

SERIE
PRINCÍPIOS

Maria Elisa
Cevasco &
Valter Lellis
Siqueira

RUMOS DA
LITERATURA
INGLESA

2.ª Edição

ea
editora ática

SÉRIE
PRINCÍPIOS



Maria Elisa
Cevasco

Professora de Inglês
da Universidade de São Paulo

Valter Lellis
Siqueira

Professor de Literaturas de Língua Inglesa
do Ensino Superior em São Paulo

RUMOS DA LITERATURA INGLESA

2ª edição


editora ática

Mary Clare

Direção

Benjamin Abdala Junior
Samira Youssef Campedelli

Preparação de texto

José Pessoa de Figueiredo

Projeto gráfico (miolo)

Antonio do Amaral Rocha

Arte-final

René Etienne Ardanuy
Joseval de Souza Fernandes

Capa

Ary Almeida Normanha

ISBN 85 08 00651 9

1985

Todos os direitos reservados
Editora Ática S.A. — Rua Barão de Iguape, 110
Tel.: (PABX) 278-9322 — Caixa Postal 8656
End. Telegráfico "Bomlivro" — São Paulo

Sumário

1. Idade Média:	
uma literatura se define	5
Invasores e invadidos	5
Como e o que se lia	6
À espera de um grande literato	9
Enfim, um grande poeta	10
2. A Renascença:	
o limite a ser alcançado	13
Tempos novos, arte nova	13
Em verso e prosa	16
O reverso da medalha	17
Em cena, o teatro	19
O dramaturgo maior	23
A voz do bardo	27
3. O século XVII:	
grandiloquência e sagacidade	29
A república dos santos mercantilistas	29
Antes do triunfo puritano	30
Pensando em versos	31
A prosa busca sua direção	34
A serviço de Deus e dos homens	34
4. A Restauração e o século XVIII:	
razão e artificialismo	37
Depois da aventura republicana	37
A poesia da forma	38
O teatro volta à cena	40
A infância de um gênero promissor	42
5. O Romantismo:	
a aventura da imaginação	46
Reagindo à Revolução Industrial	46
Anjos e demônios proféticos	48
O triunfo da imaginação	49
Um gênero a caminho da maturidade	51

6. A era vitoriana:	
o romance domina a cena	53
Ordem e progresso no reino	53
Os escritos do reino	54
A vida feita romance	55
A contribuição feminina	57
Ainda o romance	58
Versos vitorianos	60
7. O fim de século:	
continuadores, opositores e profetas	62
Velhos e novos caminhos	62
Ressurge o teatro	65
Mestres em verso e prosa	67
Outras contribuições ao romance	70
8. O século XX:	
variedade e complexidade	73
Incertezas e abalos	73
Poesia moderna e não	74
O talento na Terra Devastada	75
Romance e complexidade	77
Outras visões do mundo	81
9. O pós-guerra:	
admirável (?) mundo novo	84
Um panorama sujeito ao tempo	84
A ira como protesto	85
Nem só de ira vive o romance	87
Teatro e poesia no mundo novo	90
10. Vocabulário crítico	92
11. Bibliografia comentada	95

1

Idade Média: uma literatura se define

Invasores e invadidos

Se alguém, na Inglaterra de meados do século XIV, tivesse o mesmo interesse que nós temos por literatura, estaria bastante mal servido. Para começar, havia uma discrepância de linguagem entre as classes sociais — o povo falava um inglês parecido com o que conhecemos hoje, e a aristocracia e o clero preferiam um dialeto francês e o latim.

Que país era esse onde não havia unidade lingüística? O nosso hipotético literomaníaco seria, provavelmente, descendente de um dos três povos que invadiram e mudaram a face da Inglaterra, depois que a ilha deixou de ser uma província romana por volta do século V: os saxões, os *vikings* e os normandos. Os primeiros eram originários da região da atual Alemanha, Dinamarca e noroeste da Holanda, e vieram em hordas sucessivas. Os saxões falavam dialetos distintos, e sua organização tribal não os predispunha a muita unidade. Foi para catequizá-los que a Igreja Católica Romana mandou um missionário, em 597. A partir daí, surgem os mosteiros, centros de cultura e de propagação da fé.

Esse ambiente de relativa paz foi destruído pelos *vikings*, habitantes da Dinamarca, Suécia e Noruega de nossos dias. Ao invadirem a Inglaterra, os *vikings* aterrorizaram a população, destruindo os mosteiros e, com eles,

a cultura, o grande foco de uma civilização adiantada para a época.

Foi somente em 878 que um saxão, o rei Alfredo, logrou firmar um tratado de paz com os *vikings*, e o século X já encontra a Inglaterra — fato raríssimo na Europa medieval — como uma só nação, governada por uma casa real, com uma Igreja única, a Católica, e falando uma só língua, o “inglês do rei”, na qual eram escritos os documentos oficiais e se registrava a produção literária em vernáculo.

Mas, em 1066, houve outra invasão, e, desta vez, invasores que vêm para ficar e tentar impor sua cultura: os normandos, vindos do Norte da França. Com eles, muito muda na Inglaterra — a nobreza francesa toma o lugar da inglesa e faz do dialeto francês, que falavam, a língua da corte, embora o latim permanecesse como a língua do clero.

Se, por um lado, a presença normanda quebra a tradição saxônica, por outro lado tem o mérito de ligá-la ao continente, fazendo ponte entre a ilha e os países europeus que ainda mantinham, numa certa medida, a tradição cultural latina.

Explicam-se, assim, as três línguas que nosso leitor imaginário poderia ler (isso considerando-se que ele fosse uma exceção numa população predominantemente analfabeta).

Como e o que se lia

Resta ainda lembrar que a experiência de leitura desse homem medieval seria bastante distinta da nossa. Ele não leria um livro, mas, sim, um manuscrito e, dificilmente, leria nas mesmas condições em que, digamos, você lê esta obra. Nessa época, a leitura era uma atividade essencialmente gregária — lia-se em voz alta, em público, para

divertir ou ilustrar os poderosos, ou recitava-se de cor ou cantava-se, neste caso também para as classes menos abastadas.

Mas o que havia de produção literária, o que poderia ler esse nosso leitor medieval? Se se interessasse pelo passado, teria a seu dispor a produção dos mosteiros, cujos nomes mais representativos são Beda o Venerável (672-735) — que escreveu em latim a *História Eclesiástica do Povo Inglês* — e os poetas Caedmon (segunda metade do século VII) e Cynewulf — que, em inglês arcaico, fizeram versos sobre temas como histórias do Velho e do Novo Testamento e vida de mártires e santos cristãos.

Se nosso leitor não apreciasse a temática religiosa, poderia ler, num manuscrito do século X, hoje no Museu Britânico, um épico provavelmente composto ao redor do ano 700 — *Beowulf*.

Beowulf é um herói de uma tribo escandinava, e suas aventuras se passam, como manda a épica, num período distante do da sua audiência do século VII. Mesmo assim, contudo, o poema revela muito da sensibilidade saxônica, a de um povo com forte sentido de comunidade. Esse povo prezava seus guerreiros e as virtudes do *Lord*, que os protegia e respeitava, recebendo deles, em troca, total fidelidade.

Se, no poema, não há o conflito do homem *versus* homem, há o do homem com o Mal, simbolizado na força destrutiva dos monstros que Beowulf tem que enfrentar e que, apesar de sua coragem heróica, terminam por matá-lo.

E, ao ler *Beowulf*, o nosso leitor medieval poderia se dar por satisfeito a respeito de seu conhecimento da literatura do passado distante e começar a dedicar-se à literatura mais próxima de seu tempo.

Para examinarmos as opções literárias à disposição desse homem do século XIV, temos que lembrar a data-chave de 1066. A partir daí, da invasão normanda, o dialeto francês ocupa um lugar de destaque na ilha. É

Contemporaneidade
e permanência da arte

ele a linguagem dos vencedores, e é nele que os poetas, dependentes do patronato dos nobres, vão escrever. Assim, o gosto literário é afrancesado, e os "romanescos", recitados por menestrelis, tornam-se comuns na corte. Um dos exemplos mais conhecidos desse gênero, o ciclo arturiano, narrando as aventuras do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda, ilustra bem a medida da influência francesa. Originalmente celta, de antes mesmo da invasão saxônica, chegou à Inglaterra via França.

Se não quisesse expor-se à influência francesa, o nosso leitor teria que se contentar com a produção explicitamente dirigida às classes mais baixas. Dificilmente encontraremos uma época da literatura inglesa em que se demonstrasse tanta consciência de classe: havia uma produção em francês para as cortes, e a literatura em vernáculo se concentrava mais nas mãos da Igreja, cujos representantes escreviam obras visando a instruir o povo a respeito da Bíblia e da vida cristã. Um exemplo característico desse tipo de literatura é o *Ormulum*, escrito no século XII, cujo objetivo é "suprir as necessidades das almas".

Na linha do entretenimento, havia para o povo as baladas, canções curtas narrando histórias de amor ou aventuras de heróis. Um desses ainda é nosso conhecido: Robin Hood, que representaria, na época, a versão popular dos cavaleiros-heróis dos romanescos da corte.

Outra forma popular de arte era a representação de peças sobre milagres ou mistérios da religião. Essas peças não eram representadas por atores profissionais, e, sim, por cidadãos comuns, que as encenavam pelas ruas por ocasião das grandes festas religiosas.

Essas formas populares de arte eram, é claro, em língua inglesa — não a mesma língua arcaica de *Beowulf*, mas um outro estágio de sua evolução que, se não a traz ainda para o inglês que conhecemos hoje, é uma forma

desse idioma por nós reconhecível como tal e que se convencionou chamar de *Middle English*.

A partir de 1244, a política vem influenciar novamente a literatura, se bem que, desta vez, num sentido de unificação. Foi nesse ano que um decreto dos reis da Inglaterra e da França proibiu a posse de terras por uma mesma pessoa nos dois países. Como consequência, os nobres que permaneceram na Inglaterra foram se tornando cada vez mais marcadamente ingleses e, em meados do século XIV, o *Middle English* (ou dialetos dele) era falado por todos os habitantes do país.

Enfim, estão prontas as condições para uma literatura predominantemente em língua inglesa, retomando-se o fio interrompido pela invasão normanda.

A espera de um grande literato

Nessa altura, faltarà à literatura inglesa um grande nome. Certamente é difícil especular o porquê do não-surgimento de nenhuma personalidade literária de importância antes da segunda metade do século XIV. Porém vale a pena lembrar que o espírito tipicamente medieval — ainda que já se estivesse modificando por essa época — não era muito propício à aparição de grandes individualidades literárias. A vida cultural gravitava em torno dos mosteiros e das casas dos grandes senhores. A influência da Igreja se faz sentir em toda parte: a tônica dos poemas e peças é a edificação, e o importante não é o mundo que os cerca, mas, sim, a vida eterna, para a qual o “aqui” e o “agora” são meras preparações.

Reflexo da desimportância do indivíduo é o próprio anonimato de grande parte da produção da época: as histórias eram consideradas propriedades comuns, e os escribas sentiam-se perfeitamente à vontade para modificar os

materiais que copiavam, como atestam as diferentes versões manuscritas de uma mesma obra.

Mas, a partir da segunda metade do século XIV, o nosso leitor já tem à disposição obras de autores definidos, embora ainda predominem nelas uma visão alegorista do real, tão característica de uma época que vai caminhando para o seu final.

O nosso leitor poderia, por exemplo, ler um longo poema de seu contemporâneo William Langland. *Piers Plowman* é a história edificante de um homem que, ao dormir, tem visões povoadas por personagens como a Verdade, a Razão e a Consciência. Embora, contado assim, o poema não pareça muito interessante, tem ele o mérito de apresentar uma glorificação do homem comum: é o camponês rústico quem conhece o caminho da verdade, e não os clérigos e cortesãos que desfilam pela obra.

Porém todo o esforço de leitura desse nosso leitor seria amplamente recompensado ao ler Geoffrey Chaucer, o primeiro grande poeta da literatura inglesa, a cuja obra levam todos os caminhos que percorremos até aqui.

Enfim, um grande poeta

Para conhecermos Chaucer, façamos uma viagem imaginária à Londres de 1390. Podemos pedir ao nosso leitor hipotético que nos guie à Tabard Inn, uma estalagem ao sul da cidade. Ele certamente a conhece, pois é a mais famosa da cidade, já que é aí que se reúnem os viajantes que vão em peregrinação a Canterbury, um dos mais procurados centros de devoção da Europa medieval, para render homenagem ao mártir São Tomás Becket.

A um canto da estalagem, veremos que um homem observa atentamente os alegres e ruidosos peregrinos. Quase todos o conhecem, pois é um homem importante. Já esteve a serviço do rei em missões diplomáticas no con-

Origem das "pilgrims" →
Seu senhido religioso e

tinente, e chegou mesmo a lutar na França no conflito que conheceremos por Guerra dos Cem Anos. Nascido em Londres, por volta de 1340, é filho de um rico burguês e, logo cedo, sua inteligência e um casamento com uma dama da corte exigiram seus préstimos ao soberano inglês.

Enquanto observa, Geoffrey Chaucer vai esboçando os personagens de sua nova obra, cuja estrutura ele já imaginou — um grupo de peregrinos a Canterbury se propõe contar quatro histórias para entretê-los durante a viagem. [Duas histórias serão contadas na ida a Canterbury, e duas, na volta a Londres.] O contador da melhor história será recompensado com uma ceia na Tabard Inn. Essa estrutura, aliás, terá sido emprestada do *Decameron* de Boccaccio, obra que Chaucer provavelmente conheceu em suas andanças pela Itália.

[Os peregrinos e suas histórias, ao longo do poema, formarão um grande painel da sociedade inglesa da época, pois estarão representados desde o nobre até o camponês.] Muitos serão apenas tipos, mas a maioria — produtos da observação direta — serão personagens vivos, de grande individualidade, atestando uma mudança de ótica, que nos autorizará a chamar Chaucer de o primeiro humanista inglês.

Num longo prólogo, esses peregrinos nos serão apresentados. Com humor e ironia — características marcantes de toda a obra — Chaucer vai criticar os mais diversos aspectos de sua sociedade. O clero devasso, por exemplo, será alvo de algumas de suas críticas mais contundentes, como podemos observar neste trecho referente ao monge (no original *Middle English* e em inglês moderno):

Grehoundes he hadde, as swifte as fowel in flight;

(Greyhounds he had, as swift as birds in flight;)

Of priking and of hunting for the hare.

(In riding and in hunting for the hare.)

Was al his lust, for no cost wolde he spare.

(Was all his pleasure, for no cost would he spare.)

tradução literária alegórica

Não escapará às críticas de Chaucer a exploração do pobre pelo rico, como podemos observar neste trecho referente ao Médico:

*Anon he yaf the seke man his bote.
 (At once he gave the sick man his medicine.)
 Ful redy hadde he his apothecaries,
 (All ready he had his apothecaries.)
 To sende him drogges and his letuaries,
 (To send him drugs and his syrups.)
 For ech of hem made other for to winne;
 (For each of them made profit for the other;)
 Hir frendschipe nas nat newe to biginne.
 (Their friendship had not just begun.)*

Chaucer não terá tempo de escrever todas as histórias que previu para o seu *The Canterbury Tales*, pois a morte o alcançará em aproximadamente 1400. Muitas dessas histórias, como o *Knight's Tale*, ou o *Franklyn's Tale*, ainda se prendem ao mundo medieval, repetindo a temática das alegorias e do amor cortesão de obras anteriores do poeta, como *The Book of the Dukess*, *The House of Fame*, *The Legend of Good Women* e *Troilus and Criseyde*. Outras, porém, como o conto da irreverente e maliciosa *Wife of Bath*, já nos introduzem numa atmosfera de Pré-Renascença, por sua preocupação com o ser humano que questiona a ordem tradicional de um mundo em extinção. E aí, justamente, estão a grandeza e a atualidade de Geoffrey Chaucer. Se lhe faltam a profundidade e a mestria poética de um Dante ou de um Petrarca, sobra-lhe o fascínio pela condição humana, o que atrairia nosso leitor do século XIV, como a nós ainda atrai.

2

A Renascença: o limite a ser alcançado

Tempos novos, arte nova

*O brave new world,
That has such people in't.* (The Tempest)

Com Chaucer, deixamos o século XIV, e a tentação é grande de saltar o tempo e abordar o fenômeno William Shakespeare, autor das linhas que abrem este capítulo, bem como de todas as outras que servirão de síntese para os momentos mais marcantes da produção literária inglesa do século XVI e início do XVII, nosso objetivo agora.

Mas a tentação deve ser resistida, sob pena de nos ensurdecermos com os *sons que enchem a ilha* de uma vitalidade criadora e ficarmos sem compreender por que caminhos se foi galgando para se chegar a Shakespeare.

Como muitas vezes é o caso, os acontecimentos históricos compõem o grande cenário da Arte, e ele muda significativamente no tempo que separa a morte de Chaucer do nascimento de Shakespeare. O mundo teocêntrico medieval dá lugar a um *admirável mundo novo*, em que o homem ocupa o centro do palco.

*The isle is full of noise.
Sounds and sweet airs that give delight
and hurt not.* (The Tempest)

Assim pode ser vista a Inglaterra da Renascença: uma ilha onde se canta e dança, procurando-se gozar os prazeres terrestres tanto quanto possível. A Guerra das Duas Rosas (1455-1485) resolve não só uma disputa dinástica pelo trono inglês, que cai nas mãos dos Tudor, como também marca o fim da velha ordem medieval. ^{1558 a 1603}

Embora historicamente a Renascença inglesa se inicie no século XVI e só termine em meados do XVII, é comum referirmo-nos a ela como Época elisabetana, ou seja, a do reinado de Elizabeth I, de 1558 a 1603. É nesse período que o renascimento inglês se desenvolveu com maior intensidade, produzindo uma "época de ouro" não só na literatura, como também em outras manifestações artísticas. É uma época de extrema criatividade, que não mais se repetirá — como veremos ao longo deste estudo — na história da literatura inglesa.

Toda essa atividade intelectual prende-se ao desenvolvimento econômico e político da Inglaterra, tornando-a uma das principais potências européias.

A reforma religiosa de Henrique VIII, o segundo soberano Tudor, alterara de vez a balança do poder. O rei tornou-se, então, a fonte de autoridade em matéria de doutrina, de moral e interpretação das Escrituras. Grande parte da nobreza medieval fora dizimada na Guerra das Duas Rosas; após o cisma, Henrique VIII distribuiu os bens da Igreja Romana entre membros da nova nobreza — muitas vezes oriundos da burguesia — e cujos interesses ficam, assim, intimamente ligados à Monarquia.

Em que pese seu autoritarismo, Henrique VIII terminou por realizar uma boa administração, moldando a Inglaterra nas feições de um Estado moderno. No fim de seu reinado, a máquina administrativa funciona com eficiência, recebendo impostos e investindo em novas obras; há um Conselho Privado do rei, que o assessora em assuntos de Estado, bem nos moldes do gabinete ministerial moderno.

