalidade da analogia é necessária para exprimir a exata curva do sentimento ou da coisa que se deseja expressar” (Romanticism and Classicism, *Speculations*, Londres, 1936, p.138).

⁵⁶ Resenha escrita em 1835 sobre *Poems Chiefly Lyrical* (1830) e *Poems* (1833), de Tennyson, in *Early Essays*, p.242.

⁵⁷ Hamlet, *Selected Essays* 1917-32 (Londres, 1932), p.145.

⁵⁸ *Early Essays*, p.208-9. Cf. John Keble, *Lectures on Poetry* (1832-41), trad. para o inglês de E. K. Francis (Oxford, 1912), I, 48-9: “Cícero é sempre o orador” porque “ele sempre tem em mente

Do ponto de vista romântico há, na verdade, algo singularmente fatal para o público. Ou, em termos de causas históricas, pode-se conjecturar que o desaparecimento de um público leitor homogêneo e sensível tenha fomentado uma crítica que, em princípio, reduziu a importância do público como determinante de poesia e de valor poético. Wordsworth ainda insistia em que “Poetas não escrevem para poetas apenas, mas para Homens”, e que cada um de seus poemas “tem um propósito digno”, mesmo que se conclua que o prazer e a utilidade para o público sejam uma consequência automática do transbordamento *espontâneo* do sentimento, desde que as associações apropriadas entre pensamentos e sentimentos tenham sido estabelecidas de antemão pelo poeta.⁵⁹ Keats, entretanto, afirmou claramente: “Jamais escrevi uma única linha de Poesia pensando no público”.⁶⁰ “O poeta é um rouxinol”, dizia Shelley, “que se acomoda na escuridão e, com sons melodiosos, canta para se consolar em sua própria solidão; seus ouvintes são como homens arrebatados pela melodia de um músico invisível”.⁶¹ Para Carlyle, o poeta substituiu plenamente o público como gerador de normas estéticas.

Em geral, o gênio tem seus próprios privilégios; ele seleciona uma órbita para si mesmo; e que essa não seja nunca excêntrica; se for realmente uma órbita celestial, nós, meros sonhadores, precisamos, por fim, nos aquietar; precisamos parar de depreciá-la e começar a observá-la e a avaliar suas leis.⁶²

A evolução é completa, do poeta mimético, ao qual é atribuído o papel mínimo de segurar um espelho diante da natureza, ao poeta pragmático que, quaisquer que sejam seus dotes naturais é, no final, avaliado por sua capacidade de satisfazer o gosto do público, ao Poeta como Herói de Carlyle, o escolhido que, por ser “uma Força da Natureza”, escreve conforme necessita e, pelo nível de homenagem que evoca, serve como medida do respeito e do gosto de seu leitor.⁶³

o teatro, o auditório, o público”; ao passo que Platão é “mais poético do que o próprio Homero” porque “ele escreve para deleitar a si mesmo, não para conquistar a opinião dos outros”.

59 Prefácio a *Lyrical Ballads*, *Wordsworth's Literary Criticism*, org. N. C. Smith (Londres, 1905), p.30, 15-16.

60 *Letters*, org. Maurice Buxton Forman (3.ed.; Nova York, 1948), p.131 (para Reynolds, 9 abr. 1818).

61 *Defence of Poetry*, *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, org. John Shawcross (Londres, 1909), p.129.

62 Jean Paul Friedrich Richter (1827), *Works*, org. H. D. Traill (Londres, 1905), XXVI, 20.

63 Cf. *Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, in *Works*, V, especialmente p.80-5, 108-12. Cf. a indignada objeção de Jone Very à inferência de que uma vez que a opinião geral se deleita com Shakespeare, “seu objetivo era agradar... Rebaixamos aqueles que o mundo decla-

Teorias objetivas

Em suas aplicações práticas, todos os tipos de teorias até agora descritos tratam da obra de arte em si mesma, em suas partes e nas relações mútuas que elas mantêm, não importa se as premissas sobre as quais esses elementos são discriminados e avaliados as relacionem sobretudo com o espectador, com o artista ou com o mundo exterior. Contudo, há também um quarto procedimento, a “orientação objetiva”, que, em princípio, considera a obra de arte isolada de todos esses pontos de referência exteriores, analisa-a como uma entidade autossuficiente constituída de suas partes em suas relações internas e se propõe a julgá-la unicamente por critérios intrínsecos ao seu próprio modo de ser.

