

LUIZ COSTA LIMA

Seleção, introdução e revisão técnica

**TEORIA
DA LITERATURA
EM SUAS FONTES**

Vol. 2

2.^a edição

Revista e ampliada


Francisco
Alves

17. O NEW CRITICISM NOS ESTADOS UNIDOS

Keith Cohen

Por convicção doutrinária, o *New Criticism* recusa-se a limitar, com rigor, períodos históricos dogmaticamente definidos, no domínio da crítica literária. Conseqüentemente, os autores associados ao que aqui chamaremos de "movimento", sob a designação de *New Criticism*, não estão, em geral, de acordo, quando se trata de apontar quem tomou parte no movimento e quais as preocupações essenciais do mesmo. Isto posto, pode-se, entretanto, adiantar que o *New Criticism* surgiu no decorrer dos anos 30, no Sul dos Estados Unidos, para em seguida passar a ocupar uma posição preponderante nos estudos literários realizados entre 1940 e 1950. Se bem que o termo tenha sido empregado já em 1910 por Joel Spingarn para designar a crítica "humanista" de Irving Babbitt e Paul Elmer More, restringe-se agora, quase que exclusivamente, a um grupo de críticos orientados no início por John Crowe Ransom, que batizou oficialmente o movimento em 1941, quando deu a um de seus livros o título: *The New Criticism*. As primeiras atividades literárias e extraliterárias de Ransom o haviam posto em contato com dois homens que cedo vieram a ocupar o centro do movimento. Na Vanderbilt University, onde ensinava, Ransom contava com Allen Tate entre seus colaboradores na redação da revista de poesia *The fugitive* (1922-1925). Alguns anos mais tarde, ainda na Vanderbilt, Ransom teve como aluno Cleanth Brooks, que viria a tornar-se um dos mais entusiasmáticos e sinceros propugnadores do *New Criticism*.

Em 1937, Ransom propunha uma nova crítica, uma crítica "profissional" (adjetivo que, para ele, derivava de "professor" un-

Traduzido do francês "Le New criticism aux États-Unis (1935-1950), in Poétique, 10, Seuil, Paris, 1972.

versitário), que se preocuparia mais com as técnicas da poesia do que com a erudição histórica.¹ Esse apelo a uma crítica formalista rigidamente adquirida entre os *Southern Agrarians*, movimento ideologicamente conservador. Desde *I'll take my stand: the south and the agrarian tradition* (1930), coletânea assinada por Ransom, Tate, e mais dez outros autores, até sua colaboração em *The American Review* (1933-1937), onde se desenvolviam abertamente os temas principais do fascismo, os *Agrarians* sustentaram com firmeza uma política veementemente hostil ao desenvolvimento industrial e a qualquer evolução social de caráter progressista.² É bem verdade que se os *Southern Agrarians* não tinham, por assim dizer, partidários e não possuíam nenhum programa político de caráter nacional, seus confrades, contudo, seguindo o caminho traçado por J. de Maistre e Maurras — no qual, no dizer de Eliot e Hulme, se tinham envolvido —, pressentiram uma tendência “contra-revolucionária” no domínio da crítica teórica.³ É assim ainda mais significativo o fato de ter o *New Criticism* tomado impulso no final dos anos 30, num momento em que a crítica marxista, até então muito influente, encontrava-se desacreditada e posta de lado.

Além de Ransom, Tate e Brooks, que formavam inegavelmente o centro do movimento, torna-se desde já necessário citar o nome dos colaboradores, colegas e outras figuras que, sem pertencerem ao movimento, a ele se ligaram.⁴ Robert Penn Warren, amigo e companheiro de Brooks, com quem assinou vários manuais universitários célebres, escreveu ensaios, como “Pure and impure poetry” (*Kenyon Review* — primavera de 1945), que se ligavam mais à análise do ato poético que à do ato crítico. Yvor Winters, cujo nome é freqüentemente relacionado ao *New Criticism* — ao qual na verdade se opunha em muitos de seus pontos fundamentais⁵ —, elaborou uma teoria crítica moralizante que nada tem de comum — a não ser a intransigência — com o movimento de que tratamos. Kenneth Burke e R. P. Blackmur situam-se ao mesmo tempo dentro e fora do movimento. Burke, partindo de uma crítica marxista adaptada às suas necessidades pessoais, constrói um amplo sistema da ação do símbolo. Trata-se de um teórico eclético que conseguiu realizar a síntese de diversas correntes. Os conceitos críticos que utiliza, bem como suas análises de textos, transgridem freqüentemente as normas impostas pelos *New Critics*. Blackmur, cuja introdução para *The Art of the novel*, de Henry James, influenciou bastante os estudos sobre o romance, é alguém em que

podemos reconhecer o predecessor dos métodos do *New Criticism*, embora se interessasse mais pelas denotações do que pelo movimento e pelas ambigüidades do poema.

Austin Warren ficou na periferia do movimento, apesar de aprovar-lhe as principais tendências (sobretudo em *Theory of literature* [1949], sem contudo deixar de dar precedência às suas próprias preocupações, como a responsabilidade do professor universitário e a confiança das diversas disciplinas da pesquisa literária. Finalmente, R. W. Stallman e William K. Wimsatt Jr. tiveram sua importância nos últimos anos do movimento. O primeiro, pela compilação de antologias de grande utilidade, bem como pelo inventário dos escritos do *New Criticism*; o segundo, por ter fornecido uma síntese pessoal desse material, modificando-o algumas vezes. Considerando o fato de que grande parte do pensamento do *New Criticism* foi por ele codificada, a continuação do presente artigo fundamentar-se-á, muitas vezes, em seu trabalho.

A novidade do *New Criticism* residia numa abordagem intrínseca do objeto literário. Assim sendo, eram abolidos nítida e deliberadamente os traços das abordagens “extrínsecas”, históricas, biográficas e sociológicas que proliferavam na época. O que não significa, contudo, que as idéias defendidas pelo *New Criticism* fossem inéditas no domínio da literatura. Deixando de lado os trabalhos das escolas formalistas europeias, cuja possível influência é sujeita a debate,⁶ citaremos certos teóricos britânicos e americanos que forneceram aos *New Critics* grande número de seus conceitos básicos. Dentre os mais importantes, podemos citar T. E. Hulme, T. S. Eliot, Ezra Pound, I. A. Richards e William Empson. Não seria irrelevante um breve exame de tais fontes, antes de tentarmos expor as teorias do *New Criticism*.

Eliot fala de um período inicial de sua carreira (anterior a 1923) durante o qual tendia a adotar a posição extremista de pensar que “só merecem ser lidos os críticos que praticam, e praticam bem, a arte de que tratam”.⁷ Mesmo tendo sido obrigado a mudar de opinião, essa sua posição extremista, além do precedente que oferece aos poetas-críticos do Sul, como Ransom, Tate e R. P. Warren, realça ainda seu próprio *status* de poeta crítico, bem como os de Hulme e Pound. Tem-se a impressão de que as declarações desses três arautos de uma nova era sobre a arte da poesia e a arte da crítica são o produto da experiência, o resultado de uma “prática” correta. E Eliot acrescentaria que tal prática implica a leitura e a integração de uma certa tradição literária — o significado de tal tradição tendo sido pro-

vavelmente definido pela primeira vez por Hulme, no "Romanticism and classicism". A nova poesia (e, parece que por extensão, também a nova crítica) devia ser tomada como reação contra a moda do romantismo; devia caracterizar-se pela exatidão, a precisão e a clareza na descrição — resultados de um "tremendo combate com a linguagem".⁸ Foi essa precisão na descrição que Hulme procurou alcançar em sua poesia e que Pound indiscutivelmente conseguiu obter na sua. É ainda essa precisão que, segundo Pound, era indispensável para que a imagem se tornasse "um complexo intelectual e emocional".⁹ E é essa mesma precisão — ou, quando nada, algo muito próximo — que condiciona a abordagem do objeto literário pelo *New Criticism*.

Os ensaios de Eliot tiveram a máxima influência sobre os *New Critics*. Se Eliot deixa de exigir que o crítico seja poeta, não é senão para exigir dele "um sentido altamente desenvolvido dos fatos", o que constitui ainda uma pedra no jardim romântico: os verdadeiros corruptores do gosto — diz Eliot — são aqueles que se afastam dos fatos e só têm "opiniões subjetivas ou imaginações; Goethe e Coleridge não são inocentes. O que vem a ser o *Hamlet* de Coleridge? Uma pesquisa honesta em relação aos dados ou o próprio Coleridge exibindo-se em sedutoras roupagens?"¹⁰ O descrédito lançado contra a opinião subjetiva e a importância atribuída aos "dados" deviam conduzir o *New Criticism* a postular com firmeza uma exigência de objetividade no tratamento da obra literária. Insistir demais sobre os fatos — concede Eliot — pode, na pior das hipóteses, suscitar interesse apenas pela história e pela biografia. A tendência para a história e para a biografia foi constantemente desacreditada pelos *New Critics* e a tendência autobiográfica deve, certamente, sua origem a Eliot que escreveu: "A crítica honesta e a sensibilidade literária não se interessam pelo poeta, e sim pela poesia."¹¹

A negação da história literária e da biografia no sentido tradicional não impediu Eliot de desenvolver as noções de tradição e de continuidade enquanto noções não históricas. A tradição constitui uma "ordem simultânea" fixa da qual fazem parte todas as grandes obras. Sua famosa teoria da "dissociação da sensibilidade", no século XVII baseava-se na convicção de que, desde os poetas elisabetanos até os metafísicos, há uma continuidade até então não percebida integralmente. A dissociação sobrevinda depois dos metafísicos pode ser resumidamente definida como dissociação entre pensamento e sensação. Se, a partir de meados do século XVII, os poetas não perderam a faculdade de "sentir", em contrapartida, o mecanismo do pen-

samento deformou-se. Sob a influência de Milton e de Dryden, os poetas enfrentaram dificuldades cada vez maiores ao procurarem associar pensamento e sensação numa língua adequadamente sensual. "Rebelaram-se contra a especulação intelectual, a descrição; pensavam e sentiam por acessos, em desequilíbrio; eles raciocinavam".¹² Para empregar uma outra expressão bastante conhecida de autoria de Eliot, o que quase sempre faltava a esses poetas era um "correlato objetivo", produto linguístico que, adequado às sensações desses poetas, teria sido capaz de causar sobre o leitor o efeito correspondente. Os *New Critics*, por um lado, utilizaram essa reinterpretção da poesia do século XVII como exemplo para uma reformulação da história literária em geral; por outro lado, empregaram a noção de "correlato objetivo" na exegese de poemas particulares, bem como na análise teórica de outros gêneros que não a poesia lírica.¹³

I. A. Richards e seu discípulo W. Empson são talvez os autores aos quais os *New Critics* consagraram os mais aprofundados estudos (embora não os mais favoráveis). Suas relações com o grupo de críticos britânicos que, ao lado de Richards, se concentrava no estudo dos automatismos são muito complexas, não somente pelo fato de serem muitas vezes confundidos uns com os outros sob a etiqueta "*Anglo-Saxon New Criticism*", mas também porque a evolução do pensamento de Richards libertou-o de algumas de suas primeiras concepções, levando-o a posições capazes de justificar a etiqueta de que falamos. Seja como for, os críticos americanos sempre consideraram com grande respeito o movimento representado por Richards.¹⁴ Se faziam restrições quanto aos pressupostos do método, isto não os impediu de adotar algumas das técnicas críticas de Richards e Empson.