Ascensão da burguesia que cai nas mãos da monarquia em deterioramento da nobreza medieval

A cultura também se moderniza. Já no final do século XV, William Caxton introduzira a técnica da impressão na Inglaterra, embora um dos primeiros livros impressos trate do passado e não da nova era que se inicia. É a *Morte Darthur*, de Sir Thomas Malory, narrando ainda as aventuras dos cavaleiros da Távola Redonda.

Porém o novo saber também se faz presente, principalmente através dos humanistas, os quais promovem o estudo dos clássicos greco-latinos. É durante o reinado de Henrique VIII que um deles, Sir Thomas More, publicou, ainda em latim, a *Utopia*, descrevendo uma ilha imaginária onde tudo é perfeito, um ideal ainda hoje tão distante quanto o era no reinado absolutista dos Tudor.

Os sucessores de Henrique VIII, seus filhos Eduardo VI e Maria I — em breves mas desastrosos reinados —, quase comprometem as realizações do soberano reformista. Caberá a sua filha, Elizabeth I, consolidar a obra do pai e presidir, com mão de ferro, a “idade de ouro” da Inglaterra.

Elizabeth I soube acalmar os ânimos de seus compatriotas nas questões religiosas que os dividiam, principalmente, entre católicos e protestantes, e, no meio destes, os puritanos, que, não contentes com certos aspectos do anglicanismo, pretendem “purificá-lo”.

Na política externa, a rainha “Virgem” alimenta o patriotismo inglês, derrotando a Invencível Armada de Felipe II da Espanha, ao mesmo tempo que amplia os mercados internacionais para os produtos ingleses. Sob Elizabeth, a Inglaterra cresce política e economicamente, conhecendo um progresso sem precedentes.

Existem, portanto, as condições materiais necessárias para um grande desenvolvimento intelectual. O humanismo já preparara o terreno, formando intelectuais questionadores, munidos de conhecimentos do grego e, principalmente, do latim.

As imitações dos clássicos e dos mestres italianos renascentistas formam o gosto literário das classes dominantes. O latim, embora aparentemente fortalecido pelo estudo dos clássicos, é cada vez menos usado como veículo de expressão, já que o nacionalismo colabora para que a língua inglesa seja a escolhida, mesmo pelos mais classicistas entre os intelectuais.

Em verso e prosa

A poesia alegórica e didática começa a ser suplantada pela lírica, calcada nos modelos da literatura cortesã continental. Sir Thomas Wyatt, poeta e diplomata, trouxera da Itália o soneto, forma adequada para a expressão breve, intensa e pessoal que se espera de um poeta da nova era.

A prosa ficcional também se desenvolve, embora não se possa ainda falar de romance, tal como o conhecemos hoje. Há a linha pastoril, que herda elementos do romanesco, e uma linha mais “realista”, que vem dos panfletos moralistas e religiosos. Há também muitas traduções, historiografia e a ensaística, em que brilha Sir Francis Bacon (1561-1626). Em seus *Ensaio*s, impressões breves sobre vários assuntos, nascem muitos dos ditados que até hoje são utilizados pela cultura ocidental. Assim, toda vez que você disser que “o remédio é pior que a doença” ou “a ocasião faz o ladrão”, você estará repetindo palavras deste filósofo elisabetano.

Na linha pastoril da narrativa, a obra de maior destaque é *Euphues*, de John Lyly. Na verdade, mais que uma narrativa propriamente dita, *Euphues* é um tratado de moral, onde cada incidente é utilizado como ocasião para um ensinamento. O estilo de Lyly, o eufuismo, dá o tom da prosa e até mesmo das conversas da corte. Rebuscadamente artificial, o estilo tenta reproduzir os meandros

do pensamento, ao mesmo tempo que projeta os incidentes num ambiente idílico de romance pastoril.

Embora houvesse público para a prosa, a audiência da época era muito máis preparada para ouvir do que para ler, e o teatro é o gênero que maior destaque terá nesta época em que a própria soberana, ex-aluna de Lyly, é erudita e gosta de entrar em contato com intelectuais e artistas, incentivando suas atividades e recompensando seus esforços. Cria ela, assim, condições para um grande florescimento literário.

O reverso da medalha

Something is rotten in the state of Denmark. (Hamlet)

Os Tudor, e também o sucessor de Elizabeth, Jaime I, foram os monarcas mais absolutistas da história inglesa. Enquanto reinaram, o Parlamento foi freqüentemente desrespeitado. O poder real não podia, absolutamente, ser contestado, pois os monarcas governam “por especial desejo e proteção de Deus” e não hesitam em mandar matar quem quer que se oponha a eles.

Não é de estranhar, portanto, que a explosão de criatividade da literatura inglesa renascentista estivesse sujeita a uma rígida censura política, zelosa de que o pensamento oficial não fosse contestado. Em 1599, por exemplo, Elizabeth I proíbe a representação de peças teatrais cujo tema fosse a história inglesa. Temem-se as referências indiretas ao presente, através de paralelismos históricos.

Assim, os escritores ingleses vêm-se obrigados a louvar um sistema político que os cerceia, limitando suas contestações. Não é, portanto, na Dinamarca que Shakespeare localiza seu *algo de podre*.

Para piorar a situação, os escritores dependiam, ainda em grande medida, do velho sistema medieval do patro-

nato. Embora já houvesse atividade editorial, os editores pagavam pouco, e havia até um certo preconceito de se escrever para a clientela potencial dos livreiros, ou seja, a burguesia citadina, que dava preferência às obras de edificação, ao romanesco, aos tratados religiosos e às baladas sensacionalistas. É comum, então, que as obras sejam dedicadas a este ou àquele nobre, na esperança, muitas vezes vã, de uma recompensa pecuniária ou de ascensão social. X

O próprio Edmund Spenser (1552-1599), considerado o maior entre os poetas não-dramáticos da época, não escapou das armadilhas da vida cortesã. De origem pequeno-burguesa, vai a Cambridge como aluno pobre e lá recebe a influência do puritanismo e do nacionalismo.

Entre os objetivos poéticos de Spenser está o de dignificar a língua inglesa, como Homero e Virgílio haviam dignificado o grego e o latim. Sua escolha de gênero poético é significativa: Spenser brilhou na écloga, gênero clássico em que, geralmente através de diálogos entre pastores, se celebram os ideais de uma vida simples. À primeira vista, esse gênero parece ser desvinculado da realidade imediata do poeta, mas, na verdade, *The Shepherd's Calendar* — doze éclogas, uma para cada mês do ano — pode ser lido como uma crítica oblíqua ao mundo como é, na exaltação do mundo como ele deveria ser.

Embora muito da força do poema esteja na linguagem rústica que se adapta ao tema, o patrono a quem fora dedicado não o apreciou. Spenser muda-se para a Irlanda e lá compõe as primeiras partes de seu poema inacabado *The Faerie Queene* — uma alegoria das virtudes humanas, cada uma protegida por um cavaleiro. O maior dos protetores é Gloriana, a própria Elizabeth I, cuja glória viria do fato de possuir todas as virtudes. É um poema nacionalista, que engloba os ideais da corte: o patriotismo, o cavalheirismo e o conhecimento intelectual.

Mesmo dedicando seu poema à rainha, Spenser viu-se preterido pelos favores da corte e morreu pobre, embora tenha tido a honra de ser enterrado no “Canto dos Poetas” na Abadia de Westminster, ao lado de Chaucer.

Mas você já deve estar se perguntando quando, finalmente, vamos falar de arte dramática e de sua estrela maior, William Shakespeare, já que anteriormente afirmamos que o teatro é o gênero de maior destaque na época elisabetana.

Tendo visto que a época é propícia ao desenvolvimento cultural, sintetizado nas figuras dos humanistas, dos poetas como Spenser, dos prosadores como Lyly e filósofos como Bacon, agora podemos falar de teatro.

Em cena, o teatro

All the world's a stage, (...) (As You Like It)

Inicialmente, vejamos o que havia em termos de teatro, antes de Shakespeare. No panorama sobre a literatura medieval, lembramos que uma forma incipiente de teatro já existia nas peças de mistérios e milagres. Já no século XV os assuntos seculares vão se infiltrando no drama, em especial nas peças de moralidade e nos interlúdios. As moralidades eram alegorias que usavam idéias abstratas como personagens e tinham o objetivo de ensinar uma lição moral. Os interlúdios eram peças curtas, representadas nas casas dos grandes senhores no meio — daí o nome — de outras atividades, tais como festas e comemorações.

Com a Renascença, o teatro começa a sentir a influência dos clássicos, e aparecem as primeiras comédias e tragédias. Estas são influenciadas principalmente por Sêneca, no aspecto da linguagem retórica e florida, bem como nos enredos violentos e sanguinários.

As primeiras tragédias têm características que se manterão por toda a era elisabetana: desobediência às três unidades aristotélicas de tempo, espaço e ação; uso do verso branco, em que não há necessariamente rima; e capacidade de manter a atenção do público.

Certamente, parte desse apelo popular residia na extrema violência dos enredos e das encenações. A título de ilustração, basta lembrar *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd (1558-1594), em que o personagem principal corta em cena sua própria língua e a cospe no palco.

O primeiro grande tragediógrafo da época é Christopher Marlowe, que muitos pensam ser um dos grandes esquecidos pela crítica moderna. Nascido no mesmo ano em que Shakespeare, 1564, Marlowe foi um grande poeta dramático. Usou a linguagem de maneira espetacular. Empregou recursos dramáticos originais, como o uso da caricatura, para provocar o horror e não o riso. Isso sem falar de suas imagens arrebatadas, porém apropriadas à psicologia de seus personagens violentos, que sofrem do que Hauser chama, com propriedade, de "paroxismos de megalomania autodestrutiva" *.

Os temas de suas três maiores tragédias, embora universais, falavam muito de perto aos elisabetanos. A sede do poder, em *Tamburlaine*, não só encontrava eco nos reis absolutistas da época, mas ainda o faz em figuras ditatoriais que nosso século tão bem conhece. Em *The Jew of Malta*, Marlowe retrata o poder do dinheiro já tão valorizado pelo capitalismo incipiente de então; e, em *Dr. Faustus*, põe em cena o homem que vende sua alma ao demônio Mefistófeles pelo preço da maior das tentações: o saber.

Uma das conjecturas mais interessantes da literatura inglesa é pensar-se aonde teria chegado o talento de Mar-

* HAUSER, Arnold. *O Maneirismo*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1976. p. 421.

lowe, se não tivesse sido misteriosamente assassinado, antes dos trinta anos, numa briga de taberna.

A comédia tem também outro grande expoente, além de Shakespeare. Trata-se de Ben Jonson (1573-1637), a quem valeria a pena mencionar, nem que fosse unicamente para mostrar em que medida ele tipifica o dramaturgo renascentista de moldes europeus, modelos transcendidos por gênios como Marlowe e Shakespeare.

Erudito, Ben Jonson busca a contenção e o despojamento do estilo e baseia nos clássicos suas composições, em que as três unidades do teatro aristotélico são respeitadas com rigor.

Arrogante, despreza o teatro sensacionalista mas profundamente humano que faz sucesso nos palcos ingleses, rendendo-se apenas ao talento maior de Shakespeare.

Bom dramaturgo, conhece o sucesso em sátiras em que não poupa os outros poetas nem os tipos mais comuns da vida londrina, como os jovens advogados, os mercadores, os nobres hedonistas e os novos-ricos provincianos.

Suas peças mais famosas são *Every Man in his Humour*, revivendo a teoria medieval segundo a qual a alma humana era sujeita a determinados humores, como a cólera ou a melancolia. Em *Volpone* e *The Alchemist*, Jonson satiriza a cupidez dos homens, enquanto retrata a vida e os costumes da Londres seiscentista.

Para quem e onde eram encenadas todas essas peças? Vimos que as manifestações teatrais da Idade Média eram encenadas, muitas vezes, nas ruas. Gradativamente, vão sendo elas montadas em lugares fixos, mas ainda longe das casas de espetáculos como conhecemos hoje. Todo espaço grande e com acesso ao público parecia servir, desde os átrios das casas dos nobres até os pátios dos edifícios públicos e, principalmente, das estalagens e tabernas.

Os "atores" eram, a princípio, itinerantes e, talvez para escaparem da prisão por vagabundagem, talvez por terem aí uma clientela segura, alguns grupos de atores

eram empregados nas casas dos poderosos, onde, em ocasiões especiais, davam uma apresentação. Parece que tal fato não os impedia de se apresentarem em outros locais, mas o certo é que mesmo a companhia de Shakespeare era composta pelos "Lord Chamberlain's Men", os quais passariam depois, sob proteção real, a se chamar "The King's Men".

Pouco se sabe das características dos locais de espetáculo da época. Sabemos que a popularidade do teatro era tanta, que levou à construção de um edifício, em 1576, exclusivamente para a representação de peças — The Theatre, situado prudentemente nos arrabaldes de Londres, fora da jurisdição dos poderes municipais, que não o aprovavam.

Talvez a mais famosa das casas teatrais seja The Globe, o teatro onde a maioria das peças de Shakespeare foram encenadas, destruído num incêndio, em 1613.

Tão intensa é a relação entre Shakespeare e o teatro onde ele foi ator, autor e sócio, que um entendimento do espaço físico e do tipo de audiência que o freqüentava torna-se necessário, para melhor se entender a sua obra.

Suas peças foram escritas para serem encenadas. Shakespeare provavelmente jamais pensou nelas como o monumento literário que são. Basta lembrar que ele nunca se preocupou muito com a publicação delas e, se não fosse pela diligência de dois de seus amigos, Heming e Condell — que, após sua morte, publicaram a primeira coletânea de suas peças —, nós hoje não teríamos grande parte delas.

A audiência visada por Shakespeare era variadíssima. Na platéia, espaço ao redor do tablado que servia como palco, ficavam de pé os mais pobres, a gente do povo, a quem cumpria manter quieta e entretida pelos aspectos mais sensacionalistas das peças. Nos balcões elevados e galerias sentavam-se os nobres de sangue e de dinheiro. Mais refinados, a estes cabia agradar com os temas sutis e as imagens poéticas, bem como às damas que, embora

Características
físicas do teatro
Shakespeareano

mascaradas, já que a presença feminina nos teatros não era bem vista, esperavam um pouco de romantismo.

O autor não podia esquecer os intelectuais, que deveriam apreciar a filosofia e o debate. A estes últimos Shakespeare não conseguiu agradar durante muito tempo. O dramaturgo era visto pelos autores teatrais oriundos das universidades como um arrivista provinciano, que só sabia escrever peças sangrentas, já que Shakespeare jamais chegara à universidade. Um dramaturgo da época, Robert Greene, chegou a chamá-lo de "Shakescene". Hoje, a parte mais citada da obra de Greene pela história da literatura inglesa é, ironicamente, a das investidas contra o gênio que o incomodava.

O dramaturgo maior

Vista a audiência, podemos abrir a cortina e olhar de frente William Shakespeare.

Muitos historiadores lamentam o fato de que não se saiba muito a respeito de sua vida. Sabemos apenas que nasceu em Stratford-upon-Avon, casou-se lá, teve filhos, foi a Londres, enriqueceu-se com o teatro e voltou à cidade natal para morrer rico e reconhecido como um grande talento.

Será, porém, que os fatos que nos faltam mudariam alguma coisa? Temos o fundamental, ou seja, sua obra. E nela há mais Shakespeare que em qualquer biografia.

As primeiras obras de Shakespeare não são dramáticas. São os longos poemas *Venus and Adonis* e *The Rape of Lucrece*, bem ao gosto da aristocracia por sua feitura humanista e clássica. Ambos ilustram o que já afirmamos sobre o patronato, em suas dedicatórias ao Conde de Southampton.

Não podemos afirmar por que, numa fase seguinte, Shakespeare volta suas atenções para o teatro. É possível

que a atração fosse pessoal, em termos de auto-realização; é possível que motivos financeiros o levem a ver melhores possibilidades aí; é possível também que sua carreira de ator e adaptador lhe abram horizontes para a criação dramática, cujo alcance social é mais amplo que o da poesia.

Num primeiro momento, Shakespeare vai buscar o assunto para suas peças na história inglesa.

*For God's sake, let us sit upon the ground
And tell sad stories of the death of kings (...)
All murdered; for within the hollow crown
That rounds the mortal temples of a king
Keeps Death his court. (Richard II)*

Históricas { Essas peças vêm de encontro a um sentimento comum às diversas classes sociais que compõem, como vimos, a platéia shakespeariana. Peças como *Henry VI*, *Richard II*, *Richard III*, *King John*, *Henry V* — todas antes da fatídica data de 1599 — não devem ser pensadas apenas como simples recriações históricas, com o mérito adicional de exaltar o sistema monárquico vigente. Há também aí o estudo da psicologia do homem que usa a coroa vazia, de suas relações com sua própria consciência e da valorização da lealdade como o maior atributo do rei.

As peças de Shakespeare nunca são monolíticas, e mesmo na exposição pomposa da vida de reis há lugar para o humor. Exemplo desse humor é o personagem Falstaff, cujas peripécias em *Henry IV* agradaram tanto ao público, que a própria rainha exigiu o seu reaparecimento, o que aconteceu em *The Merry Wives of Windsor*, uma das comédias desse primeiro período.

Comédias { *The Comedy of Errors*, *The Taming of the Shrew*, *Love's Labour's Lost*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Merchant of Venice*, *Much Ado About Nothing* e *As You Like It* são outras comédias dessa primeira fase de Shakespeare. Via de regra, há nelas uma deliciosa mistura de

fantasia e realismo na criação de um mundo fictício onde o romantismo ocupa um papel preponderante. Retratam elas a alegria de viver, em histórias que sempre acabam bem.

Embora essas comédias tendam a desvincular-se do real imediato, Shakespeare logra criar, com auxílio da magia da linguagem, uma realidade poética que tocava de perto sua platéia, assim como nos toca até hoje: o poeta fala de emoções que somos capazes de reconhecer como nossas, embora o faça de uma maneira que as transcende.

Na virada do século XVI, parece não haver mais público para a alegria, e Shakespeare entra no que conhecemos por seu "período sombrio".

(...)

*Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (Macbeth)*

O que teria, exatamente, levado Shakespeare a impregnar as grandes tragédias que escreveu entre 1601 e 1608 de intenso pessimismo com relação à vida? Talvez fosse por partilhar da insegurança política que toda a ilha sentia, já que Elizabeth está velha e não tem filhos para lhe sucederem no trono. Há temor de novas guerras de sucessão, chegando-se mesmo a uma tentativa de golpe de estado que resulta na morte do Conde de Essex, o amigo e protetor de Shakespeare, que o ajudara a obter um brasão familiar. Talvez algum problema pessoal o atormentasse, mas nada podemos afirmar a esse respeito, já que, como visto anteriormente, dispomos de pouquíssimos dados biográficos que nos permitam conhecer perfeitamente o homem Shakespeare.