Esse ponto de vista tem sido comparativamente raro na crítica literária. Uma primeira tentativa de análise de uma forma de arte que é tanto objetiva quanto abrangente ocorre na parte central da *Poética* de Aristóteles. Optei por discutir a teoria da arte de Aristóteles sob o título de teorias miméticas porque ela parte do conceito de imitação e faz frequentes referências retroativas a ela. Tal é a flexibilidade do procedimento de Aristóteles, entretanto, que, depois que ele isolou o gênero “tragédia” e estabeleceu sua relação com o universo, como imitação de certo tipo de ação, e com o público, por meio da observação do efeito purificador da piedade e do medo, seu método torna-se centrípeto e assimila esses elementos externos em atributos da obra propriamente dita. Nessa segunda consideração de tragédia como um objeto em si mesmo, as ações e os agentes que são imitados voltam à discussão como trama, personagem e pensamento que, juntamente com a dicção, a melodia e o espetáculo, constituem os seis elementos de uma tragédia. Até mesmo a piedade e o medo são reconsiderados como aquela qualidade agradável, própria da tragédia, distinta dos prazeres característicos da comédia e de outras formas.⁶⁴ A obra trágica em si mesma pode agora ser analisada formalmente como um todo autodeterminante, constituído de partes, todas elas organizadas ao redor de uma parte controladora, a trama trágica — ela própria uma unidade em que os incidentes que a compõem estão integrados pelas relações internas de “necessidade ou probabilidade”.

Como uma abordagem bastante abrangente, a orientação objetiva estava ainda dando seus primeiros passos no final do século XVIII e no início do século XIX.

rou poetas quando admitimos qualquer outra causa para seu cantar além da ação divina e original da alma em humilde obediência ao Espírito Santo que eles invocam” [Shakespeare (1838), *Poems and Essays*, Boston e Nova York, 1886, p.45-6].

64 “Não é todo tipo de prazer que se deve exigir da tragédia, mas apenas o prazer que é próprio a ela. O prazer trágico é aquele da piedade e do medo” (*Poetics* 14. 1453^b).

Veremos mais adiante que alguns críticos estavam empenhados em explorar o conceito do poema como um heterocosmo, um mundo em si mesmo, independente do mundo no qual nascemos, cujo propósito não é instruir ou agradar, mas simplesmente existir. Alguns críticos, sobretudo na Alemanha, estavam ampliando a fórmula de Kant, cujo princípio era que uma obra de arte revela *Zweckmässigkeit ohne Zweck* (intencionalidade sem intenção), juntamente com o conceito proposto por ele de que a contemplação da beleza é desinteressada e desconsidera a questão da utilidade. No entanto, eles ignoravam a típica referência que Kant faz de um produto estético às faculdades mentais do criador e do receptor. Conforme afirmava Poe, o objetivo de considerar um poema um “poema *per se*... escrito unicamente pelo prazer de escrevê-lo”,⁶⁵ isolado de causas externas e propósitos ocultos, veio a se constituir como um elemento das diversas doutrinas geralmente agrupadas por historiadores sob o título de “Arte pela Arte”. E com ênfases e adequações divergentes, e em grande variedade de contextos teóricos, a abordagem objetiva da poesia tornou-se um dos mais importantes elementos da crítica inovadora das últimas duas ou três décadas. A observação de T. S. Eliot, de 1928 – “quando consideramos poesia, precisamos considerá-la em primeiro lugar como poesia e não como outra coisa” – é amplamente aceita, por mais que a crítica do próprio Eliot se distancie desse ideal; e ela é, com frequência, ligada ao aforismo de MacLeish quanto ao verso: “Um poema não deve significar/Mas ser”. A sutil e incisiva crítica da crítica pelos neoaristotelianos de Chicago e sua proposta de um mecanismo ajustado para lidar com poesia como tal foram muito efetivas em relação a um propósito similar. Em sua “crítica ontológica”, John Crowe Ransom vem exigindo o reconhecimento da “autonomia da obra em si mesma, existindo por si e para si mesma”;⁶⁶ campanhas vêm sendo organizadas contra “a heresia pessoal”, “a falácia intencional” e “a falácia afetiva”; o respeitado manual *Teoria da literatura*, de René Wellek e Austin Warren, propõe que a crítica lide com um poema *qua* poema, independentemente de fatores “extrínsecos”; e visões semelhantes estão sendo exprimidas com frequência cada vez maior, não apenas nos nossos meios literários, mas também em publicações acadêmicas. Na América, pelo menos, algum tipo do ponto de vista objetivo já foi bem longe, a ponto de deslocar seus rivais, como o modo dominante da crítica literária.