O ponto de vista de Richards, tal como é definido nos seus *Principles of literary criticism*, e desenvolvido em seguida numa longa série de trabalhos, é fundado sobre a análise das reações do leitor individual ante o objeto literário, ou o poema, proposto a título de simples exemplo. Tal reação é dividida em seis operações que se processam no espírito do leitor durante a leitura do poema.¹⁵ Segundo tal sistema, a emoção resulta do estímulo de impulsos (impulsos que fazem parte do leitor) através das "*ideal images*", imagens auditivas cuja existência pertence ao poema. Essa concentração sobre o mecanismo das reações do leitor poderia ser relacionada à noção de *Einfühlung* (empatia) de Theodor Lipps. Richards, no entanto, não supõe nenhuma projeção do "eu" do leitor no poema. Pelo contrário: acredita que, do poema, partam linhas de força que se transformam no que ele

chama de *sirestesia* — “harmonia e equilíbrio dos impulsos”. Assim, o que *no* poema determina uma reação emocional, permanece intacto, separado da reação que provoca, e podendo ser analisado em si mesmo.

Se os *New Critics* não hesitavam em destacar a ilusão afetiva (*affective fallacy*, cf. o que segue) implícita em qualquer teoria que valorize a este ponto a reação do leitor, isso não os impediu de perceber as possibilidades que oferecia essa abordagem ao deixar intacto o poema. Chegaram a afirmar que se o “equilíbrio perfeito” (sinaestesia) reside na reação e não na estrutura do objeto estimulante, o trabalho de análise do poema não tem mais razão de ser.¹⁶ Por outro lado, perceberam também que Richards “observou, algumas vezes em oposição às suas mais extravagantes teorias, a importância da estrutura orgânica do poema”.¹⁷ Não obstante, a distinção feita por Richards entre as funções emotiva e referencial da linguagem continuou a influenciar suas análises de textos particulares, sendo preciso esperar até 1936 e até *Philosophy of rhetoric* para vê-lo desenvolver uma teoria mais objetiva, a teoria “contextual” da significação. Essa nova abordagem, que possivelmente deve algo às análises da ambigüidade realizadas por Empson, tenta solucionar o problema fundamental da apreensão do sentido do poema analisando o encadeamento das palavras, o efeito de uma palavra sobre a outra de acordo com suas posições relativas, bem como sua polissemia.¹⁸ A ênfase dada aos elementos orgânicos da análise semântica, característica dos métodos mais recentemente desenvolvidos por Richards, é inseparável dessa tendência da crítica moderna que se dedica à leitura microscópica (*close reading*)¹⁹ dos textos, mostrando finalmente que Richards reproduziu seus antigos princípios “psicológicos”. Os *New Critics* se comprazem em acentuar essa evolução do pensamento de Richards, aproximando-a de sua própria posição.

Os estudos de Empson se inserem mais ou menos diretamente na trilha de Richards e no interesse que este sempre manifestou pelas estruturas verbais complexas, ainda que Empson se refira de igual maneira a Robert Graves e ao *English prose style* de Herbert Read. Ao mesmo tempo em que ainda se interessa pelo mecanismo psicológico que determina a reação do leitor e em que procura definir as funções dos processos estético e científico respectivamente (tranqüilizadores por proporem técnicas de análise), Empson critica a divisão efetuada por Richards entre função emotiva e função referencial da linguagem — divisão esta que “leva o leitor a aprender separadamente duas coisas que deveriam, na verdade, ser captadas numa só unida-

de”.²⁰ A análise minuciosa realizada por Empson sobre o funcionamento da ambigüidade, cujas maquinações formam uma das “raízes da poesia”,²¹ utiliza com maestria certos termos essenciais do vocabulário do *New Criticism*: “ironia”, “tensão” e “dramático”, em sua aplicação ao poema lírico. Sob certos aspectos, o estudo da ambigüidade levada a efeito por Empson, sua análise da polissemia e dos diferentes níveis de significação abriram caminho a um bom número de estudos posteriores sobre a metáfora.

Se deixarmos de lado as correntes formalistas europeias, cuja influência foi quando muito indireta, e a teoria do romance tal como reformulada por Percy Lubbock a partir de Henry James (*The craft of fiction*, 1921) — que trata de um gênero pelo qual os *New Critics* só se interessariam tardiamente (após as *Techniques of fiction* [1944] de Tate) — as outras influências sofridas pelos *New Critics* foram sobretudo negativas. Os *New Critics* lutaram vigorosamente contra o desenvolvimento da sociologia e da antropologia cultural e, mais particularmente, contra o impacto destas disciplinas sobre “as Letras”. Para eles, a aplicação de tais ciências ao estudo da literatura não poderia senão ressuscitar o gosto pela *Geistesgeschichte*, levando diretamente a um “relativismo crítico” que se recusou a tratar as obras de um período a não ser segundo os critérios desse mesmo período. Para os *New Critics* a invasão dessas disciplinas “científicas” e aparentemente objetivas, acolhidas por um número crescente de “literatos”, só podia impedir esses mesmos literatos de formular julgamentos normativos”.²²

Os valores absolutos, incessantemente procurados pelos *New Critics*, eram constantemente postos em questão por diferentes formas de positivismo (para eles, um verdadeiro monstro). Onde o hábito de acentuarem as diferenças entre poesia e ciência, tinham por principais alvos o “freudismo” e tudo o que na psicologia behaviorista e na psicologia do inconsciente pudesse ser aplicado à literatura. (As teorias de Richards quanto às reações do leitor eram acusadas de behavioristas, defeito compensado, entretanto, pela qualidade de suas análises.) Segundo Tate, essa invasão positivista remonta à distinção feita por Mathew Arnold entre o tema do poema e a língua em que é escrito, considerada mais veiculada do que corporificação.²³ Quanto à crítica marxista, esta reduzia a literatura a um conjunto de normas sociológicas e políticas, constituindo assim o exemplo máximo de um método que relaciona o conteúdo de uma obra a uma causa que lhe é externa.

Muitas das teorias do *New Criticism* devem ser recolocadas dentro deste contexto de influências e de controvérsias. A denúncia das quatro "ilusões" começa por advertir o néfito dos perigos da crítica extrínseca. A "ilusão intencional" (*intentional fallacy*) e a "ilusão afetiva" (*affective fallacy*), duas faces de uma mesma medalha, são claramente resumidas por W. K. Wimsatt: "A falácia intencional confunde o poema com suas origens; é um caso particular daquilo que se conhece em filosofia pelo nome de ilusão genética. Começa-se por tentar definir os critérios da crítica a partir das causas psicológicas do poema e acaba-se na biografia e no relativismo. A ilusão afetiva mistura o poema e seu impacto sobre o leitor (o que é, e o que *pro-voça*); é um caso particular de ceticismo epistemológico, ainda que, de modo geral, se admita que existam melhores justificativas do que as formas de ceticismo global. Começa-se por tentar basear os critérios da crítica nos efeitos psicológicos do poema e acaba-se no impressionismo e no relativismo. Em consequência dessas duas ilusões — a falácia intencional e a afetiva — o próprio poema, enquanto objeto de apreciação especificamente crítica, tende a desaparecer".²⁴

Wimsatt remonta a falácia intencional a Longino, através de Croce e Goethe, e destaca as características românticas de qualquer tentativa de reconstituir a situação e o estado de espírito do autor no momento de escrever. Pretende assim distinguir o estudo psicológico dos autores — pesquisa válida quando considera a história —, que pode conduzir a uma caracterologia, dos estudos poéticos, cujo interesse se concentra no próprio poema: "Considerando o significado de um poema, há uma diferença entre a prova interna e a externa. E afirmar que (1) a prova interna também é pública, constitui um paradoxo apenas verbal e de superfície: a prova interna é descoberta através da semântica e da sintaxe de um poema, através de nosso conhecimento habitual da linguagem, através das gramáticas, dos dicionários, de toda a literatura que é a fonte dos dicionários, através, em geral, de tudo que forma a linguagem e a cultura; enquanto isso, (2) a prova externa é privada ou idiossincrática, não pertence à obra como fato lingüístico, mas sim, consiste em revelações (por exemplo, em diários, cartas ou conversas) sobre como ou por que o poeta escreveu o poema, para que senhora, enquanto estava sentado em que gramado ou na ocasião da morte de que amigo ou irmão. Há (3) uma espécie intermédia de prova que diz respeito à personalidade do autor ou aos significados privados ou semiprivados que se ligam a palavras ou temas de um autor ou da sociedade de que fazia parte. O significado de

uma palavra é a história desta palavra, e a biografia de um autor, a maneira como usa a palavra; as associações que a palavra assume para ele fazem parte da história e do significado da palavra".²⁵

Torna-se, pois, muito difícil determinar limites precisos para a utilização da biografia nos estudos estritamente poéticos, e não é indubitável que um autor como Brocks, por exemplo, consentiria em lhe dar um lugar de tanto destaque. Wimsatt explica que o incessante apelo feito pelas críticas modernas à intenção do autor foi encorajado pelo didatismo alusivo de poetas como Eliot. Assim sendo, as notas acrescentadas ao *Waste land*, que têm por modelo as notas à margem de *The ancient mariner* de Coleridge, procuram facilitar a compreensão do poema, esclarecendo certos aspectos das intenções de Eliot. Para Wimsatt, essas notas devem ser consideradas como elementos — talvez não integrantes — do conjunto do poema. Tentar determinar a totalidade de intenções do autor leva, seja qual for o caso, ao afastamento da composição interna do poema.