Hamlet, Othello, Macbeth, King Lear, Julius Cæsar
e *Timon of Athens* são as grandes tragédias escritas neste

tragédias

segundo período do dramaturgo. Nelas, muito mais do que em *Romeo and Juliet* — uma tragédia ainda pertencente ao primeiro período —, o elemento trágico conhece profunda exacerbação, e a vida humana vai aparecer apenas como *um conto narrado por um idiota, cheio de alarido e fúria, nada significando*.

Todas essas tragédias são peças de grande fôlego, em que mais se evidencia a grande marca do gênio de Shakespeare — a capacidade de abarcar os mais variados e desconcertantes aspectos do gênero humano. *Hamlet*, o que é? É uma história sensacionalista de assassinato, suicídio e loucura, se você quiser vê-la a nível do melodrama. É o sutilíssimo estudo de uma personalidade dividida entre a ação e a ponderação, se você a vir pelo lado do estudo psicológico. É uma síntese do homem do século XVI, perdido entre os mandamentos da velha ordem medieval e de uma nova ordem, humanista e que se esforça por ser racional. É o habilíssimo uso do verso e das possibilidades de um idioma que vai se firmando mais e mais como linguagem literária. Perpassa todos esses níveis de interpretação a capacidade de observação profunda e acurada do mistério humano. Assim, se você a ler com atenção, ainda vai chegar a outras possíveis conclusões.

Mesmo as comédias escritas nesse período são sombrias e pessimistas. Mais da metade de *Measure for Measure* beira o trágico. O humor de *Troilus and Cressida* consegue de nós, quando muito, um sorriso, nunca, porém, o riso descontraído e saudável das comédias anteriores.

Mas, a partir de 1608, Shakespeare parece t^{er} readquirido, pelo menos em parte, o seu velho otimismo.

*I think affliction may subdue the cheek,
But not take in the mind. (The Winter's Tale)*

Nas últimas peças que escreve — *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale*, *The Tempest* —, Shakespeare volta a

Imaginar

pôr em cena seu senso de humor. Agora, porém, esse humor é mais contido, mais filosófico e mesmo um tanto melancólico, sem permitir, contudo, que *as aflições subjuguem a mente*.

O tema da resignação e do perdão é constante nessas últimas peças, que devem, na verdade, ser reconhecidas como tragicomédias. E, com elas, o dramaturgo despede-se dos palcos, cinco anos antes de sua morte.

Por que o teria feito? Mais uma vez, leitor, não poderemos satisfazer nossa curiosidade. Talvez Shakespeare se tivesse desinteressado pelo teatro, diante dos constantes e violentos ataques dos puritanos. O incêndio do teatro Globo, em 1613, igualmente deve tê-lo desestimulado a continuar escrevendo. Talvez sentisse que sua hora de *pavonear-se e agitar-se* no palco da vida já se aproximava do fim.

A voz do bardo

Contudo, mesmo não mais produzindo para o teatro em seus últimos anos de vida, ou mesmo que nada tivesse escrito para ele antes, Shakespeare ainda seria ouvido. Seus *Sonetos* bastariam para destacá-lo de toda a produção literária elisabetana.

*Not marble nor the gilded monuments
Of princes shall outlive this pow'rful rhyme,
(...) (Soneto 55)*

Os 154 sonetos escritos por Shakespeare formam, talvez, as mais belas páginas líricas da literatura inglesa. Neles estão presentes todos os elementos poéticos elisabetanos, desde o jogo de conceitos até o mais refinado Neoplatonismo.

Nas primeiras composições da série, Shakespeare fala-nos do amor, de um amor imutável e perfeito. Acom-

panha esse sentimento uma admiração pelo ser humano, pela beleza física e pela capacidade do intelecto. Também encontramos nesses sonetos uma certa melancolia, face à transitoriedade da vida humana. Resta ao poeta o consolo da eternidade da obra de arte, única forma de sobrevivência que o homem pode alcançar. E é confiante que o poeta elabora sua *poderosa rima*, certo de que ela sobreviverá ao *mármore e aos monumentos dourados dos príncipes*.

A desilusão amorosa que lhe é provocada por uma certa “dama escura” faz com que o poeta impregne outros sonetos de maior sobriedade e profundidade, com implícitas reflexões morais.

A dedicatória que precede os sonetos não é suficientemente clara para nos revelar a quem teriam sido eles dirigidos, pois ao longo dos poemas, além da “dama escura”, também aparece um “jovem amigo”.

Extrapolando a temática amorosa, os sonetos de Shakespeare constituem mais um exemplo da genialidade do poeta de Stratford. Sua morte em 1616 marca também o fim de uma era — a elisabetana. Após o desaparecimento de Shakespeare, o gênio literário inglês conhecerá novos rumos, sem voltar a alcançar as mesmas alturas a que os elisabetanos se alçaram. Proféticas, portanto, seriam as palavras de Ben Jonson, ao escrever um poema em memória de William Shakespeare:

(...)

*Shine forth, thou Starre of Poets, and with rage,
Or influence, chide, or cheere the drooping Stage;
Which, since thy flight from hence, hath mourn'd like night,
And despaire day, but for thy Volumes light.*

3

O século XVII: grandiloquência e sagacidade

A república dos santos mercantilistas

Imagine, leitor, se você acordasse, um belo dia, e descobrisse que todos os teatros de sua cidade estavam fechados e que uma nova ordem se impunha, num mundo onde o prazer mundano não mais teria lugar.

Foi o que aconteceu em 1649, quando, ao fim de grandes conflitos e até de uma guerra civil, os puritanos levaram a melhor sobre seus velhos adversários anglicanos e católicos, estabelecendo a república na Inglaterra.

Você deve lembrar-se de que, ainda na época dos Tudor, o conflito religioso era uma ameaça constante à paz interna. Sob Jaime I, o Stuart que sucedeu a Elizabeth, a coisa foi se agravando, para explodir no reinado de Carlos I, a quem os puritanos lograram depor e executar, dando à Inglaterra a duvidosa honra de ser o primeiro país europeu a cometer um regicídio, numa época em que ainda florescia na Europa o absolutismo.

Nessa altura, seria conveniente lembrar que o conflito entre puritanos e anglicanos, além de religioso, era uma oposição entre interesses econômicos divergentes. Via de regra, os partidários do rei eram senhores de terras, nobres ciosos de perpetuar seu poder. Já os puritanos, oriundos em sua maioria da burguesia, pretendiam um "governo de santos", mas santos mercantilistas, uma vez

que na severa teoria calvinista podia não haver lugar para o prazer, mas o havia sempre para o comércio e o lucro.

Antes do triunfo puritano

No meio de tanta convulsão social, ainda havia um espaço para a literatura. Embora o teatro, enquanto o poder político o permitiu, tenha sobrevivido com tragédias e comédias na tradição elisabetana, o gênero que mais se destaca nas primeiras décadas do século XVII é a poesia. São poetas e não mais dramaturgos os grandes nomes que nos legou esse tempo.

Mas, antes de chegarmos a eles, vamos focalizar as principais realizações literárias dos reinados que antecederam o crepúsculo puritano.

No reinado de Jaime I, foi coroado um esforço que já vinha desde os tempos medievais, ou seja, a tradução da Bíblia em Inglês. Em 1611, a comissão de eruditos nomeada pelo soberano completou seus trabalhos. Baseando-se nos originais hebraicos, gregos e nas traduções latinas e vernáculas, esse grupo de homens produziu o primeiro grande clássico da literatura inglesa, o livro que você pode ter certeza de que irá encontrar em qualquer lar britânico. A influência da Bíblia sobre a literatura inglesa tem sido imensa. Seus temas são universais — o homem, Deus e o universo. Sua linguagem de palavras simples, mas ricas de alusões, seu ritmo peculiar, em que abundam as repetições e os paralelismos, tudo contribuiu para fazer da “Bíblia do rei Jaime”, como ficou conhecida, uma fonte de inspiração e referência para sucessivas gerações de leitores e escritores britânicos.

Na corte de Carlos I, antes do desastre, cantava-se o amor em poemas leves, em que um cavalheiro louvava as belezas de sua dama e a convencia, com palavras cor-

teses, a retribuir seu amor galante. Essa poesia cavalheiresca era, em grande parte, marcada pela influência de Ben Jonson, que já conhecemos como dramaturgo. Na sua poesia, Jonson aplicava os mesmos rigores formais que marcaram seu teatro. Embora bem cuidada formalmente, a poesia cavalheiresca, exceto Jonson, não produziu grandes poetas.

Pensando em versos

Foi T. S. Eliot * quem, com sua precisão característica, definiu as marcas da grande poesia que nos legou o século XVII: a grandiloquência e a sagacidade. São dele também as definições do sentido específico desses termos aplicados à poesia seiscentista — a grandiloquência se refere à exploração deliberada das possibilidades de magnificência da linguagem, e a sagacidade, a um forte elemento racional, subjacente à lírica leve e cheia de graça.

É a sagacidade que caracteriza a poesia metafísica, cujo maior expoente é John Donne (1572-1631). Samuel Johnson, num ensaio de 1779, rotulou de metafísica a poesia que, como a de Donne, se destaca pela originalidade, pelo uso do paradoxo e que, como lembra T. S. Eliot, caracteriza-se pela “elaboração de uma figura de linguagem ao limite máximo que a engenhosidade a pode levar” **.

A poesia metafísica de Donne contrasta vigorosamente com a cavalheiresca. Não que ele não cantasse o amor; fazia-o, porém com outro compasso. A sua é uma poesia cerebral, em que o argumento desenvolvido no poema tem

* Andrew Marvell. In: —. *Selected Essays*. London, Faber and Faber, 1951.

** ELIOT, T. S. 'The Metaphysical Poets. In: —. *Selected Essays*. London, Faber and Faber, 1951. p. 282.

a mesma — ou até maior importância — que a musicalidade e elegância, tão caras aos elisabetanos.

Mais do que Milton, a quem a crítica tem considerado o maior poeta da época, John Donne tem o poder de tocar a sensibilidade do século XX. Sua poesia, que muitas vezes se assemelha a um complexo jogo de palavras, termina por retratar fielmente o jogo da vida e da morte, num mundo onde não há certezas.

Muitas de suas imagens são calcadas na ciência da época e revelam a erudição do poeta. O conceito filosófico ocupa um papel preponderante, embora dificilmente Donne seja dogmático: seu ponto de vista leva em consideração a existência de outros possíveis, evidenciando sua consciência de que pouca coisa é simples e evidente.

Não queremos, porém, que você fique com a impressão de que a poesia de Donne é hermética e que nela não há lugar para o colóquio íntimo com a mulher amada. Mais do que a maioria dos poetas que o antecederam, Donne usou em poesia palavras da linguagem coloquial. Em muitos de seus poemas, a voz do poeta é clara e direta, dando a impressão de um diálogo natural. Ele foi capaz, por exemplo, de iniciar um poema dizendo à amada: *For God's sake hold your tongue, and let me love*. Em outro poema, dirige-se ao sol, que, iniciando um novo dia, põe fim a uma noite de amor, como: *Busy old fool, unruly sun*.

Sua originalidade e capacidade de transformar qualquer assunto em poesia levaram-no, em *The Flea*, um de seus poemas mais perfeitos, a usar o prosaico picar de uma pulga como argumento que desencadeia uma série de associações, cujo resultado final é persuadir a amada a ceder a seu desejo. Veja como o poeta, habilmente, demonstra que a pulga obteve mais da amada do que ele — *sugou* o sangue de ambos e, como na gravidez, *inchou* com *um só sangue feito de dois* e, com tudo isso, a amada não perdeu nem a honra nem a *virgindade*, embora o poeta

lamente que mesmo o insignificante ato da pulga é mais do que ele e a amada *fariam*:

*Mark but this flea, and mark in this,
How little that which thou deny'st me is;
It sucked me first, and now sucks thee,
And in this flea our two bloods mingled be;
Thou know'st that this cannot be said
A sin, nor shame, nor loss of maidenhead;
Yet this enjoys before it woo,
And pampered swells with one blood made of two,
And this, alas, is more than we would do.
(...)*

E este mesmo homem se tornou, com o passar dos anos, deão da Catedral de São Paulo, respeitado por seus sermões, em que discutia com brilhantismo os dilemas da fé, num tempo em que a religião era, literalmente, um assunto de vida ou morte.

A propósito, tão grande era a importância da religião que a poesia religiosa, negligenciada na era elisabetana, volta a aparecer com destaque. O próprio Donne escreveu poesia religiosa, embora a impressão que ela nos passa é mais de brilhantes discussões com Deus, temperadas pelo medo e pela dúvida, do que de devoção sincera a Ele.

Na mesma linha da poesia religiosa de Donne, porém mais contida, está George Herbert (1593-1633), outro metafísico. À maneira de Donne, Herbert usa imagens incomuns em sua poesia. Talvez menos intensa que a de Donne, a de Herbert tem um tom quase doméstico, em que Cristo perdoa o poeta pecador e o recebe em Sua paz.

Embora puritano como o grandiloquente Milton, Andrew Marvell (1621-1678) pode ser visto como um poeta que soube juntar a tradição do cavalheirismo e da poesia metafísica de Donne e Herbert. Sua poesia é bem cuidada formalmente, canta o amor com equilíbrio e elegância, mas é perpassada da seriedade, do escopo intelectual e da sagacidade da poesia metafísica.

A prosa busca sua direção

Vimos até aqui os três maiores exemplos da sagacidade de que fala Eliot. Resta ainda falarmos de Milton, o maior expoente da grandiloquência. Antes, porém, vamos olhar o que acontecia na prosa, e lembrar também que a poesia é grande demais para ser contida em rótulos. A eloquência e a sagacidade muitas vezes andavam juntas num mesmo poeta, e só estão separadas aqui para marcar com clareza as principais vertentes da poesia que sucedeu à era de ouro de Elizabeth I.

Como a poesia, também a prosa toma novos rumos. Se, de um lado, existia ainda a prosa barroca — e os sermões de Donne são um exemplo dela — havia também uma reação ao rebuscamento do estilo da era elisabetana, que tinha em Lyly e no eufuismo o seu modelo.

Assim, num estilo mais austero, em que a precisão prepondera sobre a elegância, a prosa começa a caminhar na direção do romance, que aparecerá no século seguinte. Por enquanto, há, principalmente, a prosa religiosa, os livros de personalidades e as biografias.

A serviço de Deus e dos homens

John Milton (1608-1674) participou ativamente das lutas entre puritanos e anglicanos. Nascido no reinado de Jaime I, de família abastada, estudou em Cambridge. No início do conturbado reinado de Carlos I, quando parlamento e rei mediam forças, dedicou-se com afinco aos estudos. Deixando Cambridge, passou ainda cinco anos no campo, lendo tudo o que podia em grego, latim, hebraico e nas línguas européias modernas. Com trinta anos, parte para o continente, a fim de completar sua já imensa formação cultural.

Milton passou grande parte de sua juventude entre livros, o que talvez responda pelo intelectualismo e pouca simpatia às fraquezas humanas de sua poesia.

Antes de viajar, Milton já havia composto versos em latim e algumas obras em inglês. Destaquemos *Comus*, tipo de peça de moralidade para ser encenada em casas particulares e não nos "famigerados" teatros, horror dos puritanos. Peça pouco dramática, mas de leitura interessante, revelando a visão de mundo que ele manteria até o fim da vida: uma jovem virtuosa, tentada pelos prazeres mundanos descritos pelo mágico Comus, resiste com as virtudes da austeridade, que triunfam no final.

aspecto moralis-
ta e puritano de Milton

Desse período são também *Lycidas*, uma elegia pastoril à moda de Spenser e os poemas *L'Allegro* e *Il Penseroso*, em que Milton opõe o temperamento alegre e o melancólico. As linhas finais de *Il Penseroso* parecem oferecer a opção do poeta:

(...)

*These pleasures, Melancholy, give,
And I with thee will choose to live.*

Notícias das convulsões sociais que agitam os últimos anos do reinado de Carlos I fazem com que Milton volte à Inglaterra. Defensor da liberdade, o poeta era contra o rei e os bispos. Durante a guerra civil, de 1642 a 1647, Milton se coloca ao lado de Oliver Cromwell. No governo parlamentarista que segue, é nomeado Secretário para Assuntos Latinos. É a época dos panfletos, nos quais Milton defende a causa puritana e até mesmo o regicídio. Outras causas, como o divórcio e a liberdade de imprensa, também são defendidas por esses panfletos.

Após a morte de Cromwell, veio a restauração da monarquia. Milton retirou-se da vida pública para dedicar-se integralmente à poesia, em que pese a cegueira que o acometera em 1651. É da Restauração a maior obra

de Milton — *Paradise Lost* — épico que narra nos versos grandiloquentes, característicos da poesia miltônica, a queda de Adão. Inquestionavelmente uma grande obra, *Paradise Lost* não é uma leitura fácil, e necessitamos de notas explanatórias que nos guiem na floresta de citações que compõe o épico.

Paradise Lost é o fiel da balança na disputa que divide a crítica inglesa com relação a Milton. Os seus méritos têm sido aumentados ou diminuídos de acordo com a tendência de cada corrente crítica. O século XIX, por exemplo, tendia a colocá-lo nas alturas de Shakespeare, uma das poucas unanimidades a vencer as correntes e as modas. Para nós, Milton, produto de uma época que soube traduzir bem, peca justamente por suas virtudes: a erudição clássica que exclui o leitor menos informado, o intelectualismo que tira a emoção tão vibrante em outros grandes poetas, e o estilo grandiloquente, a dificultar ainda mais a apreensão.

Após *Paradise Lost*, Milton ainda compôs *Paradise Regained*, outro épico religioso, desta feita contando a vida de Cristo. Seu último trabalho foi *Samson Agonistes*, uma tragédia para ser lida, narrando a vida de Sansão, o herói bíblico, cego como o poeta, como ele tentado pelos prazeres, mas lutando para manter seus princípios morais.

Milton, apesar de uma vida pessoal relativamente tranqüila, de homem abastado e talentoso, presenciou o fim de uma era. A Revolução Puritana, embora derrotada pela restauração da monarquia, mudou consideravelmente o espírito da Inglaterra. Um novo tempo de tolerância e de diminuição do poder político do rei, bem como de limitação do poder moral da Igreja, se abria nos últimos anos da vida do poeta. E a nova era exige novas vozes.

4

A Restauração e o século XVIII: razão e artificialismo

Depois da aventura republicana

A Revolução Puritana não sobreviveu mais que dois anos à morte de Oliver Cromwell. Em 1660, por deliberação do parlamento, o filho de Carlos I é chamado de seu exílio na França, e é restaurada a monarquia na Inglaterra.

A restauração, contudo, não foi, como pode parecer à primeira vista, uma contra-revolução. Carlos II, o novo rei, sabe que irá governar com o parlamento. O absolutismo está com seus dias contados na Inglaterra. A grande revolução iniciada com Cromwell — burguesa e de intenções liberais — irá se concretizar plenamente na Revolução Gloriosa de 1688, que marcará o início de uma era de relativa tolerância religiosa e progresso material. Nesse processo político, a Restauração é uma das etapas mais importantes.