De acordo com nosso esquema de análise, então, há quatro grandes coordenadas. Cada uma delas pareceu, a várias mentes argutas, adequada para uma crítica

satisfatória da arte em geral. E, considerada como um todo, a progressão histórica, desde seu início até os primeiros anos do século XIX, tem sido da teoria mimética de Platão e (de uma maneira qualificada) Aristóteles até a teoria pragmática, perdurando desde a combinação da retórica, com a poética da era helenística e romana durante quase todo o século XVIII, até a teoria expressiva da crítica romântica inglesa (e, um pouco antes, a alemã).

Evidentemente, a crítica romântica, como a de qualquer período, não foi uniforme em sua perspectiva. Em 1831, por exemplo, Macaulay (cujo pensamento, de maneira geral, pendia para modelos tradicionais) ainda insistia, como regra eterna, “fundamentada na razão e na natureza das coisas”, que “poesia é, conforme já foi dito há mais de dois mil anos, imitação”, e estabelece a diferença entre as artes com base em seus diversos ambientes e objetos de imitação. Assim, em um ensaio repleto de bordões – e de uma maneira pouco civilizada –, ele emprega o princípio mimético para justificar a exaltação que faz de Scott, Wordsworth e Coleridge, em detrimento dos poetas do século XVIII, porque eles imitam a natureza com mais exatidão, e ataca as regras neoclássicas de correção pelo fato de que elas “tendem a fazer... imitações menos perfeitas do que, de outra forma, poderiam ser”.⁶⁷ O modo de crítica que submete a arte e o artista ao público também continuou a florescer, geralmente de forma vulgarizada, entre jornalistas influentes, como Francis Jeffrey, que se propuseram a articular os padrões literários da classe média e a manter imaculado o que Jeffrey chamou de “a pureza do caráter feminino”.⁶⁸

Todavia, não são esses os inovadores escritos críticos que contribuíram para o caráter predominante do que Shelley, em seu “Uma defesa da poesia”, chamou de “o espírito da época”; e a diferença radical entre os pontos de vista típicos das críticas neoclássica e romântica continua inequívoca. Considere produções representativas, como aquelas das décadas de 1760 e 1770 – como o *Prefácio a Shakespeare*, de Johnson, *Elements of Criticism*, de Kames, *On the Idea of Univer-*