Enquanto a falácia intencional se perde na psicologia do autor, a ilusão afetiva se perde na psicologia do leitor. Para os *New Critics*, os perigos acarretados por esta segunda ilusão são os de uma crítica extremamente subjetiva e impressionista. A ironia está em que as disciplinas que apelam para essa ilusão — como, por exemplo, a semântica e a antropologia — fundamentam-se, de maneira geral, em tentativas objetivas, ou até mesmo científicas, de determinar mais rigorosamente as variáveis que entram na reação estética. Se levarmos muito a sério essas variáveis, chegaremos à declaração: *de gustibus non est disputandum*, atingindo um relativismo total que, segundo o *New Criticism*, rouba à crítica toda a sua razão de ser. Wimsatt distingue duas formas principais de relativismo psicologista. A semântica dá origem ao primeiro tipo: "pessoal". No sistema proposto por C. I. Stevenson em *Ethics and language* (New Haven, 1944), que parece inspirar-se nos primeiros trabalhos de Richards, a ausência de regra lingüística capaz de determinar as diferentes reações aos aspectos "emotivos" de palavras descritivamente idênticas (que descrevem e designam o mesmo referente, como, por exemplo, "liberdade" e "licença") faz, finalmente, com que a reação do leitor dependa de suas disposições em determinados momentos. O segundo tipo — cultural ou histórico — baseado na antropologia cultural, toma como medida de valor poético o grau de emoção experimentado pelos leitores de uma época determinada. Formulado teórica ou cientificamente, tal relativismo seduz o estudioso de história da literatura ou o biógrafo.

A isso se acrescentam formas secundárias de relativismo psicologista: o "psicologismo" e a "teoria da alucinação". O primeiro supõe uma reação física ante o objeto estético (teoria de Edmund Burke, para quem a beleza provoca um relaxamento do corpo). Para a segunda, uma espécie de ilusão mental é necessária ao prazer estético (como a "suspensão voluntária da descrença" de Coleridge). Essas formas secundárias não são importantes e perigosas senão na medida em que se introduzem nos manuais e nas páginas literárias dos jornais de grande tiragem. Os *New Critics* sempre se preocuparam com o modo pelo qual o estudante universitário e o leitor de jornais não especializados tratam da poesia.

A terceira ilusão — do "mimetismo e da expressividade da forma" — impregna menos a crítica que os próprios poetas. Foi provavelmente Yvor Winters quem primeiro empregou o termo para caracterizar o movimento "modernista" em poesia e a sua tendência em apresentar, por exemplo, uma experiência caótica numa linguagem caótica. "A forma, quando se esforça por imitar o informe, destrói-se a si mesma." A poesia que sucumbe a essa ilusão deriva da crença de "que se algo é sentido com bastante intensidade, basta deixar que se exprima por palavras para que encontre uma forma satisfatória [...] (de) que, uma vez postos em palavras, os elementos encontram sua melhor forma".²⁶ Onde o preceito crítico que se recusa a considerar o poema como a imitação direta ou concreta de um fenômeno, de um objeto ou de uma experiência. O poema não é a transcrição de uma experiência do poeta, mas uma transformação dessa experiência; por conseguinte, experiência nova, irreduzível.

Última ilusão: a que diz respeito à mensagem (*fallacy of communication*, na terminologia de Tate). Trata-se da idéia de que a poesia serve de veículo a doutrinas particulares que o crítico deve discernir e desprender do texto. É pela formulação de sua teoria da "tensão" poética que Tate relaciona esta última ilusão à prática da poesia e à crítica que a acompanhava no século XIX, quando os poetas tentavam exprimir pelo verso idéias e sentimentos que, acreditavam intimamente, seriam melhor traduzidos pela ciência (ver a *Defence* de Shelley) ou pelo que se considerava hoje como uma expressão significativamente má: "as Ciências Sociais".²⁷ A linguagem da ciência é a linguagem de comunicação e suas proposições, seja qual for a forma linguística de que se revestem, supõem uma correspondência unívoca entre significante e significado. Mas a língua poética não é comunicativa; pelo menos, não tão diretamente. Suas proposições têm significações poli-

valentes e não demonstram, de maneira alguma, um objeto singular ou uma doutrina que fossem exteriores ao poema. Cleanth Brooks tem em mente essa mesma ilusão da mensagem quando denuncia a "heresia da paráfrase". Para Brooks, não existe conteúdo de paráfrase no poema. A descrição dos efeitos gerais do poema, aquilo que forma o seu tema é perfeitamente executível, mas não necessariamente interessante, já que "a paráfrase não constitui o verdadeiro núcleo de significação em que se situa a essência do poema".²⁸ Onde o preceito incansavelmente repetido em todos os artigos dos *New Critics* e formulado em verso por Archibald McLash:

*Um poema não deveria significar
Mas ser.*

Poderia parecer à primeira vista que, pelas suas aplicações, a denúncia dessa ilusão tem raízes na teoria de Richards, para quem a poesia é feita de "pseudoproposições" (*pseudo-statements*). Os *New Critics*, porém, não aceitam a distinção demastado simplista de Richards entre linguagem emotiva (poética) e linguagem referencial (científica). Brooks, por exemplo, confina os estudos poéticos entre o Carthde do impressionismo e o Cila da paráfrase. Em sua resposta ao ataque lançado por W. M. Urban (*Language and reality*, Londres, 1939) contra a teoria da linguagem comprometida pelo "positivismo nominalista" de Richards e outros, Brooks declara que a linguagem "tem também uma função representativa (intuitiva e simbólica), função tão necessária quanto as outras, pois a linguagem deve significar. A poesia não é simplesmente emoção; exerce também uma função de reconhecimento".²⁹ Voltaremos mais adiante a essa idéia favorita dos *New Critics*, lançada primeiramente por Ransom, segundo a qual a poesia é meio de conhecimento, mesmo se não é feita de proposições predicativas. No momento, convém mostrar de que modo os *New Critics*, falando de "ilusão da mensagem" e de "heresia da paráfrase", contribuíram para abolir a distinção tradicional entre fundo e forma.

Os *New Critics* tiveram sempre e intensamente presente ao espírito a tradição neoclássica do século XVIII que distingue conteúdo — proposição geral ou doutrina contida no poema — e forma — veículo particular dessa proposição. Os dois domínios permaneciam separados. A poesia era como um perfume dentro do vaporizador e a leitura, a maneira pela qual se desprendia a essência. Contra tal teoria, os *New Critics* não encontraram nenhum apoio por parte dos

teóricos românticos em quem censuravam o fato de terem abandonado a objetividade dos neoclássicos. (Coleridge, no entanto, de maneira quase sempre inconfessada, deu origem a muitas das teorias dos próprios *New Critics*). Quanto ao formalismo extremo de Croce, para quem a própria expressão já é uma espécie de intuição, uma vez que se baseia na sensação refletida e não na sensação empírica, valorizava demasiado o aspecto subjetivo do processo criativo para poder permitir a definição de critérios críticos. Brooks ainda se refere a Urban, que só aparentemente elucida o problema: "O princípio geral da indivisibilidade da intuição é particularmente válido no que se refere à intuição estética. Neste caso, forma e conteúdo, ou conteúdo e linguagem (*medium*) são inseparáveis. O artista não apreende primeiro e intuitivamente seu objeto para, em seguida, encontrar a linguagem que lhe é adequada. É antes no interior dessa linguagem e através dela que apreende intuitivamente o seu objeto".³⁰

Mas essa simples fusão de fundo e forma depende da identificação, à qual Croce não pode escapar, entre intuição e expressão. Solução inaceitável para Brooks, ainda que insista claramente sobre a necessidade de não situar a poesia de um lado (fundo) ou de outro (forma). (Acontece-lhe, no entanto, ver a "poesia" num elemento puramente formal extraído da totalidade do poema.) Seria preciso, a um só tempo, desintegrar e refundir os velhos conceitos de fundo e de forma, inventar um instrumento — semelhante ao dos formalistas russos — para separar os elementos linguísticos comuns ao fundo e à forma de qualidades menos tangíveis, menos materiais.