A corte de Carlos II trouxe da França o gosto pela elegância, pela galanteria e pelas artes em geral, as quais gozavam de baixo prestígio aos olhos dos puritanos, desconfiados de qualquer forma que pudesse encantar os sentidos e contaminar a fé.

O novo rei traz também um novo interesse pelas ciências. Já em 1660, organiza-se a Sociedade Real, com o objetivo de desenvolver a pesquisa científica. Esse inte-

resse científico contribuiu decisivamente para impregnar o espírito inglês de um racionalismo já conhecido pelos continentais, em especial os franceses. Esse racionalismo, apoiado na ciência e na crença em um homem iluminado por ela, irá dominar quase todo o século XVIII.

Assim, leitor, você já terá percebido que a atmosfera cultural é propícia a uma reação ao movimento anterior da literatura. As novas vozes aspirarão à simplicidade, à contenção e à objetividade. A própria Sociedade Real formará, em 1664, uma comissão de intelectuais, com o objetivo específico de “melhorar e depurar a língua inglesa”, a fim de que ela volte à “primitiva pureza e brevidade”, livre da “retórica inútil”.

A literatura da Restauração e do século XVIII vai, portanto, em direção oposta à trilhada pela sagacidade de Donne e pela grandiloquência de Milton, substituindo-as pelo Neoclassicismo. Com parâmetros importados especialmente da França e da Itália, e adaptados à tradição inglesa, o Neoclassicismo preconizará uma literatura depurada dos “exageros” da época anterior, sensata e preocupadíssima com a perfeição formal.

A poesia da forma

O mais importante poeta da Restauração é, sem dúvida, John Dryden (1631-1700). É ele o primeiro a saudar a nova era, comparando-a ao restabelecimento do império em Roma por Otávio Augusto César, em 31 a.C.:

(...)

*Oh Happy Age! Oh times like those alone
By Faith reserv'd for great Augustus' throne
When the joint growth of Arms and Arts foreshew
The World a Monarch, and that Monarch You.*

(Astræa Redux)

A comparação de Dryden tem feito com que os ingleses se refiram à poesia da época como "Augusta". A própria obra de Dryden exemplifica algumas das características dessa poesia. Há em seus poemas uma grande preocupação com a forma, com a elaboração de versos nos quais a simplicidade e a elegância se unem em busca do equilíbrio. A preocupação formal, porém, por vezes leva ao artificialismo e à impessoalidade, e a visão do poeta fica assim obscurecida e pouco se revela ao leitor.

Dryden fez em poesia uma crônica do seu tempo. *Religio Laici* e *The Hind and the Panther* referem-se às disputas religiosas, tentando conciliar religião e razão. *Astræ Redux* e *Annus Mirabilis* tratam da celebração da Restauração e da guerra com a Holanda.

A sátira tende a florescer numa era em que a razão predomina, e Dryden, também neste aspecto, foi um homem de seu tempo. Em *Absalom and Achitophel*, parafraseando a história bíblica, Dryden faz uma violenta e inspirada crítica aos políticos corruptos da época.

Os melhores momentos do poeta estão, talvez, em poemas curtos e menos pretensiosos. É o caso de *Alexander's Feast* e *Song for Saint Cecilia's Day*, ambos louvando a música, numa linguagem simples e extremamente melódica.

Dryden foi também crítico literário, inaugurando na Inglaterra a tradição do poeta que é também grande crítico. Seus cânones classicizantes irão influenciar toda a poesia do século XVIII e, em especial, a de Alexander Pope (1688-1744).

Pope foi talvez o mais clássico de todos os poetas ingleses, e sua obra ilustra as duas faces da mesma moeda: é de uma perfeição formal que não pode ser criticada, mas apresenta uma visão de mundo que deixa muito a desejar. Seu poema mais conhecido é *The Rape of the Lock*, em que satiriza os hábitos ridículos e pretensiosos da sociedade em que viveu.

A obsessão pela perfeição formal irá, com o passar do tempo, limitar a inventividade poética inglesa. A liberdade e a criatividade voltarão a dominar no final do século XVIII, quando se inicia, como veremos, a grande aventura do Romantismo. Porém, antes de deixarmos para trás a Restauração e a subsequente Idade da Razão, temos que dedicar atenção ao teatro e à prosa do período.

O teatro volta à cena

Uma das primeiras providências de Carlos II, após sua ascensão ao trono, foi reabrir os teatros, fechados, como vimos, pelo zelo puritano. Porém o vigor do teatro elisabetano estava irremediavelmente perdido, e a maioria das peças a serem produzidas pecava pelo artificialismo.

A melhor criação teatral dessa época foi a comédia de costumes. Com seus estereótipos — o velho solteirão e avarento, o herói debochado, a jovem rica e cheia de pretendentes —, essa comédia vai satirizar implacavelmente a sociedade da época, sem maiores pretensões filosóficas, morais ou estéticas.

Atribuem-se a Sir George Etherege (1635-1692) as primeiras comédias de costumes inglesas. *The Man of Mode*, *Love in a Tub*, *She Would if She Could*, são algumas das peças de Etherege em que aparece a crítica ao mundo galante e fútil das damas e cavalheiros da corte inglesa.

A perfeição da comédia de costumes é atingida por William Congreve (1670-1729). *The Old Bachelor*, *The Double Dealer* e *Love for Love* estão entre suas melhores criações. Mas é *The Way of the World* que o tem feito mais conhecido, com sua denúncia de uma sociedade em que o esperto vence o honesto, o elegante derrota o simples e a obediência à convenção social é o único modo de um homem chegar ao sucesso.

Sucessores de Congreve como grandes comediógrafos foram Oliver Goldsmith (1728-1774) e Richard Brinsley Sheridan (1751-1816). Goldsmith legou-nos *She Stoops to Conquer*, comédia engraçadíssima sobre as complicações que ocorrem quando uma casa de família é confundida com uma hospedaria.

Sheridan é considerado, ao lado de Congreve, um dos maiores comediógrafos ingleses. Sua técnica teatral é perfeita e está bem representada em *The School for Scandal*, *The Rivals* e *The Critic*. Em todas essas peças há um equilíbrio entre a ação e a técnica da escritura. Os diálogos de Sheridan são famosos por sua capacidade de provocar o riso, ao mesmo tempo que veiculam uma visão crítica da elegância fútil da Inglaterra setecentista.

• Não podemos deixar de lembrar aqui a que foi talvez a mais original das comédias de costumes do século XVIII. Trata-se de *The Beggar's Opera*, de John Gay (1685-1732). Misto de teatro e ópera, a “comédia” foi escrita para satirizar, entre outras coisas, o amor exagerado que a Londres da época dedicava à ópera italiana. Contrariamente aos seus contemporâneos, Gay coloca em cena personagens do submundo londrino — ladrões, mendigos e malandros. Foi nesta comédia que Bertolt Brecht foi buscar inspiração para sua *Ópera dos Três Vinténs*, e nosso Chico Buarque dela se valeu para sua *Ópera do Malandro*, numa clara prova de que a comédia de Gay foi uma das poucas de seu tempo que não envelheceram totalmente.

O chamado “teatro sério” produzido na época está longe de poder ser comparado às comédias de costumes. Quem, hoje em dia, levaria a sério tragédias em que a intriga absurda e artificiosa é o centro das atenções? Até mesmo peças como *The Conquest of Granada*, de John Dryden, são exemplos de um teatro que buscava o exótico e o sangrento, afastando-se da realidade imediata e remetendo sua platéia a épocas passadas ou terras desco-

nhecidas. Que diferença do teatro de Shakespeare, com sua permanente relevância para o "aqui" e o "agora"!

Além da ausência de um talento como o de um Shakespeare, o teatro sofre perseguições por parte da rígida moral burguesa que se vai impondo à sociedade inglesa. As comédias de costumes, com sua frivolidade por vezes libertina, foram objeto de ataques constantes, e já em 1737 o moralismo leva a melhor em sua longa luta com o teatro. Pelo Licence Act fica instituída a censura teatral, e as peças só podem ser encenadas nas salas do Estado. Este é um dos motivos pelos quais o teatro inglês só readquirirá importância no limiar do século XX, com Oscar Wilde e Bernard Shaw.

A infância de um gênero promissor

Mas, se o teatro sai de cena, o romance começa a ensaiar os passos que o levarão para o centro do palco da literatura no século XIX.

No período que se segue à Restauração, a prosa de ficção ainda não é das mais significativas. A corte lia a prosa importada, principalmente da França. Persistia a prosa religiosa, quase sempre inspirada na Bíblia. Finalmente havia a prosa de caráter mais popular, histórias de aventuras e crimes escabrosos, sem maiores pretensões artísticas.

Dessa época convém destacar o *Pilgrim's Progress*, de John Bunyan (1628-1688). Trata-se de uma alegoria sobre a trajetória do cristão pelo mundo, até chegar ao Paraíso. A popularidade da obra estendeu-se a todas as classes sociais, e, até hoje, a história, embora não constitua um romance tal qual o entendemos em nossos dias, surpreende-nos pela capacidade inventiva do autor, grande contador de histórias.

Outro contador de histórias foi Daniel Defoe (1660-1731). Considerado por muitos como o primeiro romancista inglês, Defoe, que foi também jornalista, trouxe para a ficção a impressão de "fato verdadeiro". Sua *Moll Flanders*, por exemplo, não foi apresentada como obra de invenção, mas, sim, como a história verdadeira de uma mulher leviana, contada em suas próprias palavras.

Também na obra publicada antes de *Moll Flanders* — *Robinson Crusoe* — Defoe nos mantém presos ao estilo documental com que narra as aventuras de um, naufrago numa ilha deserta. Esta obra tem despertado a imaginação de muitas gerações de leitores. E, no entanto, é bem característica de sua época, na medida em que Robinson Crusoe pode ser visto como a personificação da crença, tão difundida no século XVIII, nos poderes da razão e da vontade humana.

Nesta era racionalista e, portanto, propícia à sátira, o maior satirista em prosa foi Jonathan Swift (1667-1745). Em *A Tale of a Tub* satiriza o fanatismo religioso, com uma contundência que choca, vinda de um homem que se tornou, anos mais tarde, o deão da Catedral de Dublin.

A obra mais conhecida de Swift é *Gulliver's Travels*, em que, através das aventuras de Gulliver, Swift faz um retrato cáustico da sociedade inglesa e do mau uso da razão.

Defoe e Swift, em que pesem seus talentos, não são considerados entre os autores que trazem o romance, até então forma menor, para o universo da arte. Muitos críticos atribuem essa honra a Samuel Richardson (1689-1761). Sua primeira obra foi o romance epistolar *Pamela*. Em forma de cartas escritas a seus pais por uma jovem criada, assediada constantemente por seu patrão, Richardson revela um entendimento da complexidade da personalidade humana e das tensões entre indivíduo e sociedade, que esperamos de um bom romancista.

Pamela traz também a novidade da contemporaneidade. O público feminino logo reconheceu na obra sua própria condição. As considerações morais e o desenlace feliz — Pamela casa-se com seu aristocrático sedutor — encantaram os leitores de toda a Inglaterra. A burguesia ascendente vê no romance todos os seus ideais de vida: a virtude recompensada, a moralidade salva e a ascensão social pelo casamento com um nobre. Com *Pamela* e, depois, *Clarissa Harlowe*, também de Richardson, a burguesia e o romance iniciam um longo namoro, que só será parcialmente rompido com o experimentalismo formal dos inícios do século XX.

Pode ser que você, ao ler Richardson, se ressinta de seu sentimentalismo, mas certamente se encantará com a obra de um seu contemporâneo, Henry Fielding (1707-1754). Considerado o maior entre os romancistas do século XVIII, Fielding começou sua carreira com *Joseph Andrews*, uma paródia de *Pamela*. O herói, Joseph, é despedido de seu emprego por recusar o amor de sua patroa. As aventuras de Joseph, com sua ênfase nas andanças do herói pelo mundo, apresentam várias características do romance picaresco, gênero em que Fielding virá a figurar como um mestre, com seu *Tom Jones*.

Com essa obra, o romance chega a uma estrutura formal até então desconhecida: todos os inúmeros incidentes do enredo têm a sua razão de ser e contribuem para o efeito total. Fielding transmite no romance um grande amor pela vida e um entendimento da psicologia de seu herói, que lhe têm garantido um lugar todo especial na ficção inglesa. Tom Jones, o jovem enfeitado, é um rapaz sensual, e muito da licenciosidade das comédias de costumes, que Fielding escrevera antes do Licence Act, está presente no romance. Tom é também o homem cujas boas intenções são constantemente traídas por suas ações. Enfim, ele é um homem comum, o exemplo da natureza humana que o autor se propusera estudar.

Fielding apenas já seria suficiente para marcar a segunda metade do século XVIII como o primeiro grande momento do romance inglês. Porém, ainda dessa época é a curiosa figura de Lawrence Sterne (1713-1768). Seu legado é difícil de ser definido. Sem se preocupar com o enredo, Sterne inclui em seu *Tristram Shandy* tudo o que lhe parecia, em suas próprias palavras, *laugh-at-able*, ou seja, capaz de provocar o riso. Na forma, as considerações do narrador parecem prenunciar o experimentalismo do século XX. O realismo de espaço e tempo é abandonado, e Sterne parece estar obedecendo apenas à estrutura ilógica do pensamento.

A confusão cuidadosamente planejada de *Tristram Shandy*, com suas digressões, asteriscos e páginas em branco, constitui até hoje um enigma a desafiar a argúcia dos críticos.

Dr. Johnson, o mais eminente dos críticos de uma era em que, como vimos, os intelectuais se dedicaram com interesse à crítica, condenou, erroneamente, *Tristram Shandy* ao esquecimento da posteridade. Mas, nem sempre os julgamentos de Dr. Johnson foram falhos. A sua *The Lives of the Poets* constitui leitura obrigatória para quem quer que se interesse pela história da crítica literária inglesa.

Dr. Johnson, que foi sem dúvida o grande ditador das letras inglesas setecentistas, morreu em 1784. No século XIX, a poesia vai reagir contra os cânones neoclássicos defendidos por ele e vai atingir um alto nível nas figuras dos grandes poetas românticos. É deles que nos ocuparemos a seguir.

5

O Romantismo: a aventura da imaginação

Reagindo à Revolução Industrial

Londres, 1819. Nos meios políticos e literários da capital, o assunto do momento é a publicação do poema *A Song: Men of England*, do jovem Shelley.

Por que tanta agitação? No poema, todos reconhecem um incitamento aberto à rebelião e um retrato da triste situação dos trabalhadores ingleses da época.

Recém-saída de uma guerra vitoriosa contra Napoleão, a Inglaterra vê ameaçada sua paz interna. O país está passando da estrutura agrária para a industrial. Milhares de pessoas deixam os campos para buscar a sobrevivência nas cidades. Aí chegando, porém, têm que se submeter a condições de trabalho subumanas, que não poupam nem mulheres nem crianças. E tudo isso por um salário miserável, que não lhes proporciona mais que as piores condições de moradia e alimentação.

As tentativas de organização do que hoje chamamos sindicatos são violentamente reprimidas. As classes mais favorecidas temem um conflito das proporções de uma Revolução Francesa, que, em 1789, acendera a esperança de igualdade, fraternidade e liberdade na Europa.

Poetas como Shelley são, portanto, vistos com desconfiança pelas autoridades. Igualmente o são pelos intelectuais mais reacionários, já que os jovens poetas como

ele estão se voltando contra o Neoclassicismo, e proclamando o fim do reinado da razão e do artificialismo.

Libertários que são, os jovens poetas não se submetem a regras e propõem uma poesia sem convenções rígidas, apta a dar livre expressão aos sentimentos, em uma linguagem simples e direta, o mais próxima possível da do homem comum.

Hoje conhecemos esses poetas como românticos, embora eles nunca se tenham denominado assim. Foi somente a partir da segunda metade do século XIX que o termo romantismo foi aplicado ao movimento que eles iniciaram. Este, como já fora o caso em movimentos anteriores da literatura, não foi restrito à Inglaterra. O romantismo inglês, na verdade, segue-se imediatamente ao alemão e antecipa-se ao francês.

A publicação de *Lyrical Ballads* (1798), dos poetas William Wordsworth (1770-1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), é normalmente considerada como o marco inicial da nova tendência. No prefácio da segunda edição dessa obra, Wordsworth escreve um verdadeiro manifesto do romantismo inglês. A poesia, para ele, é “o fluir espontâneo de sentimentos poderosos” e não deve submeter-se ao filtro do intelectualismo. Ela deve ser a expressão da emoção do poeta e não seguir modelos já consagrados. A antiguidade clássica deixa de ser a principal fonte de inspiração, suplantada pela experiência do poeta ou pela realidade de sua cultura. Vem daí o amor pelo folclore e baladas medievais preservadas pela tradição oral.

O poeta romântico será sempre um individualista, sem perder a visão do social. Se este por vezes o desencanta, ele buscará refúgio num mundo particular, no qual se misturam o imaginário, o sobrenatural e o exótico.

Termina, assim, para a poesia inglesa, o reinado da razão e começa a grande aventura da imaginação.

Anjos e demônios proféticos

a great visionary

Houve, porém, uma voz que prenunciara o Romantismo na Inglaterra. Trata-se do poeta, pintor e gravador William Blake (1757-1827), uma das mais fascinantes personalidades da literatura inglesa.

Tendo vivido grande parte de sua vida no século da razão, Blake foi sempre um ardoroso defensor da superioridade da imaginação, cujo exercício permitiria ao homem atingir a verdade. No seu poema épico *Jerusalem*, por exemplo, cria o gigante Los, representante da imaginação, em constante luta contra Urizem, símbolo dos poderes cerceantes da razão e das leis dos homens.

Individualista, Blake se recusava a seguir o pensamento de outros homens, e criou uma mística particular, em obras povoadas por gigantes, anjos e demônios, simbolizando as forças em conflito na alma humana.

Amante da liberdade, Blake louvou as revoluções francesa (*The French Revolution — a Prophecy*) e americana (*America — a Prophecy*), vendo nelas a redenção do homem prometida pela Bíblia.

Blake legou-nos poemas belíssimos e uma visão intrigante do mundo. Em *The Marriage of Heaven and Hell* estão seus provérbios contundentes, nos quais revela uma visão aguda dos males da sociedade humana. Em *Songs of Innocence* e *Songs of Experience* relata as duas faces da experiência, do ponto de vista da criança — cuja inocência é o estágio ideal — e do adulto, em que predominam a mesquinhez e a repressão.

A obra de Blake não foi bem recebida pelo público de sua época, talvez pouco aparelhado para entender a simbologia, por vezes intrincada, desse grande visionário.

Enquanto Blake dava os toques finais a seu mundo místico, novos poetas discutiam literatura e compunham versos em conjunto. Será com eles que o Romantismo se cristalizará como o movimento dominante da literatura in-

glesa das primeiras décadas do século XIX, embora a princípio tenha sido combatido pelos críticos mais tradicionalistas.