67 Moore's *Life of Lord Byron*, in *Critical and Historical Essays* (Everyman's Library; Londres, 1907), II, 622-8.

68 *Edinburgh Review*, VIII (1806), 459-60. Sobre o uso que Jeffrey faz de uma elaborada estética associacionista para justificar a exigência de que um autor ou artista tenha como objetivo “proporcionar o máximo [de prazer] e ao maior número de pessoas possível”, e que ele “ajuste suas produções conforme regras de dicção que podem ser deduzidas” de uma investigação das preferências mais amplas do público, ver seu *Contributions to the Edinburgh Review* (Londres, 1844), I, 76-8, 128; III, 53-4. Para justificativas contemporâneas, nos campos sociológico e moral, para a instauração de um governo delicado na república das letras, cf., p. ex., a resenha de John Bowring sobre *Poems*, de Tennyson, in *Westminster Review*, XIV (1831), 223; *Lockhart's Literary Criticism*, org. M. C. Hildyard (Oxford, 1931), p. 66; Christopher North (John Wilson), *Works*, org. Ferrier (Edimburgo e Londres, 1857), IX, 194-5, 228.

65 The Poetic Principle, *Representative Selections*, org. Margaret Alterton e Hardin Craig (Nova York, 1935), p. 382-3.

66 Cf. John Crowe Ransom. *The World's Body* (Nova York, 1938), especialmente p. 327 e ss., e *Criticism as Pure Speculation*, *The Intent of the Critic*, org. Donald Stauffer (Princeton, 1941).

sal Poetry [Sobre o conceito de poesia universal], de Richard Hurd, *The Art of Poetry on a New Plan* [A arte da poesia em um novo plano], (de autoria dúbia), *Essays on Poetry and Music* [Ensaaios sobre poesia e música], de Beattie, e os oito primeiros *Discourses* [Discursos], de Sir Joshua Reynolds. Coloque esses junto das grandes investigações da poesia e da arte da geração romântica: os Prefácios e os ensaios colaterais de Wordsworth, *Biographia Literaria*, e as palestras shakespearianas de Coleridge, "On Poetry in General" [Sobre poesia em geral] e outros ensaios de Hazlitt, até mesmo o platonista *Uma defesa da poesia*, de Shelley; em seguida, acrescente a esse grupo documentos posteriores, como "Characteristics" [Características], e as primeiras resenhas literárias de Carlyle, dois ensaios de J. S. Mill sobre poesia, *Lectures on Poetry* [Palestras sobre poesia], de John Keble, e *What is Poetry?*, de Leigh Hunt. Qualquer que seja a continuidade de certos termos e tópicos entre membros individuais das duas épocas e por mais importantes que sejam as diferenças metodológicas e doutrinárias que dividam os membros dentro de um único grupo, uma inovação decisiva separa a crítica na Era de Wordsworth da crítica na Era de Johnson. O poeta deslocou-se para o centro do sistema crítico e assumiu muitas das prerrogativas que haviam sido praticadas por seus leitores: a natureza do mundo em que ele se encontrava e os preceitos e exemplos herdados de sua arte poética.

A IMITAÇÃO E O ESPELHO

*Este, pois, é o louvor a Shakespeare: seu teatro
é o espelho da vida.*

Samuel Johnson

É o espectador, não a vida, que a arte realmente espelha.
Oscar Wilde

*Essas palavras são inúteis e metafóricas. É o que ocorre com a
maioria das palavras – Não há o que fazer!*
Percy Shelley

No décimo livro d'*A República*, Sócrates se propõe a explicar a verdadeira natureza da poesia e imediatamente introduz uma analogia. Aquele que faz uma cama ou uma mesa verdadeira trabalha de acordo com as ideias dessas coisas. Porém, o artista tem outra maneira – mais fácil – de fazer essas e todas as outras coisas.

Qual é essa maneira?

Uma maneira bem simples, ou melhor, há muitas maneiras como isso pode ser rápida e facilmente realizado, mas nenhuma mais rápida do que aquela de girar várias vezes um espelho – em pouco espaço de tempo seria possível fazer, no espelho, o Sol e o firmamento e a Terra e você próprio, e outros animais e plantas e todas as outras coisas das quais estamos falando agora.¹

¹ *Republic* x. 596.