Wimsatt vai além e propõe o meio de forjar um tal instrumento: "A 'forma' abrange e penetra a mensagem, constituindo uma significação que tem mais profundidade e densidade que a mensagem abstracta ou o ornamento separado. A dimensão científica ou abstracta e a dimensão prática ou retórica contêm ambas a mensagem e o meio de comunicação que lhes é próprio; mas a dimensão poética está justamente na unidade dramática de um significado que coincide com a forma".³¹

Essa formulação é, entretanto, algo confusa. Reencontramos no princípio da segunda frase, por detrás das expressões "dimensão científica ou abstracta" e "dimensão prática ou retórica", as antigas categorias de Richards: funções referencial e emotiva da linguagem. Em Wimsatt, há um avanço em relação à estética primária de Richards na medida em que o primeiro encontra nas duas categorias linguísticas, ao mesmo tempo, a mensagem e seus meios. O fim da frase, en-

tretanto, o traz de volta à distinção forma/contêudo, se devemos entender por dimensão poética a união das dimensões abstractas e retóricas. Essa confusão generalizada — num domínio, entretanto, onde os *New Critics* conseguiram remover muitos empecilhos — provavelmente se origina de uma análise inadequada da natureza da linguagem. Apesar de terem reconhecido, com um furo incomum, as ambigüidades das palavras e expressões dos textos, não chegaram jamais a levar a termo a realização de um instrumento aplicável universalmente e capaz de suprimir a separação tradicional entre fundo e forma. René Wellek, um dos mais importantes teóricos da literatura na América (não só naquela época como também mais tarde), indicou um caminho mais seguro: "... mesmo na linguagem habitualmente considerada como parte da forma, é preciso distinguir as palavras em si mesmas, esteticamente neutras, da maneira pela qual as palavras singulares se combinam para formar unidades de sentido e de som que possuem uma marca estética. Seria preferível rebatizar todos os elementos esteticamente neutros, chamando-os de "componentes" e chamar de "estrutura" o modo pelo qual assumem força estética. Não se deve pensar que, sob novas denominações, se esconda o mesmo velho "duo" da forma e do fundo. Essa distinção corta transversalmente as fronteiras tradicionais. Dentre os "componentes", certos elementos eram outrora classificados como parte do fundo, e outros, da forma. A noção de "estrutura" abrange a um só tempo fundo e forma, na medida em que são organizados para finalidades estéticas. A obra é, dentro desta perspectiva, considerada como um sistema global de sinais, uma estrutura semiótica a serviço de um propósito especificamente estético".³²

Wellek dá à sua argumentação uma orientação semiótica, ainda que as expressões "esteticamente neutras", "esteticamente marcadas" e "fins estéticos" permaneçam vagas. A partir dessa posição, é possível (sem distorção, esperamos) definir melhor o formalismo do *New Criticism* e, mais particularmente, sua noção de estrutura. Examinemos a título de exemplo Cleanth Brooks, já que suas posições, por serem muito coerentes, são em geral bastante significativas. Nas dez análises que formam o essencial de *The well wrought urn*, o que o autor assinala com insistência é a primazia do esquema (*pattern*) subjacente a qualquer poema, ou seja: sua estrutura. Como a "imagem no tapete" de James, tal esquema (ou estrutura) é perfeitamente discernível dos componentes que a formam e sua beleza é independente da beleza (ou da ausência de beleza) intrínseca dos componentes. Entretanto, "estru-

tura", declara Brooks, "não é de modo algum um termo inteiramente satisfatório", por ser passível de reduzir-se a esquemas de versificação, de imagens ou de sonoridades. Indiscutivelmente, a estrutura é sempre condicionada pela natureza do componente do poema".³³ Deste modo, Brooks procura definir uma relação dinâmica entre estrutura e componente, idêntica à que foi estabelecida por Wellek. Baseando-se no exemplo de *The rape of the lock*, cuja estrutura não está inteiramente condicionada nem pela "estrofe heróica", nem pelas convenções da paródia épica, Brooks chega à seguinte definição: "A estrutura, tal como é considerada aqui, é uma estrutura de significação, de apreciação e de interpretação; e o princípio de unidade de que está impregnada consiste, ao que parece, no estabelecimento de um equilíbrio e de uma harmonia entre conotações, pontos de vista e significações. [...] Tal unidade não é uma unidade a que se chegaria por redução e simplificação como numa fórmula algébrica. Trata-se de uma unidade positiva e não negativa; representa não um resíduo, mas sim uma harmonia acabada" (p. 195).

Ainda que pareça, à primeira vista, que estamos diante de uma abordagem valorativa, a terminologia empregada, reposta em seu contexto, designa na realidade estruturas verbais e dá corpo à noção de estrutura, transformando-a em algo além de um simples esqueleto ou de um mero arcabouço da obra. Os termos "conotações", "pontos de vista" (*attitudes*) e "significações" são fundamentais. Sem tirar Brooks, podemos articulá-los dizendo que as conotações das palavras utilizadas pelo poeta definem os pontos de vista inscritos no poema e que a significação resulta de "complexos de pontos de vista" (*complexes of attitudes*) — expressão que volta e meia aparece no livro de Brooks). Richards utilizara o termo *attitude* em seus *Principles* para designar a última das seis operações que constituem a leitura. Muito próximo da emoção (5.ª operação), o ponto de vista é o conjunto das impressões claras produzidas pelo poema sobre o espírito do leitor — impressões que podem modificar de maneira definitiva toda a estrutura do espírito.³⁴ A partir de então, Richards utilizou "ponto de vista" para designar um elemento da textura do próprio poema: elemento resultante da tonalidade (*tone*), a terceira de suas "quatro categorias de significação".³⁵ Nesse sentido, o termo se aproxima do emprego que Brooks dele faz. É interessante assinalar que Richards menciona, à guisa de apêndice, "a exceção que constitui a dissimulação, ou os casos em que o locutor deixa escapar um ponto de vista que não desejaria, conscientemente, exprimir". É justamente nesses "casos excep-

cionais" que Brooks, insistindo menos sobre sua produção inconsciente, vê o cerne da poesia inglesa.

Os "pontos de vista" de Brooks são mais complexos que os de Richards. Ele distingue pontos de vista superficiais e pontos de vista subjacentes nos poemas que analisa (de Shakespeare a Yeats). A nível de superfície, na "Canonization" de Donne, o ponto de vista do locutor é duplo: paródia o cristianismo e pilheria seus próprios propósitos amorosos. Mas se essas duas possibilidades existem inegavelmente na superfície e não devem ser ignoradas, o ponto de vista subjacente se revela como sendo o de um homem que se curva ante o amor e a religião. A preponderância de um ponto de vista sobre outro depende de relações correspondentes nas conotações e outros elementos linguísticos do poema. Brooks imagina o locutor do poema de Donne, e de qualquer poema lírico, numa situação dramática — de acordo com o modelo da *persona* de Pound. A estrutura de um poema — semelhante à de uma obra arquitetônica ou pictórica, na medida em que constitui um esquema de tensões solucionadas (*a pattern of resolved stresses*) — parece-se antes de tudo com a estrutura dramática, na qual se resolve uma série de conflitos agudos. No poema os conflitos se devem à ambivalência da linguagem, cujas diversas manifestações suscitam complexos de pontos de vista. Conseqüentemente, a solução dos conflitos, a unificação dos pontos de vista sucessivos devem ser realizadas não de maneira lógica ou predicativa, mas dramaticamente, segundo um princípio análogo aos da dramaturgia. Assim, o final da ode de Wordsworth, "Intimations of immortality", não é satisfatório, pois a passagem sem interrupção da criança ao homem é ali contada, ao invés de ser dramatizada.

Conseqüentemente, um dos principais objetivos da leitura microscópica (*close reading*, cf. nota 19) preconizada pelo *New Criticism* consiste em ajustar as técnicas poéticas graças às quais o locutor aparece subitamente sob uma luz dramática. Se a significação de um poema reside nos complexos de pontos de vista, torna-se muito importante descobrir quais as tonalidades particulares que definem esses pontos de vista. A tonalidade, por sua vez, deriva da exploração, por parte do poeta, da polivalência das palavras e das associações às quais se prestam, bem como da posição do locutor em relação a cada um dos diferentes níveis de significação. O indispensável efeito dramático, no sistema de Brooks, provém geralmente da confusão, da não-congruência ou da interpenetração de dois ou de vários níveis de significação. Donde a "ironia" — "termo mais geral entre os que ser-

venha para indicar a percepção de uma não-congruência — ironia que, ainda uma vez, impregna o conjunto da poesia mais amplamente do que a crítica convencional até hoje admitir". Brooks descobre ironia em praticamente todos os poemas de que trata. Representando um reforço à ironia, surgem a *ambigüidade* e o *paradoxo*. A primeira é inerente ao emprego, feito pelo poeta, de uma linguagem conotativa. O paradoxo se situa entre os meios gerais que servem de sustentáculo a uma espécie de tensão³⁶ dialética ao longo de todo um poema (assim, por exemplo, a tensão paradoxal entre impertinência e reverência em relação ao amor e à religião em "*The canonization*"). É preciso acrescentar que os *jogos de palavras* têm sua eficácia e seu papel na dramatização do poema (exemplo: o jogo sobre o verbo "morrer" em "*The canonization*"). E enfim, outro processo geral funcionando ao longo do poema: o emprego dos símbolos (exemplo: a luz em "L'Allegra — Il Penseroso" de Milton). A oscilação entre "seqüências de imagens" e "símbolos", como se os dois termos fossem substituíveis entre si, é característica da terminologia do *New Criticism*. O emprego do verbo "simbolizar" parece atualmente um tanto ingênuo e nos predispõe contra qualquer enunciado onde aparece, mesmo quando a observação é justa, como, por exemplo, quando Brooks declara que a imagem do *naked babe* numa passagem de Macbeth "simboliza todos os objetivos remotos que dão um sentido à vida." No final de seu livro, entretanto, Brooks examina o símbolo literário de um ponto de vista mais geral e reconhece, como Urban e Richards, a necessidade de atualizar uma nova Metafísica que seria, segundo a expressão de Urban, a "linguagem das linguagens" e serviria de intérprete e de código entre os outros simbolismos (como a arte).