O triunfo da imaginação

Já mencionamos o *Lyrical Ballads*, um dos resultados daquelas discussões. Vejamos agora a obra individual dos dois iniciadores do novo movimento.

William Wordsworth nasceu e foi criado no Lake District, próximo à fronteira com a Escócia, o que justifica, em parte, o imenso amor pela natureza expresso em sua poesia. Para ele, Deus estaria presente em cada elemento dela, e a contemplação da natureza ensinaria grandes lições morais ao homem, devolvendo-lhe a felicidade perdida.

Também a gente simples de seu país, com seu linguajar espontâneo e sua cultura tradicional, foi cantada pelo poeta. Afirmando que “a poesia é a emoção relembrada na tranquilidade”, Wordsworth fez seus melhores poemas sobre lembranças da infância passada no Lake District. É justamente famosa sua Ode — *Intimations of Immortality from Early Childhood*.

Sua visão de mundo talvez pareça hoje um tanto simplista, mas não se pode negar a sinceridade de sua poesia, com imagens originais e capacidade de recriar com palavras a beleza das paisagens inglesas. Poemas autobiográficos como *The Prelude* ou *The Excursion* sempre encontrarão um lugar de destaque em qualquer antologia de poesia inglesa.

Samuel Taylor Coleridge trouxe para o Romantismo o exótico e o sobrenatural. Em poemas como *Ancient Mariner*, *Kubla Khan* e *Christabel*, Coleridge dá total liberdade à imaginação, compondo versos cheios de magia e mistério.

Homem de cultura vastíssima, Coleridge não limitou suas atividades à poesia. Interessou-se pela filosofia e pela

crítica literária. Seu *Biographia Literaria*, escrito enquanto convalescia de um tratamento para se libertar da dependência do ópio, é considerado entre as grandes contribuições à crítica literária inglesa.

Wordsworth e Coleridge viveram o bastante para se tornarem, principalmente o primeiro, homens maduros e respeitados, longe da imagem de arrebatamento juvenil que se tem dos românticos.

[George Gordon (1788-1824), mais conhecido como Lord Byron, é o protótipo dessa imagem. Libertário e aventureiro, morreu lutando pela independência da Grécia. Mórvido, é um dos responsáveis pelo *mal-du-siècle*, sentimento que tanto influenciará, entre outros, a segunda geração de românticos brasileiros. Grande amoroso, foi obrigado a sair da Inglaterra por, após várias aventuras, ter-se apaixonado por sua meia-irmã.

A obra poética de Byron é mais reconhecida no resto da Europa que pelos ingleses. Estes talvez se ressintam da grandiloquência impulsiva de, por exemplo, Childe Harold's Pilgrimage, no qual Byron faz um relato personíssimo de suas peregrinações pela Europa.

Para muitos sua obra-prima é o longo poema Don Juan. Neste, com muito humor — característica rara nos românticos — Byron critica com veemência a hipocrisia, a cobiça e a opressão que vê na sociedade da época.

Amigo de Byron, com quem conviveu algum tempo na Itália, Percy Bysshe Shelley (1792-1822) foi também uma personalidade fascinante. Filho de aristocratas, foi — como vimos — um defensor do proletariado. Rebelde, declarava-se ateu, republicano e contrário a toda espécie de convenção.

Seus versos são de uma eloquência e musicalidade admiráveis. Queen Mab, composto quando Shelley tinha vinte e um anos, é um longo poema em que a moral institucionalizada e a religião são vistas como as causas da

perda da felicidade pelo homem. *Episychidion*, poema de uma fase posterior, mostra o amor como a força redentora do homem.

A revolta contra a opressão é o tema predominante em *The Mask of Anarchy*, *Hellas* e *Prometheus Unbound*. *Adonais* é um comovente poema sobre a morte de outro grande romântico — John Keats.

Keats (1795-1821) foi o cantor inspirado da beleza, de sua transitoriedade, da alegria e do amor. Sua poesia se destaca pela elegância dos versos e pelo sensualismo. A imortalidade do belo, seja no canto do rouxinol em *Ode to a Nightingale*, seja nas obras de arte em *Ode to a Grecian Urn*, é um dos grandes temas de Keats.

Nosso poema favorito de Keats é uma balada de sabor medieval — *La Belle Dame sans Merci*. Aí, a “mulher fatal” dos românticos, idealizadamente sedutora, é, mais uma vez, a causa da destruição do homem. Alguns vêem na Bela Dama sem Piedade uma personalização da tuberculose que destruirá o poeta aos vinte e seis anos.

Um gênero a caminho da maturidade

*propavelmente a
tuberculose que o
acomeceu*

Mas você já deve estar se impacientando com tanta poesia. E a prosa de ficção? Será que o romance prossegue sua trajetória brilhantemente iniciada no século anterior? Na verdade, o seu momento maior ainda está por vir, com os vitorianos. Desse período, contudo, convém destacar dois grandes nomes, que irão influenciar decisivamente o desenvolvimento do romance.

Walter Scott (1771-1832) começou sua carreira como poeta, mas consagrou-se como o iniciador do romance histórico, gênero que produzirá grandes frutos na literatura européia.

Iscoécês de nascimento, Scott escreveu vários romances sobre a história de seu país. *Waverley*, *The Bride of*

Lammermoor e *Guy Mannering* são alguns deles. Outras histórias nacionais também lhe serviram de tema e, assim, seu romance ainda mais conhecido até hoje é *Ivanhoe*, ambientado na idade média inglesa.

Lendo Scott, você provavelmente se ressentirá da falta de profundidade psicológica de seus personagens e do excessivo heroísmo e virtude de muitos deles. Ironicamente, Scott, tão hábil em recriar o passado, teve sua obra envelhecida pelo tempo.

O mesmo não sucedeu, pelo menos em parte, com a obra de Jane Austen (1775-1817). Sua obra é, aparentemente, menos ambiciosa que a de Scott. O seu mundo é o doméstico, é o das casas dos nobres e abastados da província, cuja vida rotineira segue indiferente às convulsões sociais que agitam a Inglaterra.

No entanto, com sua narrativa sutil e seus diálogos espontâneos, Jane Austen foi capaz de criar personagens reais, com vícios e virtudes.

É certo que o assunto em seus romances é trivial. *Emma*, *Pride and Prejudice* e *Persuasion* — entre outros — podem ser descritos como as aventuras de uma jovem à procura de um marido. Mas você terá que lê-los para poder apreciar a ironia fina de Jane Austen e sua economia narrativa que faz de cada incidente, de cada diálogo uma peça importante na estrutura dos romances. O tom de sua narrativa é irônico, os sentimentos são contidos. Jane Austen não parece haver vivido no mesmo mundo dos poetas românticos.

Na verdade, a efervescência dos românticos não pôde durar muito tempo. Geralmente marca-se como fim do movimento o ano de 1832. A partir daí, a realidade inglesa conhecerá grandes transformações. A literatura, portanto, também conhecerá novos rumos.

6

A era vitoriana: o romance domina a cena

Ordem e progresso no reino

Que idéia você faz da época vitoriana? Muitos de nós associamos o termo a uma época de moralismo rígido, em que o sexo era tabu e o convencionalismo estava na moda. O próprio mestre Aurélio registra, em seu dicionário, esse sentido — “*Vitoriano*: adj. 1. Pertencente ou relativo à Rainha Vitória, da Inglaterra, ou ao período de seu reinado (1837-1901). 2. *Que demonstra a respeitabilidade, o puritanismo, a intolerância, etc., atribuídos geralmente à classe média da Inglaterra vitoriana*”.

Se o tempo perpetuou essa imagem da época, deve haver razões para tal. Sem dúvida, foi um tempo de reação à efervescência que marcará o final do século XVIII, com a Revolução Francesa dando origem à era contemporânea.

Com a ascensão de Vitória ao trono, abre-se para os ingleses mais um período de prosperidade e relativa paz. Afastados os temores de uma revolução social à francesa, o país se prepara para a Segunda Revolução Industrial, que consolidará a posição da Inglaterra como país imperialista e centro econômico do mundo.

No palácio real, a rainha e o príncipe consorte, Alberto, dão o exemplo da domesticidade e do decoro que eram os ideais da maioria de seus súditos. Reina no país um clima de otimismo e ufanismo; os problemas existem,

mas o progresso — pensavam os vitorianos — saberá como solucioná-los. Afinal, viviam eles num país que dominava um quarto da população do mundo. Sua rainha presidia ao “império onde o sol nunca se punha”.

O sol, porém, não brilhava para todos os ingleses. As condições de trabalho nas minas de carvão e nas fábricas continuavam as piores possíveis. Uma boa parte da classe trabalhadora vive em favelas e começa a se organizar em movimentos reivindicatórios que, de quando em quando, ameaçam a paz social.

Os escritos do reino

Embora se publiquem ainda muitas obras de cunho religioso, é o romance que marcará a literatura inglesa do século XIX. A poesia, como você verá ao longo deste capítulo, não produzirá obras marcantes.

É difícil dizer com segurança como foi que o romance suplantou a poesia e passou a ocupar o papel preponderante na cena literária. Certamente, as condições históricas desempenharam seu papel: como quer Lukács, o romance é o épico da burguesia, e a era vitoriana é burguesa por excelência.

Também burguês é o gosto literário predominante: os leitores querem histórias sobre a vida de todos os dias, sobre um mundo que eles reconheçam e que não lhes incomode demais a consciência. Sobretudo, não querem obras que lhes firam a decência.

É surpreendente que nesse quadro de restrições morais tenham aparecido grandes romancistas, capazes de criar uma arte tão popular, em termos relativos, quanto o drama elisabetano e, também como este, uma arte capaz de transcender a época.

A vida feita romance

Charles Dickens (1812-1870), o maior entre os vitorianos, ilustra esse duplo aspecto do escritor da época. Elogiado pela crítica contemporânea, principalmente pela diversidade de sua obra, pelo humor e pela vida que soube incutir em seus personagens, foi também um escritor extremamente popular, que sempre soube manter uma estreita relação com seu público. Publicados em fascículos em revistas mensais, seus romances conquistaram corações e mentes, nos dois lados do Atlântico. Conta-se, por exemplo, que o navio que levava para os Estados Unidos um dos capítulos de *The Old Curiosity Shop* era esperado por uma multidão, que perguntava ansiosa ao capitão se a pequena Nell, personagem do romance, morrera.

A publicação em fascículos mensais deu às obras de Dickens uma estrutura episódica, onde cada capítulo tinha, via de regra, um final cheio de suspense, de forma que o leitor se sentisse motivado a comprar o próximo número. O gosto do público chegava mesmo a influir no desenvolvimento do enredo, bem nos moldes do que ocorre hoje nas novelas da televisão brasileira. Em *Martin Chuzzlewit*, por exemplo, o herói é mandado para a América, num esforço para aumentar o interesse dos leitores e, conseqüentemente, as vendas que decaíam.

Para alguns críticos, o preço da popularidade de Dickens foi que ele não podia voar mais alto do que lhe permitiam as limitações de seus leitores. Até que ponto, porém, isso diminui Dickens, é discutível. Ele é, sem dúvida, um mágico dos incidentes, fazendo uso de truques literários, uns mais refinados, outros menos, mas nos mantendo sempre presos ao fascínio de seu espetáculo.

Há de tudo em Dickens: o humor, já em sua primeira obra, *Pickwick Papers*, em que narra as aventuras quixotescas de Mr. Pickwick e seu impagável criado Sam Weller; a consciência do poder do Mal em *Oliver Twist*;

o sentimentalismo e a denúncia social nas desventuras de *David Copperfield*; a crítica às severas escolas vitorianas em *Nicholas Nickleby*; o ataque ao poder do dinheiro em *Bleak House* e *Great Expectations*, este último talvez o mais bem estruturado de seus romances.

Quem leu Dickens sabe que, ao lado da impressão da vida como ela é, há em seus romances melodrama, pieguice, moralismo e improbabilidades. Certos críticos imputam essas falhas às limitações da época, conjecturando do que seria capaz o seu talento numa era menos rígida.

Oriundo da baixa classe média, Dickens conheceu de perto o lado mais negro da prosperidade vitoriana, e a crítica social é uma constante em suas obras. Ainda nesse aspecto, certos críticos lhe cobram uma atitude mais revolucionária, uma ideologia mais profunda.

Sem dúvida, a crítica social de Dickens não é pioneira ou radical. Os males sociais apresentados em seus romances não eram novidade para os leitores e nem a maneira de apresentá-los incitava abertamente à rebelião. Todavia, vista de um ângulo mais amplo, a filosofia de Dickens é revolucionária: tudo o que, na vida social, impede a solidariedade e a generosidade é condenado. Segue-se que, num sentido mais profundo, toda a sociedade vitoriana e a nossa, herdeira daquela, precisam de reformas. A nível do simbólico, perpassando a estrutura superficial de muitos de seus romances, está o sentido do horror a um tipo de vida que destrói o que há de melhor no homem.

Qualquer que seja a tendência crítica do momento, uma leitura de Dickens, atenta e sem preconceitos, vai sempre revelar sua maravilhosa capacidade de transmitir um sentido de vida, aliada a uma sensibilidade especial, que lhe permite ver em situações específicas emblemas da situação do homem em todos os tempos. O isolamento do indivíduo, a irracionalidade da vida, o poder do Mal, estão todos lá, sugeridos nas tramas enganosamente simplistas desse grande fabulador.

A contribuição feminina

Deixemos agora a Londres de Dickens e vamos até o Yorkshire para conhecermos as Brontë: Anne (1820-1849), autora de *Agnes Grey* e *The Tenant of Wildfell Hall*, e suas irmãs Charlotte (1816-1855) e Emily (1818-1848).

Além de alguns poemas, Emily escreveu um só romance, *Wuthering Heights*, mas com ele assegurou seu lugar de destaque na literatura mundial. Não se sabe onde Emily foi buscar a inspiração e a mestria para escrever uma obra desse calibre. Filhas de um pároco de Yorkshire, órfãs de mãe, ela e suas irmãs foram criadas quase como reclusas. Entre suas brincadeiras prediletas estavam escrever e dramatizar histórias. Até aí, uma infância quase normal, que não explica a energia criadora que fez, pelo menos de Charlotte e Emily, grandes romancistas.

Em *Wuthering Heights*, muito tempo antes das teorias sobre o ponto de vista, Emily foi capaz de encontrar a fórmula ideal para narrar seu incrível romance sobre a paixão do soturno Heathcliff por Catherine Earnshaw. É a governanta Nelly Dean que narra ao forasteiro Mr. Lockwood os estranhos incidentes da adoção de Heathcliff pelos Earnshaw, seu amor por Catherine e sua humilhação. A separação de Heathcliff e Catherine, casada com um vizinho, desencadeia um conflito cheio de mistérios, que transcende a rivalidade amorosa. Trata-se de um conflito entre o estranho e o doméstico, a exaltação e a calma, o sobrenatural e o natural, tudo desencadeado pelo amor compulsivo dos dois jovens. Embora envolvidos pela atmosfera enlouquecida do morro dos ventos uivantes, nós, leitores, somos mantidos a uma distância segura pelo não-envolvimento da governanta que narra a história e pelo ceticismo assustado de Mr. Lockwood.

Charlotte, a outra irmã Brontë, conheceu o sucesso com *Villette*, *Shirley* e, principalmente, com *Jane Eyre*.

Como apresentar a você *Jane Eyre*? Se dissermos apenas que se trata de outra história de amor, estaremos fazendo o romance parecer menor do que é. Na verdade, é uma história que, embora previsível, tem seus encantos. Consegue também delinear com precisão a personalidade pragmática de Jane, a jovem governanta apaixonada pelo patrão e que pensa não ter ilusões.

Sutilmente, a autora põe em xeque alguns mitos da sociedade da época. Alude à injustiça da posição da mulher instruída que parece só poder ser governanta, e, mais claramente, à injustiça das limitações morais. Jane tem que escolher entre a paixão por Rochester, seu patrão, preso a uma esposa louca, e o casamento por conveniência com St. John Rivers, a antítese da paixão. No final, triunfa o amor, apesar de a autora ter providenciado a morte da esposa de Rochester, possibilitando, assim, também o triunfo do moralismo no casamento legal entre Jane e Rochester.

Ainda o romance

Emily e Charlotte Brontë, e Dickens já bastariam para demonstrar a importância do romance na era vitoriana. Mas ainda devemos mencionar, pelo menos, Thackeray, Trollope e George Eliot. Ao contrário de Dickens, William Makepeace Thackeray (1811-1863) era da classe média alta, e é sobre essa classe que vai dirigir seu olhar irônico e comedido. Anti-romântico, propõe-se ver o homem e a mulher como realmente viviam na sociedade da época. Seu romance mais lido até hoje é *Vanity Fair*, em que a heroína, Becky Sharp, é um típico produto de uma era que só reconhece o dinheiro como a mola do mundo.

Embora faltem a Thackeray as qualidades de gênio, foi ele quase tão popular como Dickens. Outro favorito do público vitoriano, mas cuja obra a crítica de hoje tende a

considerar como menor, foi Anthony Trollope (1815-1882). Escritor profissional, deixou cerca de cinquenta obras que, mais que as de Dickens, sofrem dos problemas estruturais causados pela serialização. Suas obras mais reconhecidas pela crítica são *The Way We Live Now*, um estudo do poder do dinheiro na sociedade, e *The Warden*, a primeira de uma série de romances sobre um condado fictício, o Barsetshire, ainda intocado pelas transformações causadas pela industrialização.

A próxima escritora de quem trataremos aqui é George Eliot, pseudônimo de Mary Ann Evans (1819-1880). Intelectualizada, culta, George Eliot é talvez a primeira romancista moderna, no sentido em que ela via o romance como forma de arte, e não, primeiramente, como meio de instrução e divertimento. Com isso não queremos dizer nem que o romance se torna arte apenas com George Eliot, nem que todas as novas tendências do gênero podem ser encontradas em suas obras. O que temos em mente é o que pretendiam do romance, conscientemente, os artistas que a ele se dedicaram. Vamos ver algumas dessas idéias mais representativas.

Para Richardson, a quem já nos referimos antes, o artista deveria, primeiramente, instruir. É famosa sua resposta sobre a natureza do romance: "Instruction, madam, is the pill; amusement is the gilding".

Da "douração da pílula da instrução", o divertimento passou a primeiro plano com os primeiros vitorianos. A fórmula de Wilkie Collins, romancista menor, pode resumir os propósitos dos romancistas da época: "Make 'em laugh, make 'em cry, make 'em wait".

Não era apenas "provocar o riso, o choro, e manipular o suspense" que pretendiam, por exemplo, os romancistas franceses. O crítico inglês Walter Allen compara a afirmação de Collins à de Gustave Flaubert, que, em 1855, quatro anos antes da publicação do primeiro romance de

George Eliot, arrogava para o romancista os mesmos privilégios do poeta: “(...) dar ritmo de verso à prosa, (...) escrever sobre a vida de todos os dias como a história e os épicos são escritos” *.

A própria Eliot, numa das influentes críticas que publicou no *Westminster Review*, ataca o didatismo que persistia no romance do século XIX. Em sua prática, Eliot trouxe para o romance uma análise mais profunda dos personagens e a subordinação dos incidentes ao efeito total da narrativa. É dos seus romances mais bem-sucedidos, como *Adam Bede*, *The Mill on the Floss*, *Silas Marner* e *Middlemarch*, que virão muitas das características dos romances do século XX.

Versos vitorianos

As novas tendências preconizadas e praticadas por George Eliot no romance serão também a marca da poesia do fim da era vitoriana. Influenciados por John Ruskin (1819-1900), pensador que defendia o culto do prazer estético e o apuramento do gosto, um grupo de jovens poetas se reuniu no “Movimento Pré-Rafaelista”. Seu propósito era opor-se ao academicismo da arte vitoriana em geral, em busca da mesma simplicidade que viam na pintura renascentista antes de Rafael.

O líder desse movimento foi Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Para ele, a poesia era a celebração do belo e nela não havia lugar para a discussão dos problemas da época. Pintor de talento, Rossetti fez uma poesia sensual e, ao mesmo tempo, mística, em que procurou fundir o trivial e o sobrenatural. *The Blessed Damozel* é geralmente considerado sua melhor obra.

* Apud ALLEN, Walter. *The English Novel*. London, Phoenix House, s.d. p. 209.

Também amigo de Rossetti, George Meredith (1828-1909) foi poeta e romancista de talento. Se o excesso de sutileza e de obscuridade repelia os leitores quer da poesia quer dos romances de Meredith, sua mestria formal, cujos melhores exemplos em poesia estão em *The Modern Love* e *Poems of the English Roadside*, lhe valeu o título de precursor dos modernistas que, no século XX, chocariam o público com seu experimentalismo formal.

Os vitorianos que não apreciassem o sensualismo dos pré-rafaelistas tinham em Alfred Tennyson (1809-1892) a voz típica do período. Foi ele o poeta favorito de Vitória, mas hoje é difícil dizermos se sua contribuição à poesia inglesa foi relevante. Embora poeta de grandes recursos técnicos, um mestre da musicalidade, Tennyson peca pela superficialidade de sua visão de mundo e por um certo artificialismo, aceitando sem questionamento os ideais vitorianos.

Ao lado de Tennyson, os Browning, Robert e Elizabeth, são outros expoentes da poesia, numa era pouco propícia a ela. Elizabeth (1806-1861) era considerada pelos vitorianos como melhor poeta que o marido. Mas seus versos narrativos em *Aurora Leigh* ou seus sonetos em *Sonnets from the Portuguese* parecem-nos hoje incapazes de provocar nossa emoção.

Robert (1812-1889) é menos tipicamente vitoriano que Tennyson. Poeta deliberadamente difícil, fez uso de rimas complicadas e se encantava com temas excêntricos, como a Itália medieval de *Sordello*.

Embora original e atípico, versos de um de seus poemas, *Pippa Passes*, podem ser usados para resumir o espírito preponderante da era vitoriana:

(...)

God's in his heaven
All's right with the world.

7

O fim de século: continuadores, opositores e profetas

Velhos e novos caminhos

Embora Vitória só tenha morrido em 1901, muitas das características marcantes da era vitoriana já desapareciam nos últimos anos de seu reinado. Os Estados Unidos despontavam como potência econômica, os produtos industriais alemães competiam com os britânicos, os trabalhadores começavam a se organizar e a pressionar por melhores condições. É o começo do fim da supremacia da Inglaterra no mundo.

A cena literária também sofre mudanças. Como as político-econômicas, essas também são gradativas. Novas tendências influenciam e convivem com padrões consagrados.

Certamente é muito difícil organizar algo tão mutável quanto a arte em departamentos estanques, mas, num esforço de simplificação, podemos isolar três grandes grupos — os continuadores, os opositores e os profetas. Os continuadores e os oponentes representam exatamente o que as denominações indicam: a continuação do espírito vitoriano e a crítica veemente a este, que, em última análise, nada mais é do que a outra face da mesma moeda.

Já como profetas, consideraremos os artistas que mantenham certas afinidades com os pré-rafaelistas ou uma George Eliot, preconizando, contudo, novos rumos. Para

eles, o individualismo e a sensibilidade se apresentam como valores mais altos que o espírito social e a moralidade. A literatura produzida por eles será mais conscientemente artística, mais integrada aos movimentos intelectuais europeus do que propriamente insular. Optamos chamá-los de profetas porque em suas obras se encontram os germes da arte que florescerá no século XX.

Pelo menos em espírito, Rudyard Kipling (1865-1936), poeta, contista e romancista, é inquestionavelmente um continuador. Já na forma, sua prosa notabilizou-se mais pelo conto que pelo romance, e nada pode ser mais alheio aos longuíssimos romances vitorianos que este gênero breve por definição. Em poemas como *Gunga Din* e *Recessional*, e em narrativas como *Forty Tales from the Hills* e *Soldiers Three*, Kipling faz a apologia do império. Transparece em sua obra a certeza irada de que os grandes triunfos da era vitoriana não desaparecerão nunca e que nenhum preço é alto demais para garantir a supremacia britânica. Sua ideologia pode nos ferir a sensibilidade, mas vale a pena lê-lo, mesmo assim, por sua capacidade de criar atmosfera e pela fluência de seu estilo.

Thomas Hardy (1840-1928), romancista e poeta muito superior a Kipling, já nos apresenta alguns problemas de denominação. Pela cronologia, pode ser considerado o último dos grandes vitorianos. É, porém, um anti-vitoriano, enquanto despreza valores da época que se extinguiu, como o otimismo materialista e imperialista. Sua visão de mundo é pessimista, perpassada por um acentuado sentido trágico da vida.

Nascido no campo, na região de Dorsetshire, seus personagens são pessoas rústicas, ligadas à terra. Desse aparente regionalismo, contudo, Hardy chega ao universal. É o homem, para ele, está à mercê de forças implacáveis que lhe escapam ao controle. Essas forças, aliadas às fra-

quezas do próprio indivíduo, levam-no muitas vezes à destruição. Estamos aí muito próximos da tragédia grega.

A natureza em Hardy, contrariamente aos românticos, assume uma presença maligna. Também ela é hostil ao homem, atormentando-o em sua luta contra o destino.

Seus primeiros romances, como *Desperate Remedies*, *The Return of the Native* e *The Trumpet Major*, foram bem recebidos pelo público. Já *Tess of the D'Urbervilles* e *Jude the Obscure*, hoje colocados entre os maiores da literatura inglesa, foram fracassos de público. O primeiro, pela contundência com que Hardy extrapolou as convenções e tabus da época. E o segundo, pela tragicidade do destino do anti-herói Jude, protótipo do fatalismo de Hardy.

No entanto, em *Tess of the D'Urbervilles* e especialmente em *Jude the Obscure*, demonstra Hardy todas as suas qualidades de ficcionista: estrutura narrativa coerente e objetiva — talvez reflexo do arquiteto que fora Hardy —, personagens de grande densidade psicológica e universalidade dos temas.

Se o fracasso de público contribuiu para afastar Hardy da prosa, pior para o romance e sorte da poesia. Como poeta, Hardy não abandona sua visão do homem em luta contra o destino. Temas tirados do cotidiano constituem grande parte de seu material poético. Seu verso é dissecado de artificialismos e, como sua prosa, de marcante objetividade.

Sua maior obra poética é *The Dynasts*, um longo poema dramático, contando a participação inglesa nas guerras napoleônicas. O evento histórico é pretexto para mais um estudo do destino do homem.

Entre os oponentes, nenhum merece mais o título que Samuel Butler (1835-1902). Poucas das instituições vitorianas escaparam às suas irônicas investidas. *Erewhon* — anagrama de “nowhere” — é um de seus mais conhecidos romances; nele encontramos uma sátira à moda de Tho-

mas More. O “país” criado por Butler é isolado do mundo, e aí a religião é praticada nos bancos e todos os habitantes pensam da mesma maneira. Mas é no livro publicado postumamente — o grande romance *The Way of All Flesh* — que a mordacidade de Butler atinge em cheio os mais sagrados mitos vitorianos, ao analisar a hipocrisia de um pai de família que, ainda por cima, é pastor anglicano.

Também oponentes ao vitorianismo, mas profetas enquanto defendem a Arte pela Arte, são os integrantes do movimento do Estetismo, que preconizam o culto da beleza, da liberdade do indivíduo e do desenvolvimento de sua personalidade. O maior representante desse movimento na Inglaterra é Oscar Wilde (1854-1900). Poeta e prosador, Wilde compõe uma obra brilhante, embora superficial. Ainda hoje é muito lido seu romance *The Picture of Dorian Gray*. Nele, o herói hedonista, repetindo o mito europeu de Fausto, vende sua alma em troca da preservação de sua beleza física.

Condenado à prisão por homossexualismo, Wilde escreve *De Profundis*, em forma de longa carta. Depurado do artificialismo que o caracterizara anteriormente, nesta obra encontramos um Wilde despojado e sincero.

Para o teatro, Wilde escreveu comédias como *A Woman of No Importance* e *The Importance of Being Earnest*, que, pelo seu humor sutil e elegante, seduziram as platéias vitorianas.

Ressurge o teatro

Em termos cronológicos, Wilde é o primeiro teatrólogo de importância desde a Restauração e o funesto Licence Act. Já em 1840, este fora revogado, mas é com Wilde que o teatro retoma o impulso que a história estancara.

E falar de teatro implica falar de George Bernard Shaw (1856-1950). Homem inteligente e irreverente, fez em seus ensaios e peças a defesa apaixonada do indivíduo. Socialista, foi um dos fundadores da Fabian Society, um movimento reformista visando à mudança da sociedade através da promulgação da educação, do fortalecimento da organização sindical e da racionalização do trabalho.

Influenciado por Ibsen, particularmente no que diz respeito ao realismo do autor escandinavo, Shaw conheceu o sucesso no exterior, antes de ser reconhecido pelos ingleses como grande teatrólogo. Suas peças abrangem os temas mais diversos. As primeiras, *Widowers' Houses* e *Mrs. Warren's Profession*, tratam da prostituição. Em *Man and Superman*, temos o questionamento da preponderância do elemento masculino na sociedade inglesa. Shaw modernizou o mito de Pigmalião, reconstruído no fonologista Higgins, que transforma a vendedora de flores Elisa Doolittle em dama da sociedade, em *Pygmalion*.

Também da Irlanda, país natal de Shaw, foi o movimento Celtic Revival, de grande importância para o desenvolvimento do teatro moderno na Inglaterra. Surgido da efervescência do nacionalismo irlandês do final do século XIX, esse movimento foi iniciado por W. B. Yeats e sua amiga Lady Gregory. No pequeno Abbey Theatre, em Dublin, o movimento irlandês propunha como fonte de inspiração as tradições celtas conservadas pelo país. Seu interesse pelo popular trouxe ao teatro irlandês — e posteriormente ao inglês — uma naturalidade e um realismo em que estão presentes ecos ibsenianos.

As peças escritas por Yeats, como *The Countess Cathleen*, *The Land of Heart's Desire*, extrapolam a realidade irlandesa e alcançam interesse universal. O mesmo acontece com a produção de John Millington Synge (1871-1909), em peças como *The Playboy of the Western World* ou *The Tinker's Wedding*, cujo realismo, retratando o

homem rústico irlandês, alcança uma sincera simbologia da condição humana.

No teatro irlandês, devemos ainda lembrar Sean O'Casey (1880-1964), continuador de Yeats e Synge. Oscilando entre simbolismo e realismo, O'Casey é um autor que, partindo do nacionalismo irlandês — em *June and the Paycock*, por exemplo —, dedicou-se com ardor ao socialismo, em peças posteriores, como *Red Roses for Me* e *The Star Turns Red*. Sua linguagem teatral é vigorosa e espontânea, tendo tido grande influência no teatro inglês deste século.

Mestres em verso e prosa

William Butler Yeats (1865-1939) foi, talvez, maior poeta que dramaturgo. Aliás, ele é considerado entre os mais importantes poetas de nosso tempo, por haver incorporado à sua poesia personalíssima várias tendências poéticas do século XX. Com relação à época vitoriana, Yeats é, portanto, mais um dos profetas.

Dedicando-se inicialmente a temas irlandeses, em sua evolução artística a poesia de Yeats aproxima-se dos mistérios da imaginação, dedicando-se a temas da mitologia, do esoterismo e mesmo da magia. Seu estilo evolui da expressão quase que decorativa — ainda próxima aos pré-rafaelistas — e alcança uma simplicidade e um domínio absoluto do verso, em que a beleza da forma despojada é irresistível.

Seu gosto pela beleza e a crença em sua sobrevivência através da obra de arte, num mundo que tende a ignorá-la, ou mesmo destruí-la, estão presentes em seu famoso poema *Sailing to Byzantium*:

(...)

*O sages standing in God's holy fire
As in the gold mosaic of a wall,
Come from the holy fire, perne in a gyre,
And be the singing-masters of my soul.
Consume my heart away; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
Into the artifice of eternity.*

(...)

Em *A Vision*, obra em prosa, Yeats, aliás, nos fala da Bizâncio antiga como representante de um tempo em que o artista transmitia uma visão de mundo partilhada por todos os homens. O homem moderno perdeu — por seu afastamento do mitológico e do imaginário — seu sentido de participação no grande todo que seria o mundo, condenando-se ao isolamento individual. Para Yeats, então, a tarefa do poeta é restituir ao indivíduo essa noção perdida de participação.

Nos grandes volumes de poemas de Yeats — *The Tower*, *The Winding Stair* e *Last Poems* — encontramos os mais diversos temas, mesmo os tradicionalmente considerados “não-poéticos”, numa lucidez que não desapareceu com a idade, mantendo o poeta, até o fim, sua visão trágica do mundo e a tentativa de recuperação de sua unidade perdida.

No romance, encontramos dois renovadores da estatura artística de um Yeats nas figuras de Joseph Conrad e Henry James. O maior entre os profetas da literatura inglesa nesse fim de século é um americano de Nova Iorque, naturalizado britânico: Henry James (1843-1916). Seu estatuto de profeta é garantido não só pela sua defesa do romance como objeto estético, como também pela grande influência que irá exercer no romance até nossos dias.

James é um mestre da análise das sutilezas psicológicas e das motivações de seus personagens. Muitos deles são, como tantos de nós até hoje, seres em busca de um mundo que lhes satisfaça as aspirações.

O conflito entre a “velha ordem” — representada pela Europa tradicional e sedutora — e a “nova ordem” — cheia de vida e inocente, representada pela América — é um tema recorrente na ficção de James, desenvolvido em grandes romances, como *The Portrait of a Lady*, *The Wings of the Dove*, *The Golden Bow*, e na obra-prima *The Ambassadors*.

James foi também um grande teórico da ficção. Se você quiser estudar o ponto de vista, o recurso técnico primordial do romancista, o que determina a relação do narrador com a história, deverá começar pelos prefácios escritos por ele para a edição de suas obras completas. Grande parte das teorias modernas sobre o ponto de vista, na crítica anglo-saxônica, vem daí.

Segundo James, o romance tem que ter coerência interna, tem que dar a ilusão de realidade. A história deve ser filtrada por uma inteligência central e dar a impressão de narrar-se a si mesma. Para ele, as longas interferências dos narradores oniscientes vitorianos quebravam a ilusão de realidade do romance e o tornavam menos dramático, menos intenso.

A partir de James, o romance inglês está aparelhado, mais do que nunca, para lidar com os conflitos interiores. E com ele também que o gênero toma de vez a trilha preconizada por George Eliot e se coloca firme e conscientemente entre as grandes expressões da arte literária.

Assim, outra expressão do romance como grande arte foi Joseph Conrad (1857-1924). Polonês de nascimento, marinheiro por profissão, publica seu primeiro romance, *Almayer's Folly*, aos quarenta anos, já naturalizado inglês.

Embora só tenha aprendido o idioma do país adotivo depois dos vinte anos, Conrad é dono de um estilo elaborado, rico em invocações. Mais fluído que o de James, seu estilo é, no entanto, capaz de veicular sua visão complexa da vida, e, em obras como *Lord Jim* e *The Heart of Darkness*, Conrad usa o mar e as viagens como meios de exploração do maior dos mistérios: o próprio homem.

Conrad é exímio no estudo dos efeitos que o isolamento e a liberação das convenções morais da sociedade têm sobre o homem, muitas vezes despertando nele uma aterrorizante atração pelo Mal.

Em *The Heart of Darkness*, Conrad recria o clima opressivo e fantástico da África. Como Marlow, o personagem que narra a história, sentimo-nos fascinados pela personalidade misteriosa de Kurtz, o homem que vive entre nativos, num entreposto comercial isolado. No final, descobrimos que o "centro da escuridão" pode não estar no continente africano, onde a floresta obscurece a luz do sol, mas, sim, no coração do homem.

Se a leitura das obras já não fosse prova suficiente de que Conrad é dos mais significativos romancistas da literatura inglesa moderna, bastaria lembrar a adaptação que o cineasta americano Francis Ford Coppola fez de *The Heart of Darkness*. Ambientado na Guerra do Vietnã, o filme *Apocalypse Now* demonstra cabalmente ao público de nossos dias a contemporaneidade da visão de mundo de Conrad.

Outras contribuições ao romance

Mas há outros romancistas do período, que, embora menores que James ou Conrad, merecem nossa atenção. H. G. Wells (1866-1946), se não trouxe grandes renovações estilísticas ao romance, criou a moderna ficção científica, em obras como *The Time Machine*, a fasci-

nante história de um viajante no tempo, e *The War of the Worlds*, que trata da invasão de marcianos. Wells, em sua longa e prolífica carreira, também se dedicou à crítica social com observação arguta e humor, como você poderá comprovar, por exemplo, em *Kipps, the Story of a Simple Soul*.

Somerset Maugham (1874-1965) é exemplo do desapeço que a crítica começa a dedicar a romancistas que têm grande sucesso de público, o que já fora considerado grande qualidade. Maugham não é, realmente, um mestre do estilo como James ou Conrad. Muitos de seus contos, como *Rain*, e de seus romances, como *Of Human Bondage* e *The Razor's Edge*, ainda encontram, porém, um lugar de destaque na preferência dos leitores, por seu retrato da solidão humana.

Um novo código para lidar com o mundo que se abre aos pés da geração de fim de século, com a eclosão da Primeira Guerra, é uma das preocupações de E. M. Forster (1879-1970). Romancista e ensaísta, Forster é o autor de *Aspects of the Novel*, um agradável e inteligente estudo do romance, gênero em que Forster também se destacou como autor. Em *A Room with a View* e *Howard's End*, dá ele ênfase às relações pessoais como forma de dar sentido a um mundo caótico. Essa mesma ênfase pode ser encontrada em seus ensaios.