O desejo sempre presente nos *New Critics* de dispor de uma espécie de instrumento lingüístico fundamental — instrumento este que tornaria possível analisar o símbolo sem necessidade de desenvolvê-lo em paráfrase — teve como constante obstáculo a profunda desconfiança dos organizadores do movimento em relação à ciência. Não utilizaram senão a lingüística mais elementar, recusando-se a penetrar numa disciplina potencialmente positivista. Quando Brooks declara que "pode-se discernir, incorporadas à linguagem, uma maneira de apreensão da realidade, uma filosofia, uma visão do mundo", reconhece-se a validade de seu objetivo; mas, em que pese o valor de seu sistema, é evidente a inexistência de meios capazes de realizá-lo. Tate, logo após ter recusado energicamente a teoria dos sinais formulada por Charles W. Morris (em *The international encyclopedia*

of unified science, vol. 1, n.º 2), lança a seguinte advertência: "Evitemos substituir o poema pela crítica e não nos entreguemos a uma ignorância erudita. É preciso sempre voltar ao próprio poema, não abandoná-lo nunca. Seu "interesse" reside em seu valor cognitivo; é suficiente que do poema reitemos o conhecimento de um objeto. [...] A honra da poesia é o conhecimento total, a experiência indivisa a que nos dá acesso".³⁷

Mas a passagem da análise da estrutura do "próprio poema" para a apreensão do "conhecimento total" contido no poema é estritamente *intuitiva*. Quando Wimsatt diz que "a crítica que se funda na estrutura e faz uso dos julgamentos de valor é uma crítica objetiva [...] objetiva e absoluta", pode-se certamente prestigiar tudo aquilo que em seu trabalho e no de seus colegas permitiu chegar a observações formais sobre a poesia; observações a um só tempo precisas e acertadas. Permanece-se, no entanto, em dúvida quanto à objetividade de seus "valores", sobretudo se estes devem ser absolutos.³⁸ Wimsatt acrescenta imediatamente que "a função da crítica objetiva — feita através de descrições tão aproximadas quanto possível dos poemas ou por diversas apresentações de sua significação — é a de auxiliar os leitores a atingir uma compreensão *intuitiva* e completa dos poemas e, conseqüentemente, a de reconhecer os bons poemas, discernindo-os daqueles que não o são."³⁹ (grifo meu). A partir disso, não nos espantemos de vê-lo citar na frase seguinte o nome de Croce — grande mestre da intuição-expressão. O surpreendente é que Wimsatt possa estabelecer tais afirmações sem demonstrá-las e, sobretudo, que possa apoiar-se no sistema de Croce, que diz ser "o apogeu e o coroamento filosófico do romantismo" e para quem "o fato estético reside na intuição ou parte privada da arte, enquanto que o *medium* — a parte pública — nada tem a ver com aquilo de que trata a estética".⁴⁰ Talvez se possa solucionar intuitivamente tais contradições. Mas, até que isto aconteça, elas não deixam de representar um obstáculo à convicção e ao conhecimento. Conclui-se que o "conhecimento total", proposto pelos *New Critics* como fruto final da literatura, é antes ilusório do que proibido.

Apesar de atentos aos efeitos da conotação e da polissemia, os *New Critics* não foram capazes de responder satisfatoriamente à questão da revelação da significação geral do texto. Unidos por seu absolutismo doutrinário, formularam constantemente para si mesmos a pergunta: "É possível existir uma crítica objetiva e convincente que, abordando a obra literária pela análise do estilo, possa atingir seus

aspectos mais gerais?"⁴¹ Brooks aceita as conseqüências de seu método quando declara: "os julgamentos não são formulados segundo os critérios de um período histórico passado, nem simplesmente segundo os critérios do nosso tempo; os julgamentos são feitos naturalmente, como se possuíssem valor universal".⁴²

Mas não é tanto a universalidade desses juízos quanto a rigidez dos absolutos postos em jogo que alarmava Herbert J. Muller no debate com Brooks, travado nas páginas de *The Sewanee Review* (verão de 1949). A contradição mais significativa apontada por Muller (num sistema prejudicado por contradições e paradoxos) reside no desejo de Brooks de estabelecer critérios absolutos de julgamento crítico, mediante um método que tende a deixar de lado as idéias universais contidas na obra literária, para se concentrar nos elementos do poema, que são na verdade contingentes.

Segundo René Wellek, não se dirá que os *New Critics* se perdem na fenomenologia pura como Roman Ingarden, "que tenta analisar a obra de arte sem referência aos valores". Ao contrário, existe neles uma tendência nítida para dissociar valores e estruturas e supor, como Ingarden, que os valores são sobrepostos à estrutura, quer se situem sobre, quer no interior da mesma.⁴³

Fora do perspectivismo de Wellek e Warren (escala de valores flexível e maleável), a fim de suprimir a distância entre o absoluto e o relativismo, tentou-se explorar a noção hegeliana do "universal concreto". Ransom utilizava esse conceito nos seus dois primeiros livros para designar os pontos comuns da estrutura lógica (universal) e da "textura local" (concreta). Nessa teoria do efeito poético, no entanto, não existe síntese completa das duas coisas. Cabe ao crítico mediador evidenciar as relações entre concreto e universal.⁴⁴ Mais tarde (1947-1948) Ransom procurou em Freud o fundamento dessa divisão da expressão poética entre dois pólos: a estrutura lógica torna-se a ordem reconhecida pelo *ego*, enquanto os dados concretos e contingentes se originam da procura da desordem pelo *id*.⁴⁵

Wimsatt aperfeiçoou uma teoria segundo a qual o "universal concreto" designa uma síntese completa dos dois pólos. A teoria de Ransom, já criticada por Winters (cf. nota 5) por sua tendência a separar textura contingente e substrato racional, é criticada por Wimsatt, que parte de um ponto de vista oposto. Uma vez que "analogia e metáfora não somente formam o princípio mesmo da poesia, falando de modo geral, como também são inevitáveis na crítica", parece-lhe que com sua teoria Ransom tenta simplesmente contornar a metáfora, consi-

derando-a como um elemento idioletal indispensável ao desenvolvimento, de resto, lógico do poema.⁴⁶ Em seu ensaio sobre "The concrete universal", Wimsatt traça a evolução da questão do particular e do geral, partindo dos filósofos "clássicos e escolásticos" até chegar ao emprego, por J. Stuart Mill, de "denotação" e "conotação" para designar categorias lógicas e sua utilização na semântica moderna. Os sistemas modernos "cometem o erro de prestigiar as diferenças entre indivíduos, a perpétua mobilidade de cada um de acordo com o espaço, o tempo e sua estrutura cinética e, baseados nisso, supõem uma universalidade de significação simplesmente aproximativa ou normal, vendo no emprego de termos gerais uma comodidade mais do que uma verdade". Wimsatt procurava uma maneira de dar conta da poesia na qual os detalhes conservassem sua integridade de idioleto sem serem integrados em categorias mais amplas. "O caráter poético dos detalhes não consiste no que dizem direta e explicitamente (como se as rosas e o luar fossem poéticos), mas naquilo que, pela sua organização, *mostram* implicitamente". É a metáfora que encarna o universal concreto sob sua forma mais concentrada e suficiente para uma síntese total: "Pois, por detrás da metáfora, existe a semelhança entre duas classes e, conseqüentemente, uma terceira classe mais geral. Esta não possui nome, e, na maioria dos casos, permanecerá sem nome, a fim de que seja apreendida somente através da metáfora. Tal classe forma uma noção nova que não encontra outra expressão".

Um dos aspectos mais interessantes do *New Criticism* reside no fato de orientar a teoria poética para o estudo da metáfora — "essência da poesia" —, o que impede o teórico de cair num microscopismo irrelevante ou num didatismo vazio.⁴⁷ A análise da metáfora lançou o *New Criticism* em duas direções de grande importância para o desenvolvimento ulterior da teoria crítica, sem que em nenhum dos dois casos a pesquisa tenha sido levada até o fim. O primeiro caminho era o da *metapoética* — noção bastante difundida durante os anos cinquenta —, que designa o processo poético pelo qual o poeta fala do próprio ato de escrever. Vista sob esse aspecto, a metáfora aparece como o meio de estabelecer uma relação dinâmica entre duas classes ou domínios separados — relação que passa a ser uma versão-miniatúra do ato de escrever. Tanto Brooks quanto Tate analisaram o fenômeno. O primeiro, nos clássicos da língua inglesa de que trata em *The well wrought urn*; o outro, na poesia americana do século XX, principalmente em Wallace Stevens. Mas nenhuma dos dois ultrapassa o estágio de uma simples "parábola da poesia".⁴⁸

O outro domínio ao qual conduzia o estudo da metáfora, que a bem dizer já constituía o centro de uma grande parte das preocupações dos *New Critics*, é a própria análise da linguagem. Infelizmente, conforme foi observado, o monumental trabalho exigido pela análise da linguagem como encarnação de "um modo de apreensão da realidade, uma filosofia e uma visão do mundo", assim como a constituição de uma "linguagem das linguagens", que se saiba, nunca foi realizado pelos *New Critics*. Eles desejavam dispor de um instrumental crítico objetivo e até mesmo científico, mas lhes repugnava apelar para a ciência. Ativeram-se a uma distinção, correta mas superficial, entre linguagem poética e linguagem científica e, em consequência, passaram a considerar qualquer discurso científico como tabu. Temendo que a ciência reduzisse o objeto literário por um sistema dogmático que tocasse somente o referente ou se contentasse com paráfrase, recusaram-se sempre a acreditar que ela pudesse fornecer a mais íntima contribuição às técnicas de análise.⁴⁹ Longe de representar um antídoto para a versão falsificada do pensamento de Matthew Arnold que grassava nas universidades, sobre esse ponto único mas de importância capital, o *New Criticism* representa uma volta à desconfiança armoldiana diante da ciência — o que representava uma herança de um movimento tão desvalorizado aos olhos dos *New Critics*: o romantismo.

Ainda que não constitua propriamente uma teoria da literatura viável, o *New Criticism* teve, pelo menos, uma profunda e eficaz influência devida à sua maneira de abordar o objeto literário. Seus seguidores dedicaram-se a difundir o método o mais amplamente possível. Foi certamente nas universidades e mesmo nas escolas de 2.º grau que o movimento mais se propagou: nelas foram utilizados, desde o final dos anos trinta, os manuais de Brooks e Warren destinados a melhorar o nível geral do ensino literário nas universidades. É interessante observar que, no caso de Brooks, os manuais destinados a tal fim apareceram antes de uma pesquisa teórica mais ampla ou de estudos de textos mais especializados. Esses novos métodos de ensino e essas novas abordagens críticas espalharam-se rapidamente no sistema universitário pelo fato de que antes de se tornarem alvo de interesse especial, os *New Critics* já ocupavam cargos de ensino.