Embora a cronologia e muitos aspectos de sua visão de mundo tragam Forster para muito perto de nós, ele se revela uma boa escolha para fechar esta visão do romance pós-vitoriano, que se iniciou com Kipling. Em seu melhor romance, *A Passage to India*, Forster revela uma atitude antiimperialista e contrária ao autoritarismo, ao retratar o conflito entre um indiano, Dr. Aziz, e as convenções da sociedade inglesa colonialista. Questiona-se aí o império louvado por Kipling e profetiza-se uma nova atitude de ênfase no indivíduo como medida do mundo.

Continuadores, oponentes e profetas deixam sua marca na literatura inglesa. O século XX, que do ponto de vista de alguns historiadores só começa em 1914, vai continuar algumas linhas de ação dos profetas. Mas o mundo europeu que se tenta recompor após a hecatombe da guerra é outro. Não há mais lugar para certezas; os deuses estão mortos e a solidão do homem na terra devastada será um dos temas dominantes da era que se inicia.

Vamos, pois, com muito cuidado, trilhar os intrincados caminhos da literatura contemporânea, onde a luz esclarecedora que ilumina os artistas consagrados pelo tempo já não pode mais nos guiar.

8

O século XX: variedade e complexidade

Incertezas e abalos

“A nossa civilização contém grande variedade e complexidade, e essa variedade e complexidade, agindo sobre uma sensibilidade refinada, têm que produzir resultados vários e complexos.”

Essas palavras de Eliot podem ser usadas para resumir o panorama sociocultural da Inglaterra nas primeiras décadas do século XX. A variedade e a complexidade são tão velhas quanto a própria civilização, mas, nas primeiras décadas de nosso século, foram sentidas com especial vigor.

A Guerra dos Bôeres e a agitação na Índia de Gandhi contribuíram para acabar com a mística da missão sagrada do Império Britânico. No plano da política interna, novas reformas dão voz e voto para a baixa classe média. O Education Act de 1870 tornara compulsória a escolaridade. A fundação de um grande número de escolas abre o universo da educação para todas as classes e amplia o público virtual da literatura.

O relativismo substitui as teorias autoritárias e rígidas que haviam constituído um dos pilares da sociedade vitoriana. As próprias mulheres ameaçam a hegemonia masculina, ao exigirem o direito ao voto.

Também no campo das idéias, é abalada a velha ordem. Marx, com sua visão materialista da história, já questionara o sistema capitalista vigente. Darwin, também em plena época vitoriana, abalara a segurança do homem, ao colocá-lo, na escala biológica, não ao lado dos deuses, mas um degrau acima do macaco. No início do século XX, propagam-se as teorias de Freud sobre o papel do inconsciente no comportamento humano. Para qualquer lado que olhe, o homem do início do século só vê interrogações, onde antes havia certezas.

E é nesse quadro de abalos, numa Europa "grávida de desastre" *, que homens e mulheres de sensibilidade refinada vão criar uma nova imagem da literatura. O experimentalismo formal dará a tônica, tanto no romance quanto na poesia. Talvez seja o caso de dizermos que a sensibilidade moderna busca novas formas de cantar um novo mundo. No entanto o que podemos dizer com certeza é que a arte do começo do século XX, se, por vezes, aliena grande parte do público por sua dificuldade, logra refletir e ampliar a variedade e a complexidade do mundo moderno.

Provocado pelo relativismo

Poesia moderna e não

Começemos por examinar a poesia. Após os pré-rafaelistas, o próximo movimento de interesse é o dos poetas "georgianos", assim chamados por publicarem sua obra durante o reinado de George V, de 1910 a 1936.

Embora haja entre eles poetas de talento, como Walter de la Mare (1873-1956), a poesia dos georgianos, de modo geral voltada para a celebração da natureza e dos sentimentos, não abre novos caminhos e é

* A expressão é de Erich Auerbach em *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1971, p. 483.

considerada pelos críticos muito mais como retrocesso que como revolução.

A revolução, porém, se faz presente em 1918, com a publicação póstuma dos poemas de Gerard Manley Hopkins (1844-1889). Esse padre jesuíta produziu um novo tipo de poesia, num estilo originalíssimo, que incluía a invenção de palavras e a adoção de um ritmo peculiar. Hopkins buscava para a poesia a mesma liberdade da música: para ele, o som, o significado e a sugestão dos vocábulos têm igual importância. *apdo. Hopkins. Jesus*

Não podemos falar de influência de Hopkins sobre os poetas do começo do século, uma vez que a publicação de seus poemas já encontra a nova poesia no centro da cena literária.

Em que medida essa poesia é nova? Ela significou uma guinada na produção poética e um realinhamento dos grandes valores do passado. É nos metafísicos do século XVII que ela vai buscar a complexidade intelectual que faltava aos vitorianos. O poema passa a ser o significado e não a experiência pessoal do poeta, tão central aos românticos. *(em si mesmo)*

O talento na Terra Devastada

Ao lado de Yeats, que, como vimos, continua sua produção até o final da vida, a grande figura dessa nova poesia é T. S. Eliot (1888-1965), poeta, crítico e dramaturgo.

Na poesia de Eliot há a mesma aliança da “superficialidade e da seriedade” que ele louvara na poesia à moda de John Donne. Também são cerebrais os poemas de Eliot, suas imagens são complexas, mas, ao mesmo tempo, há neles um tom de conversação, reforçado pelo uso de palavras da linguagem comum.

76 She chaotic world as a result of the war.

Interpretar Eliot somente à luz dos metafísicos, porém, obscurece o aspecto radicalmente moderno de sua poesia. Ela reflete, em sua fragmentação, a complexidade e a falta de sentido de nossa era, em que o homem perdeu o sentimento de unidade com o mundo.

Certamente que sua poesia exige muito da perspicácia do leitor e de seus conhecimentos literários, já que faz uso constante de citações e alusões. Entretanto, essa dificuldade pode muito bem ser vista como o preço a ser pago pela abrangência dos temas e pela condensação, em poesia, de tantos aspectos deste nosso vasto mundo.

Pode ser também que, muitas vezes, o leitor se resinta da falta de liames lógicos entre um tema e outro de um mesmo poema, ou mesmo entre uma linha e outra. Contudo, é também por aí que passa a modernidade de Eliot. Como bem lembra F. O. Matthiessen, esse juntar de fragmentos aparentemente desconexos termina por "sugerir no ritmo dos versos o movimento do pensamento numa mente viva e, assim, comunicar o padrão exato de seu significado não só pela estrutura lógica com também pela sugestão emocional" *.

Vejam os alguns dos poemas mais significativos de Eliot. Em 1917, foi publicado seu primeiro livro, *Prufrock and Other Observations*, que contém a belíssima *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, em que é enfatizada a frustração e a trivialidade da vida individual num mundo onde impera a decadência.

Em 1922, é publicado o que muitos consideram sua obra máxima: *The Waste Land*. Esse longo e complexo poema não segue uma organização rígida, e, desse ângulo, espelha o caos do mundo moderno, que é um dos temas tratados nele. A esterilidade da vida na era da máquina, em que o homem está divorciado da natureza, é enfati-

* A Tradição e o Talento Individual. In: BEAVER, Harold, org. *Ensaio de Crítica Literária*. Rio de Janeiro, Lidor, s.d. p. 150.

zada no poema e aparece já nas primeiras linhas com sua referência ao mês da primavera como o mais cruel, por renovar a vida onde não há mais lugar para ela:

*"April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land."*

Em 1927, Eliot — que nascera nos Estados Unidos — naturaliza-se inglês e converte-se ao anglicanismo. Muitos dos seus poemas posteriores, como os coligidos em *The Four Quartets*, tratam dos problemas da fé e da significação do cristianismo numa era materialista.

Mas a fé não cega o diagnóstico contundente de Eliot sobre a nossa época. Em *The Hollow Men* (1925), ele já definira o homem moderno como sendo oco, recheado de palha, e previra que este mundo estéril nem mesmo irá terminar com um estrondo:

*"This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper."*

O Eliot dramaturgo, posto de lado seu monumental *Murder in the Cathedral*, não é tido em tão alto grau como o poeta ou o crítico. Mas vale a pena ler sua dramatização da vida doméstica em *The Family Reunion*, ou apreciar o experimentalismo de *The Cocktail Party*, *The Confidential Clerk* e *The Elder Statesman*.

Romance e complexidade

A poesia de Eliot significou uma ruptura radical com a do século XIX. A mesma quebra de tradição aparece no romance. Com autores como Virginia Woolf, James Joyce e D. H. Lawrence, cai por terra o romance vitoriano, estilizado na forma e no conteúdo do romance moderno.

Vejamos, ainda que de um só ângulo — o da relação autor/público —, de que maneira o novo romance se contrapõe ao tradicional.

Até aqui, o escritor e seu público partilhavam de um mesmo sistema de valores, de uma sociedade estabelecida. O escritor se colocava como alguém que tinha acesso ao segredo do mundo e aos de seus personagens. Em linguagem clara e articulada, o romancista transmitia um conhecimento seguro do mundo criado em sua obra e indicava ao leitor como este deveria interpretar as ações e os pensamentos dos personagens.

No nosso século, com a expansão do público leitor, o artista não compartilha mais com ele de um conhecimento comum. Além disso, o escritor, exposto às novas teorias da filosofia, da economia, da psicanálise e das ciências em geral, vai perdendo o sentido unificado do mundo. Ele tem consciência de que é impossível se saber toda a verdade sobre alguém, assim como da complexidade e ambigüidade do real, que é matéria do romance.

Como consequência, ele não pode mais narrar com a autoridade de seus predecessores, nem usar as mesmas técnicas que eles, sob pena de falsear a realidade.

Virginia Woolf (1882-1941) pode ser vista como um bom exemplo das novas características do romance. A voz cheia de autoridade do narrador convencional é substituída pelo registro dos pensamentos e emoções dos personagens. Woolf notabilizou-se pelo emprego do fluxo de consciência, técnica narrativa que consiste na apresentação, na literatura, “de padrões do pensamento humano que sejam ilógicos, não-gramaticais e, principalmente, associativos” *.

Grande parte da ação nos romances de Virginia Woolf se dá na mente de seus personagens. Aliás, “ação”

* Essa é a definição de R. Scholes e R. Kellog em *The Nature of Narrative*. London, Oxford University Press, 1976. p. 177.

é força de expressão, já que muito pouco acontece em seus romances. *Mrs. Dalloway*, por exemplo, passa-se num só dia, e, além da festa que a protagonista quer dar e do retorno de um seu ex-apaixonado, pouca ação há. Tampouco em *To the Lighthouse*, onde tudo gira em torno da possibilidade de um passeio da família Ramsay a um farol, podemos falar de ação no sentido convencional.

Porém, se pararmos aqui, daremos a impressão de que o mundo de Virginia Woolf é fútil e sem sentido. Isso não é verdade. O que preocupa a autora é justamente a busca do sentido da vida. O fluir do tempo é outra das preocupações constantes da autora. Em seus romances, a seqüência temporal é quebrada, e o passado coexiste com o presente na consciência dos personagens.

A prosa de Virginia Woolf, que para muitos atinge seu ponto alto em *The Waves*, é rica em alusões e exige uma leitura atenta, para que não nos passem despercebidas suas sugestões sutis.

Ausência do narrador que tudo sabe, seqüência temporal quebrada, visão personalíssima da vida. Estamos aí já bem distantes do romance tradicional.

Um contemporâneo de Virginia Woolf, o irlandês James Joyce (1882-1941), levou o romance a uma tal distância que muitos críticos afirmam, ainda hoje, às portas do século XXI, que não somos modernos o suficiente para ler Joyce — se não o de *Ulysses*, certamente o de *Finnegans Wake*. Neste, através do sonho do personagem principal, H. C. Earwicker, Joyce tenta enfocar toda a história da humanidade. O romance procura reproduzir a estrutura do sonho: palavras são distorcidas, juntadas umas às outras, o ritmo é tão importante quanto na poesia.

Certamente que todas essas características fazem do romance uma leitura difícilíssima, uma daquelas obras-primas que muitos citam e poucos lêem. Mas você não pre-

cisa submeter-se à maratona intelectual de *Finnegans Wake* para conhecer a obra de Joyce.

Em sua primeira obra em prosa, não há grandes revoluções da forma. Com *Dubliners*, uma seqüência de várias histórias sobre os habitantes da capital da Irlanda, Joyce pretendia — como ele próprio afirmou — “retratar a paralisia moral” dessa cidade. Conseguiu bem mais que isso. As experiências retratadas nas histórias são de todos nós, do homem moderno, preso nas armadilhas da solidão e da incerteza.

Sua próxima obra, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, narra a vida de um jovem com pendoros artísticos, da infância à idade adulta. Em diálogos admiráveis e com um estilo que veicula com perfeição as oscilações emocionais de um adolescente, Joyce faz um estudo do desenvolvimento psicológico do artista em nossa sociedade.

Em *Ulysses*, Joyce reúne os temas da cidade e do artista. Tudo se passa em Dublin, num só dia, 16 de junho de 1904. A narrativa se concentra nas rotinas de Leopold Bloom, de sua infiel mulher Molly e de Stephen Dedalus, o qual só conhece Mr. Bloom ao anoitecer.

Ulysses é um romance riquíssimo, onde cada episódio tem um correspondente na *Odisséia*. Que Ulisses seja representado pelo prosaico Mr. Bloom e que suas “aventuras” incluam uma ida ao banheiro, a uma sauna ou a um bordel, é uma das faces da ironia que Joyce ferinamente dirige à sociedade moderna, onde não parece haver mais lugar para o heroísmo.

Artista virtuosíssimo, Joyce escreveu cada episódio de *Ulysses* num estilo correspondente ao tema. No episódio correspondente ao “Emaeus” da *Odisséia*, por exemplo, as frases se arrastam num ritmo tão lento quanto o dos cansados personagens.

Em *Ulysses*, Joyce cria novas palavras, aperfeiçoa a técnica do fluxo da consciência, introduz cenas inéditas na

literatura, parodia num só episódio estilos de prosa de vários séculos, fazendo de seu romance um monumento literário cuja interpretação tem mantido ocupados inúmeros estudiosos da literatura em várias partes do mundo.

Publicado pela primeira vez em Paris em 1922, só teve sua edição autorizada na Inglaterra em 1936. *Ulysses* foi também um grande escândalo literário, não só pela audácia das formas, como pela franqueza com que tratava os pensamentos mais íntimos dos personagens, expostos claramente no registro do fluxo de suas consciências.

Outras visões do mundo

A ação da censura parece ser o único liame entre Joyce e outro grande romancista do início do século: D. H. Lawrence (1885-1930). Este, se não revolucionou o romance pela forma, o fez, certamente, pela concepção do mundo.

Filho de um trabalhador de minas de carvão, Lawrence atacava, com conhecimento de causa, os males da civilização industrial. Para ele, a ênfase na eficiência e na racionalidade, na era da máquina, destrói o que há de melhor no homem: o seu instinto e sua união com a natureza. Em romances como *Lady Chatterley's Lover*, *The Rainbow* e *Women in Love*, a paixão e o sexo são vistos como a única defesa possível da vida contra as forças destrutivas da civilização. Em *Sons and Lovers*, seu primeiro romance de sucesso, trata do amor edipiano, numa possível transposição para a ficção de um problema pessoal de Lawrence.

Muitos críticos afirmam que a visão de mundo de Lawrence é tão intensa que deforma suas obras, só sendo possível apreciá-las se concordarmos com suas teses sobre a vida. Ora, parece-nos que tal posição é um tanto exagerada e que, como grande romancista, Lawrence é

capaz de nos fazer crer no seu mundo, enquanto dura a experiência da leitura, cativando-nos com sua prosa intuitiva e sua visão apaixonada da vida.

Grande amigo de Lawrence, Aldous Huxley (1894-1963) não pode ser considerado entre os gigantes da vanguarda. Entretanto, não nos podemos esquecer de seu virtuosismo na manipulação do tempo, em romances como *Point Counter Point* e *Eyless in Gaza*, nem de sua crítica lúcida do mundo moderno.

Huxley captou bem certos aspectos do mundo entre-guerras, onde já se dera a ruptura da estabilidade e do otimismo vitorianos. O progresso científico, que já fora saudado por muitos como a redenção da humanidade, é visto causticamente por Huxley, para quem a ciência não poderá nunca eliminar a tolice do homem.

Talvez injustamente, Huxley é mais lembrado hoje como o autor de *Brave New World* — a assustadora visão de um futuro em que a tecnologia acabou com os sofrimentos, mas também com a grandeza do homem.

Na mesma linha do Huxley de *Brave New World*, está George Orwell, pseudônimo de Eric Hugh Blair (1903-1950). Numa primeira fase, Orwell escreveu romances de cunho social, nos quais seu taletto de repórter lhe permitia um enfoque acurado de aspectos da realidade da década de trinta.

Em 1945, Orwell atraiu a atenção de todos ao publicar a fábula *Animal Farm*, em que satiriza os regimes totalitários e vê com pessimismo exagerado as possibilidades de sucesso de qualquer revolução.

Seu último romance — *1984* — é, como *Brave New World*, uma previsão de um futuro sombrio, com o Estado totalitário fiscalizando tudo, até os pensamentos mais íntimos de seus cidadãos, permanentemente sob a vigilância das telas do “Grande Irmão”, que lhes vasculham a intimidade.

Com Huxley e Orwell deixamos para trás o experimentalismo das primeiras duas décadas do século e entramos no mundo politizado dos anos trinta. O poeta mais representativo desse período é W. H. Auden (1907-1973). Como muitos outros intelectuais de sua geração, Auden foi simpatizante do comunismo, lutou contra as forças fascistas de Franco, na Guerra Civil Espanhola, e se preocupou bastante com a inter-relação da realidade do momento com a arte.

Admirador de Eliot, Auden também faz uso da linguagem coloquial na poesia e constrói muitas de suas imagens a partir de detalhes da vida urbana.

Embora não tenha o poder de sugerir o infinito e o eterno que nos cativa na poesia de Eliot, Auden foi capaz de dar voz à atmosfera de seu tempo, trazendo a vida política para a poesia, sem, no entanto, transformá-la em panfleto. Seus melhores volumes de poemas são *The Age of Anxiety* e *Nones*.

Os piores temores expressos na arte de Auden, Huxley e Orwell parecem se tornar realidade na Segunda Guerra Mundial. Com a paz de 1945, começa um novo mundo, quase tão pouco admirável quanto o descrito por Huxley. Na cena política, Londres perde o seu papel de capital de um vasto império. O centro do mundo ocidental está agora nos Estados Unidos.

Chegamos aqui quase a nossos dias. É da literatura que está sendo produzida nessa última metade do século XX que nos ocuparemos em nosso último capítulo.

9

O pós-guerra: admirável (?) mundo novo

Um panorama sujeito ao tempo

Você, leitor de nosso tempo, tem mais sorte que aquele hipotético literomaníaco do século XIV. Lembra-se das dificuldades que ele teria para encontrar o que ler? O mesmo não acontece com você.

Essa vantagem, porém, tem o seu lado negativo. Se o nosso leitor medieval reclamaria da escassez, você pode reclamar do excesso de obras à sua disposição. Ninguém tem tempo para ler tudo o que a literatura inglesa está produzindo, e, assim, quanta coisa importante deixaremos de conhecer!