Os resultados desses novos métodos, que punham de lado as abordagens históricas e biográficas já tão gastas, foram positivos e trouxeram uma nova contribuição a respeito das próprias obras. Seu grande inconveniente, entretanto, apontado pelos educadores a partir

de 1950, foi o fato de que o método podia ser aplicado mecanicamente pelos estudantes — tal qual as equações químicas — sobretudo sobre as obras modernas, desprezando totalmente o contexto cultural e intelectual onde tais obras se formavam. Era a consequência de uma inflação metodológica que levava ao que Tate denominou "crítica autotélica".⁵⁰ "Esta produziu artigos — cuja irrelevância Eliot havia apontado desde 1925 — onde se contam quantas vezes as girafas são mencionadas no romance inglês".⁵¹ Artigos cuja existência é, hoje, indiscutível. Qualquer método exegetico minucioso corre sempre o risco de que se tomem os instrumentos do método, destacados de seus fundamentos, como se fossem o próprio método.

Os autores, que eram freqüentemente publicados nas revistas do *New Criticism*, tentaram muitas vezes reagir contra a cisão que, a partir dos anos quarenta, trouxe a separação entre críticos e professores. Austin Warren, cuja simpatia estava em favor do *New Criticism*, e que, durante muito tempo, dedicou-se a analisar a responsabilidade crítica do corpo docente, indignou-se contra a solução que consiste, "para qualquer departamento de estudos ingleses" que se respeite, em possuir um "crítico" para manter sua boa consciência. "Todo professor de literatura deveria ser um crítico, e um bom crítico, quer que fossem suas outras pretensões".⁵²

Os poetas de *Southern Vanguard* (Ransom, Tate, R. P. Warren),⁵³ bem como os críticos teóricos (Wimsatt, Burke, Wellek), esforçaram-se por ampliar o papel do crítico, libertando-o de uma função específica, insistindo sobre a primazia do ato crítico em todos os ramos dos "estudos literários" e definindo para a crítica um só caminho com múltiplos campos de aplicação.

Se acrescentarmos um determinado número de declarações explícitas às implicações de uma grande parte do trabalho dos *New Critics*, torna-se claro que, no horizonte de sua pesquisa, havia uma referência geral da história literária. Depois de Eliot, os participantes do movimento foram responsáveis, nos círculos universitários, por uma das mais importantes reabilitações de que o século XX tem o mérito: analisaram profundamente os poetas metafísicos, devolvendo-lhes a honra que mereciam. Tarefa levada a efeito pela exploração em profundidade do método indicado por Eliot em 1921, que considerava que esses poetas da primeira metade do século XVII representavam "o desenvolvimento direto e normal do período precedente".⁵⁴ Isto significava o rompimento com a idéia de Johnson — que durante todo o século XIX jamais havia sido questionada — para quem os meta-

físicos haviam a tal ponto distendido e desfigurado a língua, que caíram no semi-sentido. Eliot, aliás, indicava uma via de acesso não somente ao século XVII, mas também à sua própria poesia e à poesia contemporânea. Noções como as de *conceits* telescopados ou de concatenação de imagens (*concentration of imagery*), aplicadas a princípio a Donne e a seus seguidores, ajudaram os *New Critics* a explicar a nova literatura do princípio do século. A associação, muitas vezes implícita mas ainda assim inegável, entre os metafísicos e os modernos acarretou algumas aberrações temporárias; assim, por exemplo, a grande admiração suscitada por Donne e sua visão condenou a um relativo esquecimento a poesia escrita entre Donne e Eliot, a tal ponto que Brooks praticamente exclui os Românticos da "Tradução" (*Modern poetry and the tradition*, 1939). Essa lacuna, que encontrava sua justificativa na teoria da "dissociação da sensibilidade" de Eliot, foi em parte preenchida mais tarde por estudos do próprio Brooks e de outros sobre a poesia neoclássica e sobre os românticos. Mas, principalmente nos primeiros anos do movimento, Donne havia sido colocado tão alto que Ransom era capaz, comparando as imagens de um e outro, de colocá-lo acima de Shakespeare.⁵⁵ É possível que tais exageros fossem necessários à demonstração de certos pontos; no entanto, quando, por volta de 1950, o *New Criticism* começou o seu declínio, a nova história da literatura não estava nem mesmo esboçada.

Aliás, não se tratava tanto de reexaminar a história literária quanto de conciliar a análise propriamente literária dos textos com a história. Desde 1938, Brooks e Warren haviam feito uma tentativa nesse sentido pela escolha e apresentação da antologia *Understanding poetry*. Ao invés de disporem os textos na ordem cronológica tradicional, preferiram agrupá-los sob títulos que designavam problemas críticos: Metro, Tonalidade e Ponto de vista, as Imagens... O método empregado por Brooks em *The well wrought urn* faz crer na possibilidade de apreender-se uma continuidade da literatura estudando-se poemas tomados de épocas bem diferentes da literatura inglesa, e considerando-os como microcosmos. Um método como esse, capaz de levar à descoberta de estruturas normativas permanentes e observáveis ao longo da poesia inglesa, indica o caminho que leva a uma história orgânica, uma história da poesia enquanto arte.⁵⁶ O inconveniente reside no fato de que as estruturas assim descobertas dependem demais do instrumental crítico (ironia, ambigüidade, etc.) utilizado para determiná-las.

O "declínio" do *New Criticism* foi marcado por uma série de controvérsias tanto no centro como fora do movimento. O *New Cri-*

ticism foi acusado de negligenciar a história. Tal acusação, freqüentemente repetida, foi formulada de forma mais convincente por R. H. Pearce em "Historicism once more" (*Keryon Review*, outono de 1958). O movimento foi acusado de procurar a complexidade pelo prazer da complexidade, acusação levada ao extremo numa obra que se dizia marxista (E. B. Burgum, "The cult of the complex in poetry", *Science & Society*, inverno de 1951). De todos os lados partiram acusações contra o fato de ter o movimento colocado um método perigoso em mãos inexperientes, mal preparadas para o estudo do contexto da obra, e encorajadas a mergulhar no estudo das imagens e dos temas sem qualquer compreensão do gênero e do período aos quais a obra pertencia. Tais ataques tinham por objetivo não somente legitimar as pesquisas eruditas, como também corrigir um certo esnobismo do "gosto" propagado pelo *New Criticism*. Os gêneros "sublimerários", como o romance popular, haviam sido eliminados do cânone da mesma forma pela qual o Romantismo havia sido excluído da Tradução.

A Escola de Chicago mostrou-se vigorosamente contrária à recusa dos *New Critics* de levar em consideração as distinções de gêneros. Essa escola, cujo líder era Ronald S. Crane, constituiu-se no fim dos anos trinta na Universidade de Chicago, onde seus membros ensinavam em vários departamentos (Inglês, Filosofia, Línguas Românicas). No princípio, seu objetivo, tal como o dos *New Critics*, era anti-positivista, anti-histórico e sinceramente pedagógico (cf. Crane, "History versus criticism in the university study of literature", *English Journal*, outubro de 1935). Naquela época, Ransom aprovava inteiramente a nova orientação que Crane dava aos estudos literários universitários, destacando-os da história e orientando-os em direção à crítica propriamente dita.⁵⁷ Os críticos de Chicago esperaram até 1942 para propor uma radical reorganização dos estudos críticos, proposições acompanhadas de dois estudos particulares apresentados como exemplo.⁵⁸ No final dos anos quarenta, entraram em polémica contra um certo número de *New Critics*, na *Modern philology*.⁵⁹ Crane, que dirigia a revista, reuniu vários desses artigos, aos quais vieram-se acrescentar outros trabalhos da Escola de Chicago, em *Critics and criticism: ancient and modern* (Chicago, 1951). A "nova" crítica se baseava inteiramente numa reabilitação da *Poética* de Aristóteles e prestigiava a noção de unidade da obra (o *synolon* de Aristóteles), de modo a evitar as fragmentações equívocas de uma abordagem textual. Em Aristóteles encontram-se ainda o meio de diferenciar várias

espécies ou gêneros, definidos pela disposição dos *synolons*. Este método, ao mesmo tempo genérico e orgânico, devia, segundo a introdução de Crane a *Critics e criticism*, remediar a tendência do *New Criticism* em ler todos os poemas da mesma maneira, como se todos tivessem o mesmo modo de funcionamento. Devia ainda remediar a "confusão (...) entre formas mímicas e formas didáticas, e o tratamento uniforme da poesia lírica, do romance, da tragédia e do ensaio".⁶⁰

A acusação levantada por Crane contra o *New Criticism*, ainda que exagerada, não deixa de ter um ponto interessante: denuncia o hábito que tinham os *New Critics*, quando começou o movimento, de restringir suas análises a poemas líricos curtos, aos quais reuniam, às vezes, gêneros poéticos mais amplos (como, por exemplo, a análise de Brooks e Warren sobre passagens do *Paradise Lost*). Pouco mais tarde, entretanto, certos discípulos adaptaram o método à análise das técnicas do romance (cf. Mark Schorer, "Technique as discovery", *Hudson Review*, 1948). Por outro lado, as críticas da Escola de Chicago apontam uma falha importante na teoria da estrutura do *New Criticism*. Por uma "redução monista dos conceitos críticos",⁶¹ observável na utilização da *ironia* e do *paradoxo* como valores poéticos últimos em Brooks, na noção de *tenção* em Tate, e na teoria da *textura local contingente* em Ransom, todas as obras poéticas acabam por apresentar, como diz o próprio Brooks, o "mesmo tipo particular de estrutura".⁶²

A importância da Escola de Chicago se prende ao fato de ter denunciado o simplismo de certos axiomas do *New Criticism*, como, por exemplo, a definição da linguagem poética por simples oposição à da ciência. Infelizmente, afora sua noção mal definida de "pluralismo", não tinham nenhuma outra coisa a opor ao "monismo materialista" de Brooks. Ao que parece, contentaram-se em empregar toda a sua força no sentido de que calsse no descrédito a importante contribuição de William Empson e dos *New Critics* americanos à análise linguística. Onde, finalmente, um ataque generalizado contra o *status* concedido à linguagem em poesia: sob certo aspecto, as palavras são bastante importantes, pois que são necessárias à compreensão elementar do poema, mas, sobre outro ponto de vista, "as palavras são sem importância, pois são governadas e determinadas por cada um dos outros elementos do poema".⁶³ Esses outros elementos são a "seleção", o "personagem", o "pensamento" (joga-se com as categorias de Aristóteles). Assim sendo, do mesmo modo que a teoria de Empson,

sem perguntar "por qual motivo o personagem se exprime por jogos de palavras e ambigüidades", trata apenas de um único aspecto da poesia, "o menos importante poeticamente",⁶⁴ também o sistema de Brooks (menos rico do que o de Coleridge, do qual deriva) sustenta-se inteiramente na "simples regra gramatical que pretende que as palavras ou grupos de palavras sejam modificados pela sua justaposição a outras palavras ou grupos de palavras no discurso".⁶⁵ Esse trabalho de destruição empreendido pela Escola de Chicago culmina desastrosamente numa doutrina de "clareza da linguagem", rejeitando todas as *nuances* verbais que precedem o aflorar de um sentido à consciência: a clareza da linguagem é "inversamente proporcional ao número de operações mentais necessárias à apreensão de um sentido, seja qual for o número de operações mentais que tal sentido, uma vez apreendido, pode suscitar".⁶⁶

O estandarte do *New Criticism* foi o antipositivismo. Este é um ponto no qual podemos nos deter antes de acabar nossa exposição. Tal posição, além de suas determinações históricas e culturais, tem ainda sua determinação política: consistia em participar da reação contra as pretensões científicas do marxismo. O *American Scholar Forum*, reunido em 1950 para responder ao "The New Criticism and the democratic tradition", de R. G. Davis, permite elucidar as consequências de uma tal posição.⁶⁷ Reunido para discutir fundamentos do *New Criticism* e suas implicações sociais definidas por Davis, o *Forum* mostrou a dificuldade, para não dizer a impossibilidade, que existe em separar análise literária e ideologia política. O erro de Davis, se levamos em conta a opinião de Tate, consistia em aplicar sem distinção o adjetivo "reacionário" no que dizia respeito tanto às posições literárias como às posições políticas. No entanto, o erro mais fundamental de Davis era ignorar a convergência sobre certos pontos entre os *Southern Agrarians* e grupos de esquerda. O interesse manifestado pelos conservadores em favor da descentralização, sua hostilidade ao intervencionismo estatal, sua análise da sociedade americana enquadrada no dissociado do homem comum, coincidiam com certos temas marxistas. Davis, sob a influência de certas formas extremistas de antistalinismo e da caça às bruxas que se seguiu à Segunda Guerra mundial, atenuou a tese já liberal que dirigia contra Tate e os *New Critics*. Denunciava neles uma contradição entre o vocabulário que empregavam em público e as posições adotadas na vida privada, pois "os *New Critics*, de que tratava nesse artigo (escrito antes do *Forum*, cf. nota 5), falam como tradicionalistas ortodoxos e dogmáticos, enquanto vi-

vem e agem de acordo com a tradição igualitarista americana, o que parece (a Davis) fundamentalmente incompatível”.

Os *New Critics* nessa época podiam, sem esforço, adotar posições aparentemente igualitaristas (cf. a tentativa de objetividade esclarecida por parte de R. P. Warren em *Segregation*, Nova Iorque, 1956) pelo fato de que direita e esquerda estavam sendo atraídas, juntas, para o centro, em consequência do movimento de reunião nacional provocado pelo esforço da guerra. No entanto, aquilo que podia parecer uma contradição entre posições públicas e posições privadas pode, hoje, com a perspectiva do tempo, não mais parecer contraditório. Queremos com isso dizer que, nos anos cinqüenta, não se podia mais exprimir abertamente o racismo declarado de Tate quando, em 1935, falava de “The Profession of letters in the south”: “É bem verdade que se atribui à falta de uma capital cultural no Sul a causa da degenerescência das artes naquela região; causa talvez real, não só outrora como ainda hoje. Mas isso não justifica o indefinido e a mediocridade da produção literária. O branco nada tirou do negro, nenhuma imagem de si enraizada na terra.

Imagino que nesta época de ciências sociais o termo *imagem* não seja muito claro, porque em tal época desaparece a relação profunda que une o homem à sua implantação local. Um meio ambiente é uma abstração, não um lugar. A diferença aparecerá claramente para aqueles que possuem a força moral de percebê-la. O cidadão de Natchez tinha um lugar onde morava, mas não lhe era possível aprofundar o conhecimento desse lugar, pois se interpunha toda a hierarquia de seus dependentes entre ele e sua terra. Podia pedir a seu corretor que lhe comprasse belos móveis Império, mas permanecia colono. Em comparação, o negro, por quem era responsável, recebeu tudo deste. A história da cultura francesa é, certamente, diferente. As belas-arts lá foram enxertadas num tronco campestre. Mas nada de vivo podia ser enxertado sobre o negro; era demasiado estrangeiro; demasiado diferente.

[...] Não é que a escravidão tenha sido corrupção moral. As sociedades podem ser incivelmente corruptas e ainda assim produzir elevadas culturas. A escravidão do negro impedia o branco de aprofundar sua própria imagem”.⁶⁸ Mas, se a tolerância do intelectual médio em relação ao racismo e ao anticomunismo diminuiu durante os anos cinqüenta, por outro lado, as idéias reacionárias assumiram formas mais insidiosas. A mais sedutora para os universitários dessa época era um elitismo, herdado de Eliot, literário e universitário. Eli-

tismo não proclamado do alto de uma torre de marfim, mas revertido das respeitáveis vestes do liberalismo. Kenneth Burke esclarece esse equívoco ideológico, durante o *Forum*, quando observa que Davis se sente mais constrangido pelas reações dogmáticas provocadas pelos termos “hierarquia” e “autoridade”, do que pelo conteúdo dogmático das próprias palavras. “Cremos que tais termos permitem compreender melhor os objetivos de uma sociedade do que termos aparentemente mais igualitaristas, contudo impotentes, para descrever o que se passa na realidade”.

Tal apropriação de uma terminologia liberal caracteriza os discipulos espirituais e profissionais do *New Criticism* durante os anos cinqüenta. Para enfrentar o ativismo radical que se desenvolvia nas universidades (desde as campanhas pelos Direitos Cívicos dos anos cinqüenta até o radicalismo mais geral dos anos sessenta), era preciso um novo liberalismo esclarecido. A herança do *New Criticism* formou um núcleo conservador que foi envolvido por várias camadas de liberalismo e acompanhado de um mecanismo regulador que permitia a qualquer um esconder suas verdadeiras cores. Donde um conluio das tendências conservadoras e das tendências pretensamente liberais no professor esclarecido, que podia, daí por diante, libertar-se dos reacionários sulistas para quem o homem de letras era o herói encarregado de esmagar os dois demônios que impedem o advento de uma sociedade cristã: a política utópica e o “maniqueísmo ou sociedade comunista”.⁶⁹ O universitário moderno não possuía papel social (a não ser, é claro, o de perpetuar tacitamente a ideologia burguesa).

O *New Criticism* permanece certamente a mais importante “revolução” crítica ocorrida na universidade norte-americana durante o século XX. Poder-se-á produzir de novo um fenômeno análogo, que aceite e procure a ajuda de todos os métodos científicos, do marxismo ao positivismo lógico, sem se acompanhar de efeitos contra-revolucionários?

Esses são, a nosso ver, os termos de um imenso desafio ideológico que deverá, dentro em breve, ser enfrentado em todas as universidades norte-americanas.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. “*Criticism, Inc.*”, *The Virginia Quarterly Review*, (outono de 1937), pp. 588 e 600. Retornado em *Ransom*, *The world's body*, Nova Iorque, 1938.

2. Ver Walter Sutton, *Modern American criticism* (Englewood Cliffs, N. J. 1936), pp. 108-110 e, para maiores detalhes, A. E. Stone, Jr., "Seward Collins and the American Review: experiment in pro-fascism, 1933-1937", *American Quarterly*, primavera de 1960. Notar que os Agrarians deixaram a revista antes de seu período mais fascista (por volta da primavera de 1936).
3. R. G. Davis, "The New Criticism and the democratic tradition", *The American Scholar*, inverno, 1949-1950, pp. 9-19. As implicações ideológicas desse artigo, que deu origem no ano seguinte ao pouco conclusivo *American Scholar Forum*, serão analisadas no final deste ensaio.
4. Como foi declarado desde a introdução, é difícil, de qualquer maneira, definir o New Criticism por um conjunto fixo de teorias. Existem divergências gritantes até mesmo entre os três críticos que estão no centro desta análise.
5. Ver particularmente seu raciocínio contra a dicotomia formulada por Ransom entre estrutura lógica e textura local contingente, no "John Crowe Ransom: Or thunder without God", In *defense of reason* (Chicago, 1947; Londres, 1960).
6. René Wellek, em *Theory of literature*, escrita em colaboração com Austin Warren, New York, 1949 nota que os métodos europeus começavam justamente a interessar os críticos norte-americanos. Trata-se de uma das primeiras obras em inglês que se ocupam dos métodos expostos pelos formalistas russos e por seus sucessores tchecos e poloneses, e principalmente pelo *Círculo Linguístico de Praga*. (O *Russian formalism* de Victor Erlich só foi publicado em 1955.) O método francês de "explicação de texto", segundo a bibliografia de Wellek e Warren, era conhecido nos Estados Unidos desde pelo menos 1928, onde sua grande aplicação teve um grande impacto nos métodos de ensino nas classes a partir do ginásio. Declarou-se que o método do New Criticism baseava-se precisamente num modelo semelhante ao da explicação de texto; seja qual for a influência que tal modelo possa ter tido, dirigiu-se certamente nos dois sentidos, os New Critics endossaram o método francês, ultrapassando-o.
7. "The function of criticism", in *Selected essays*, Londres, 1932, p. 31.
8. *Speculations*, Londres, 1924 e 1960, p. 132.
9. *Literary essays of Ezra Pound*, ed T. S. Eliot, Nova Iorque, 1954, p. 4; o original em *Poetry* (março de 1913). Notar a recorrência