Além disso, os critérios de juízo já ignoraram, no passado, autores e obras que o futuro consagrou. Da mesma forma, aplaudiram obras e autores que o tempo rejeitou. Nossa época, é claro, corre o mesmo risco.

Este capítulo, portanto, não é definitivo. Contudo, nele procuramos incluir autores e obras que mais representam os rumos tomados pela literatura inglesa desde a Segunda Guerra Mundial. E, nesse trajeto, você tem outra vantagem. Como habitante desta “aldeia global” que é o mundo de hoje, você compartilha, com os autores ingleses, de muitos dos fenômenos socioculturais que vão influenciar a visão do mundo expressa em suas obras.

A ira como protesto

A Segunda Guerra afetou a Inglaterra seriamente. Alvo maior da Alemanha, teve que lutar com desespero por sua sobrevivência. Terminada a guerra, a economia inglesa estava praticamente destruída e só foi se refazendo aos poucos, em grande parte graças aos investimentos dos americanos, em sua tentativa de bloquear a influência da Rússia comunista na Europa ocidental.

O lento reaquecimento da economia impacienta principalmente os jovens. Eles sabem que poucas oportunidades lhes são oferecidas pela sociedade inglesa. De pouco lhes vale uma formação universitária, e a ascensão social se lhes afigura impraticável.

Reagindo a esse estado de coisas, vai aparecer na literatura inglesa um grupo de jovens romancistas, teatrólogos e poetas que ficarão conhecidos como "Angry Young Men". Esses "jovens irados", contudo, não chegaram a formar um movimento literário organizado. Ligava-os apenas o desejo de protestar contra uma situação econômico-social injusta. Investiam contra o capitalismo, mas igualmente repudiavam o socialismo, devido aos excessos da ditadura stalinista. Em suma, os "irados" propunham que o artista não se engajassem politicamente.

Também tinham eles em comum o repúdio pelo experimentalismo que a literatura conhecera na época anterior à guerra, e postulavam um retorno às formas tradicionais. Como afirma Paulo Vizioli, esses jovens "(...) procuravam comunicar-se de maneira mais simples e direta, fazendo o impacto depender quase inteiramente da pressuposta justiça de seus protestos contra as opressões do *establishment* e da nobreza de suas inquietações ante a perda da integridade individual numa sociedade fundamentada nos interesses materiais" *.

* Literatura inglesa a partir dos anos cinquenta. *Cultura*, suplemento de *O Estado de S. Paulo*, 06/07/1980.

Geralmente se considera *Lucky Jim* (1954), de Kingsley Amis, como o primeiro romance *angry*. Jim é um anti-herói, protótipo dos que aparecerão em muitos dos romances dos “jovens irados”. Sintomaticamente, é um professor que — como outros profissionais da época — vê frustrados seus desejos de ascensão social. Para escapar do sistema que o bloqueia, depois de perceber que seus ataques contra ele são inúteis, Jim opta pelo casamento com uma jovem rica.

Talvez o mais sincero dos romances *angry* seja *Saturday Night and Sunday Morning* (1958), de Alan Sillitoe. Nele, pelo menos, temos uma visão objetiva do proletariado inglês, na figura de Arthur Seaton. Mais que os jovens de classe média dos romances já mencionados, Seaton sofre com as injustiças sociais do pós-guerra.

As investidas dos “irados” contra o *establishment* encontraram no teatro um veículo mais imediato de expressão. O único teatrólogo *angry* de importância é, porém, John Osborne. Radical em seus ataques contra a situação do pós-guerra, incitava seu público a “sentir agora e pensar depois”. Sua intensa expressão dramática pode ser encontrada já em sua primeira peça, *Look Back in Anger* (1956), com seu atormentado Jimmy Porter, vítima das transformações por que passava a sociedade inglesa. Em peças posteriores, como *Luther* (1961) ou *A Patriot for Me*, Osborne deixa de lado parte de sua ira contra as causas da problemática econômico-social e dedica-se mais aos conflitos de caráter pessoal, como a solidão ou a coerência ideológica, já se afastando, portanto, do teatro tipicamente *angry*.

Mais do que no teatro ou no romance, na poesia os “jovens irados” propunham a volta às formas tradicionais e à linguagem despojada. Aqui se destaca apenas Philip Larkin, com seu *The Less Deceived* (1955), volume de poemas em que o autor, coerente com as posições dos “irados”, denuncia os perigos do engajamento político.

Nem só de ira vive o romance

O grupo dos “jovens irados” — ou O Movimento, como também foi conhecido — não chegou a ser duradouro. Aos poucos, a situação da sociedade inglesa que eles tanto criticavam foi se atenuando. Sua limitação temática só poderia, portanto, acabar por ser contestada. Sua aversão pelo engajamento político e seu desprezo pelo experimentalismo também encontrariam oposições. O mundo complexo de nosso tempo não poderia, igualmente, permitir que a literatura inglesa se impusesse limites. Não podemos afirmar, aliás, que a literatura dos *angry* tenha dominado totalmente a cena do pós-guerra. Convivendo com eles, muitos já ignoravam suas posturas, conscientes disso ou não. Esses artistas ou continuam na direção que a literatura tomara antes da guerra, ou apontam-lhe novos rumos.

Entre os romancistas que escreveram antes, durante e depois da produção dos “jovens irados”, destaquemos Evelyn Waugh. Seus primeiros romances — *Decline and Fall* (1928), ou *A Handful of Dust* (1934) — mostram, com humor irônico, um mundo centrado no individualismo e na indiferença. Esse humor se acentua em romances posteriores, como *Men at Arms* (1952), *Officers and Gentlemen* (1955) e *Unconditional Surrender* (1961). Neles, Waugh satiriza a belicosidade que tanto tem caracterizado o mundo contemporâneo, sem desintegrar a forma tradicional da narrativa, mas abordando temas que O Movimento recusava.

Igualmente ativo já antes da Segunda Guerra, Graham Greene é um dos mais fecundos entre os romancistas ingleses. Ainda produtivo em nossos dias, Greene tem conhecido um enorme sucesso de público, o que lhe tem valido alguns ataques da crítica.

Ignorando o experimentalismo, desde seu primeiro romance — *The Man Within* (1929) —, Greene, num

estilo direto e simples, aliado a inesgotável criatividade ficcional, tem denunciado todas as opressões e injustiças a que o homem contemporâneo está sujeito. Católico, para ele a grande tragédia humana é “a distância entre o que o homem deseja e o que, graças às suas limitações pessoais, consegue alcançar”.

Assim, *The Heart of the Matter* (1948) é possivelmente seu romance mais representativo da busca da graça e da salvação pelo herói anti-romântico. Essa temática, porém, já aparecera em *Brighton Rock* (1938), ou em *The Power and the Glory* (1940), voltando a surgir em *The End of the Affair* (1951).

Sem essa preocupação do resgate do indivíduo pela fé, são *The Quiet American* (1955) e *Our Man in Havana* (1958). O primeiro romance denuncia os rumos que tomaria a intervenção imperialista dos norte-americanos no Vietnã. O segundo é uma hilariante sátira à guerra fria dos anos cinquenta.

Greene tem sido sempre indicado para o Prêmio Nobel, mas até agora não o recebeu. Em 1983 foi preterido por William Golding, romancista em que alguns vêem uma consciente reação à limitada temática dos “jovens irados”. Em seu primeiro romance — *Lord of the Flies* (1954) — Golding inicia suas incursões pela violência e irracionalidade do homem. Num estilo que não chega a ser exatamente experimentalista, mas que é simbólico e, em certa medida, metafísico, o romancista vai destruindo a máscara de civilidade que o homem deste século orgulhosamente ostenta. É essa a temática que encontraremos em seus outros romances — *The Inheritors* (1955), *Free Fall* (1959) e *The Spire* (1964).

Também investigadora da natureza humana é Iris Murdoch. Seu primeiro romance — *Under the Net* (1954) — ainda mantém certas ligações com os “jovens irados”. Posteriormente, influenciada pelo existencialismo de Sartre — Murdoch também é filósofa —, volta-se mais

para os conflitos subjetivos, desfazendo-se do humor irônico da primeira obra. Romances como *The Sand Castle* (1957) e *A Severed Head* (1961) tratam dos conflitos que surgem das frustradas tentativas de relacionamento entre as pessoas, especialmente através do amor.

Se Murdoch tem ignorado o engajamento político, o mesmo não tem feito Doris Lessing. Nascida na Rodésia — atual Zimbabwe —, a romancista tem entre seus temas o racismo. De tendências socialistas, já une esses temas em seus primeiros romances, como a trilogia *Children of Violence*, iniciada em 1952. Lessing também tem-se preocupado com a posição da mulher em nossa sociedade, em romances como *The Golden Notebook* (1962) ou *The Summer Before the Dark* (1973).

Figura das mais importantes da literatura inglesa de hoje, Doris Lessing tem-se mostrado uma ficcionista fecunda, tendo mesmo excursionado pela ficção científica, na série *Canopus in Argos: Archives*, iniciada em 1979, revigorando um gênero que pouco produziu desde H. G. Wells.

A preocupação pelos temas sociais também tem encontrado lugar na obra de Anthony Burgess. Seus romances *The Enemy in the Blanket* (1958) e *Beds in the East* tratam dos desastrosos fins do império britânico. Sua obra mais perturbadora e importante é, porém, *A Clockwork Orange* (1961), uma antiutopia, em que Burgess tece considerações a respeito da natureza da liberdade humana.

Vistos os principais ficcionistas que ainda dominam a cena do romance inglês contemporâneo, vale observar que, em quase todos eles, o gênero tem pouco se aventurado pelo experimentalismo formal, o que levou um crítico como Frederick R. Karl a afirmar que “o romance contemporâneo deixou de ser *moderno*” *.

* KARL, Frederick R. *The Contemporary English Novel*. New York, The Noon Day Press, 1973. p. 12.

Teatro e poesia no mundo novo

Já o teatro tem conhecido os mais diversos rumos. Deles, destaquemos o teatro do absurdo, cujo maior representante é Samuel Beckett. Sua peça mais conhecida é *Waiting for Godot* (1953), uma das mais contundentes análises da condição humana de nosso tempo. Dois mendigos, Vladimir e Estragon, simbolizando o homem posto à margem da sociedade e também a solidão e o desencanto pela vida, inutilmente esperam pelo misterioso Godot — que nunca chega — numa metáfora ao desespero do homem contemporâneo, em sua também inútil espera por algo que lhe dê sentido à vida.

Também ao teatro do absurdo pertence Harold Pinter. Em peças como *The Caretaker* (1960), *The Collection* (1962) ou *Old Times* (1971), Pinter tem abordado alguns dos mais significativos dilemas de nossos tempos, tais como a alienação, o isolamento e a falta de comunicação efetiva entre as pessoas.

O engajamento político — tão ignorado pelos *angry* — volta a aparecer no teatro inglês contemporâneo, principalmente através de Arnold Wesker. Empregando o naturalismo e trazendo o elemento popular ao palco, Wesker criou *Chicken Soup with Barley* (1958), cuja temática é a luta de classes. *The Kitchen* (1961) é uma análise cruel dos males provocados pelo capitalismo.

Mas o teatro inglês tem conhecido também a influência de Bertolt Brecht, com seu teatro épico e seu convite a que a platéia participe da peça. Entre os autores desta linha, destaquemos Robert Bolt, com *A Man for All Seasons* (1960), em que discute o problema da integridade e da coerência ideológica, na figura histórica de Thomas More.

Peter Shaffer tem seu melhor teatro épico representado por *The Royal Hunt of the Sun* (1965), em que discute as incompreensões resultantes do contato entre valo-

res culturais diferentes. Os conflitos psicológicos, tão característicos de nosso tempo, estão presentes em seu *Equus* (1962).

Com todas essas diferentes direções, o teatro goza, hoje, na Inglaterra, de uma imensa popularidade, só comparável, possivelmente, à que conheceu na época elisabetana.

Menor força criativa que o romance ou o teatro tem mostrado a poesia inglesa contemporânea. É certo que, após a produção dos "irados", a poesia tem conhecido as mais diversas manifestações, como a continuação da tradição romântica com Dylan Thomas, ou as experiências concretistas do escocês Jan Hamilton Finlay. Mas, entre os poetas contemporâneos, destaquemos apenas Ted Hughes. Sem se prender a nenhuma linha estética específica, Hughes tem produzido uma poesia que bem reflete a angústia que o homem de hoje bem conhece. Seu poema mais famoso é *Crow* (1970), em que rejeita os valores de nossa civilização e enfatiza a irracionalidade e a violência, a nós tão familiares.

Assim, leitor, chegamos ao término de nossa viagem pela literatura inglesa. Como você bem pôde ver, de enorme importância foi a contribuição dos britânicos à literatura ocidental. E essa contribuição prossegue. Com toda a certeza, a literatura inglesa ainda produzirá figuras que se alinharão a Chaucer, Shakespeare, Dickens, Joyce e outros. Hoje, ela vai, entre outras coisas, refletindo, discutindo e analisando as agruras deste nosso admirável mundo novo. Cruelmente novo.

10

Vocabulário crítico

Calvinista: relativo ao calvinismo, sistema teológico da Reforma protestante, idealizado por Calvino (1509-1564). Para o calvinismo, a acumulação do capital, principalmente através do trabalho, é uma forma de se honrar a Deus.

Concretista: relativo ao concretismo, movimento artístico que, na literatura e nas artes plásticas, tenta a realização da imagem, sem partir do modelo natural, valendo-se de elementos principalmente visuais e táteis.

Edipiano: referente ao complexo de Édipo, descrito por Freud como a atração física do filho pela mãe e bloqueada pelo consciente.

Elegia: para os antigos gregos, significava “canto plangente”. Daí, em literatura, designar um poema lírico de caráter triste e geralmente lamentoso.

Épico: diz-se do poema que trata das relações do eu poético com o mundo exterior, em oposição a “lírico”, que se refere às relações do indivíduo com o seu interior. Assim, o poema épico costumeiramente trata dos feitos e aventuras de heróis.

Guerra das Duas Rosas: guerra civil entre as casas de Lancaster e York, cujos emblemas eram, respectivamente, uma rosa vermelha e uma branca. Termina em

1485, com a vitória de Henrique VII, da casa de York, rei inglês que inicia a dinastia Tudor.

Guerra dos Bôeres (1899 a 1902): conflito em que os ingleses incorporaram o Sul da África a seu império, vencendo os bôeres, fazendeiros de origem holandesa. A guerra foi impopular na Europa e na própria Inglaterra.

Hedonista: referente ao hedonismo, doutrina ética que apregoa ser o prazer individual e imediato o único bem possível.

Lake District (Distrito dos Lagos): região fronteira entre a Inglaterra e a Escócia, famosa pela beleza de seus lagos e montanhas.

Mal-du-siècle: expressão francesa significando “mal do século”. Em literatura, designa o desencanto pelo mundo e a atração pela morte, característicos de alguns poetas românticos.

Neoplatonismo: renovação da filosofia do grego Platão (427?-347? a.C.). A essência da teoria platônica que sempre renasce através da história é que a realidade está na idéia, no conceito dessa própria realidade, jamais na coisa em si. O Neoplatonismo busca a perfeição da ciência e das artes.

Odisséia: poema épico do grego Homero, em que se nar-ram as aventuras de Odisseu ou Ulisses.

Picaresco: diz-se do gênero literário de origem espanhola que tem como protagonista o pícaro, personagem ardiloso que vive de expedientes.

Revolução Gloriosa (1688-1689): marca o fim do absolutismo real na Inglaterra, com a ascensão de Maria II e Guilherme III ao trono. A partir daí, o poder será efetivamente exercido pelo parlamento inglês.

Romanesco: narrativa em que se contam as aventuras e amores de heróis vivendo num mundo maravilhoso. Preferimos esta expressão a “romance”, a fim de evitar confusão entre dois gêneros literários diversos.

Teatro do absurdo: teatro experimentalista do século XX, que destrói a linguagem e a estruturação lógica tradicionais.

Teatro épico de Brecht: teatro proposto pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1899-1956). Esse teatro caracteriza-se por despertar no espectador o questionamento da realidade social, através do *Verfremdungseffekt* (efeito de estranhamento ou distanciamento), tanto a nível do conteúdo da peça, quanto a nível cênico.

Teatro de Ibsen: teatro cuja característica é a predominância de traços realistas. Sua influência alcançou quase toda a Europa. Proposto por Henrick Ibsen, dramaturgo norueguês que viveu de 1828 a 1906.

11

Bibliografia comentada

ABRAMS, M. H., ed. *The Norton Anthology of English Literature*. New York, W. W. Norton, 1975.

Bons ensaios introdutórios sobre cada período, seguidos de antologia dos principais autores.

ALLEN, Walter. *The English Novel*. London, Phœnix House, 1963.

Excelente estudo do romance inglês desde o século XVIII até meados do século XX.

BAUGH, Albert C., ed. *A Literary History of England*. London, Routledge & Kegan Paul, 1975. v. 1-4.

Série de ensaios sobre autores e períodos, dando uma visão bastante completa e crítica da literatura inglesa.

BLAMIRE, Harry. *A Short History of English Literature*. London, Methuen, 1974.

Panorama geral, em que destacáramos o estudo sobre Chaucer.

BURGESS, Anthony. *English Literature*. London, Longman, 1975.

Com conceitos claros, descreve a evolução da literatura inglesa até nossos dias, embora seus capítulos sobre o século XX deixem a desejar.

DAICHES, David. *A Critical History of English Literature*. London, Secker & Warburg, 1960. 2 v.

Visão crítica, com excelentes estudos sobre o desenvolvimento do romance inglês.

FORD, Boris, ed. *The Pelican Guide to English Literature*. Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books, 1974. 7 v.

Cada volume focaliza uma época, com destaque para o panorama social e artigos específicos sobre grandes autores. Veja especialmente o segundo volume, dedicado à era de Shakespeare.

HARRISON, G. B. *Introducing Shakespeare*. Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books, 1973.

Ótima introdução à época e à obra de Shakespeare.

LEAVIS, R. R. *New Bearings in English Poetry*. Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books, 1979. Panorama da poesia inglesa de 1920 a 1950. Chama a atenção para a relação entre a poesia e a situação da sociedade inglesa após a Primeira Guerra Mundial.

SAMPSON, George. *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

Visão concisa de todos os períodos. Cada capítulo remete ao volume da *The Cambridge History of English Literature* (13 v.). Destaque para o teatro inglês.

SENA, Jorge de. *A Literatura Inglesa*. São Paulo, Cultrix, 1963.

Panorama completo, sem prescindir da visão crítica. Biografias dos maiores autores. Um excelente guia.



Áreas de interesse do volume

Civilização Estética História Literatura

Outras áreas da série

Administração Artes Ciências
Comunicações Direito Educação
Etnologia Filosofia Geografia Linguística
Política Psicologia Sociologia

ISBN 85 08 00651 9