- da palavra "complexo" nos trabalhos dos New Critics: "o complex of attitudes" de Brooks, por exemplo.
10. "The function of criticism", *Selected essays*, p. 35.
11. "Tradition and the individual talent", *ibid.*, p. 17.
12. "The metaphysical poets", *ibid.*, pp. 287-288.
13. Por exemplo, Allen Tate identifica a descrição do ruído da banda de Binet em Madame Bovary com uma espécie de "correlativo" (emprega somente o termo "correlativo") para a vertigem que atrai Emma (em "Techniques of fictions" *Essays of four decades*, Chicago 1959, p.140).
14. Cleanth Brooks, por exemplo, leu os Seven types of ambiguity de Empson "doze ou treze vezes" (relatado por Austin Warren em "The Achievement of some recent critics", *Poetry*, janeiro de 1951, p. 239).
15. *Principles of literary criticism*, Londres, 1924, pp. 117-131.
16. Ransom, *The New Criticism*, Norfolk, 1941, citado em Brooks e Wimsatt (ver nota seguinte), p. 620.
17. Cleanth Brooks, *Literary Criticism*, A short history (em colaboração com William K. Wimsatt, Jr.), Nova Iorque, 1957, p. 632.
18. Philosophy of rhetoric, Nova Iorque e Londres, 1936, em particular, pp. 47-66.
19. Cleanth Brooks, *Literary criticism*, p. 643. A evolução de Richards é examinada por Allen Tate em "Literature as knowledge", *Essays of four decades*, pp. 99-101.
20. Seven types of ambiguity, Londres, 1936, 1.ª ed.: 1930, pp. 247, 255 e 238.
21. Seven types of ambiguity, p. 3.
22. Cleanth Brooks, "Criticism, history and critical relativism", *The well wrought urn*, Nova Iorque, 1947, p. 235.
23. "Literature as knowledge", op. cit., pp. 76-77. "Arnold, explicit Tate em 1941, é ainda o crítico de maior influência nas universidades e não seria supervalorizar sua influência dizer que uma forma falsificada do pensamento de Arnold representa a corrente principal da apreciação popular da poesia".
24. "The affective fallacy" (assim como "The intentional fallacy", escrito em colaboração com M. C. Beardsley), *The Verbal icon*, studies in the meaning of poetry, Nova Iorque, 1958; ed. orig.: Lexington, Kentucky, 1954, p. 21. Esses dois artigos foram anteriormente publicados em *The Sewanee Review*, verão de 1946 e inverno de 1949.

25. A nota que Wimsatt acrescenta a essa última frase é crucial para sua distinção entre a psicologia e a história semântica: "A história das palavras depois que um poema foi escrito pode trazer significações que, no caso de serem aplicáveis ao esquema original, não deveriam ser ignoradas por escriptulos quanto à intenção".
26. A primeira frase é de Winters, a segunda, de R. P. Blackmur, citadas por William Elton em "A Glossary of New Criticism", *Poetry*, dezembro de 1948, p. 161. Deve-se notar que, no caso de Winters (Primitivism and decadence, *Nova Torque*, 1937, bem como no caso dos primeiros trabalhos de Ransom (The fugitive, 1922-1925), tais observações, que de outra maneira seriam correlas, conduzem a um repúdio fustigado do verso livre e a enaltecer as formas métricas fechadas, já tradicionais. Brooks e Tate, que apreciavam Eliot e Pound, contribuíram a trazer as coisas a seu devido lugar.
27. "Tension in poetry", op. cit., p. 58. Tate cita uma outra ilusão, a da simples denotação, necessária somente para a demonstração no contexto particular de seu ensaio.
28. "The heresy of paraphrase", op. cit., p. 197.
29. "The problem of belief and the problem of cognition", *ibid.*, p. 259. Brooks fala deste problema referindo-se a um exemplo concreto, "Corinnas going a-Maying" de Herrick, em "What does poetry communicate", *ibid.*, em particular, p. 74.
30. Citação de Language and reality de Urban em "The Heresy of paraphrase", *ibid.*, p. 199.
31. *Literary criticism* (com Cleanth Brooks), (cf. nota 17), p. 747. Os prefácios a este livro e ao livro citado na nota seguinte fazem com que seja possível saber a qual dos dois autores remonta cada capítulo.
32. *Theory of literature* (cf. nota 6), p. 195. Wellek, ainda que se tenha mantido sempre à distância das disputas críticas (a não ser as mais importantes), mostra, neste livro, uma predisposição a apoiar, de maneira bastante consequente, as posições defendidas pelos New Critics (recém-formuladas na época). É interessante notar que Brooks utilizou o livro desde seu aparecimento para sustentar suas próprias posições, acrescentando: "estaria sendo pouco sincero, apesar de tudo, se não declarasse que o livro deles representa, de maneira geral, meu próprio ponto de vista" (*Sevance Review*, verão de 1949, p. 376).
33. "The Heresy of paraphrase", op. cit., p. 194.
34. Principles of literary criticism (ver nota 15), p. 131.
35. *Practical criticism*, Londres, 1929, p. 182.
36. Tate usa a palavra *tension* para descrever a combinação de *extension* e *intension* (termos de lógica) na poesia: "Tension in poetry", op. cit., p. 64. Sendo a terminologia aparente e desnecessariamente obscura e uma vez que os dois termos antitéticos não são mais que literal/figurado ou denotação/conotação, a formulação não é particularmente feliz.
37. "Literature as knowledge", op. cit., pp. 104-105.
38. O New Critics interrogaram-se muitas vezes sobre uma questão que nada tem de retórica: "Existe valor na literatura?" e tiveram o mérito de não responder de maneira simplista. Mas o que prejudica suas discussões sobre o valor é a tendência a transpor, da religião para a literatura, uma estrutura ou hierarquia que pode deturpar a natureza do julgamento avaliativo.
39. "The concrete universal", *The verbal icon* (ver nota 24, pp. 82-83. Publicado primeiramente na PMLA, março de 1947. A aplicação — de outra maneira correta — do "universal concreto" na poesia é discutida abaixo.
40. "The intentional fallacy", *ibid.*, p. 6.
41. Tate "Longinus and the New Criticism", *Essays of four decades*, p. 476. Conferência, abril de 1949, publicada em *Lectures in criticism*, The Johns Hopkins University, Nova Torque, 1949.
42. "Criticism, history and critical relativism", op. cit., p. 217.
43. *Theory of literature* (cf. nota 6). Wellek não cita os New Critics.
44. "Criticism as pure speculation" em *The intent of the critics*, ed. D. A. Stauffer, Princeton, 1941, p. 110.
45. Brooks, *Literary criticism* (ver nota 17), p. 630.
46. "The Chicago critics" e "The concrete universal", op. cit., pp. 49 e 76.
47. Brooks, "Criticism, history and critical relativism", op. cit., p. 248 e Wimsatt, *Literary criticism*, pp. 752-753.
48. Brooks, "The Heresy of paraphrase", op. cit., p. 214; Tate, "Modern poetry" In *Essays of four decades*, p. 123.
49. Vide "The new encyclopedists: A symposium" e o editorial de Ransom, "The arts and the philosophers" em *The Kenyon Review*, primavera de 1939, pp. 159-182 e 194-199, para as reações contemporâneas a favor e contra os primeiros volumes de *The international encyclopedia of unified science*.

50. "A note on critical 'autotelism'", em "The critic's business", *The Kenyon Review*, inverno de 1949, pp. 13-16. Retomada em *Essays of four decades*.
51. "The function of criticism", 1923, op. cit., (cf. nota 7), p. 33.
52. "The achievement of some recent critics" (cf. nota 14), pp. 239-240. Ver igualmente a opinião de Warren em "My credo; a symposium of critics", *The Kenyon Review*, inverno de 1951.
53. Apesar do efeito estimulante que teve esse grupo nos círculos de críticos, seu efeito na poesia norte-americana foi muito menos benéfico. O prestígio dos "New" poetas-críticos, dentre os quais a maior parte rejeitava, por exemplo, a tradição de Walt Whitman, suscitou nas universidades uma grande curiosidade pela poesia, não conseguindo, entretanto, satisfazê-la. Se é verdade que, mediante seus trabalhos, fizeram aumentar o prestígio de Harí Crane, W. C. Williams e Wallace Stevens, não é menos verdadeiro que, em sua própria poesia, tenham dado o modelo de uma tal destilação "metafísica" de conceitos tão inspidos, que se tornou necessário esperar por movimentos tão variados quanto os Beats e a New York School a fim de fazer voltar a razão a língua dos norte-americanos.
54. "The metaphysical poets", op. cit., p. 285.
55. "Shakespeare at sonnets", *Southern Review*, 3, 3, 1938.
56. Cf. "A história literária", de René Wellek in *Theory of literature. Criticism, Inc.*; *The Virginia Quarterly Review*, outono de 1937, p. 588. Ransom devia mudar de opinião mais tarde, em "Humanism at Chicago", *The Kenyon Review*, outono de 1952, retomado em *Poems and essays*, New York, 1955.
58. Norman Maclean, "An Analysis of a lyric poem" ("Ti is a beautiful evening" de Wordsworth), e Elder Olson, "Sailing to Byzantium". Prolegomena to a poetics of the lyric", inverno de 1942, pp. 202-209 e 209-219.
59. Por exemplo: R. S. Crane, "Clement Brooks, or the bankruptcy of critical monism", 1948, pp. 226-245; Elder Olson, "A Symbolic reading of the ancient mariner" (contra R. P. Warren), 1948, pp. 275-279; W. R. Keast, "The New Criticism" and King Lear" (contra R. B. Heilman), 1949, pp. 45-64.
60. Citado em *Walter Sutton*, *Modern american criticism* (cf. nota 2), p. 155.
61. Crane, "Clement Brooks...", loc. cit., p. 227.
62. *The well wrought urn* (ver nota 22), p. 191; ver igualmente p.

218. Pode-se notar que Ransom foi um dos primeiros críticos que atacaram o estatismo dos termos "paradoxo" e "ironia" em Brooks (*Kenyon Review*, 1947).

63. Elder Olson, "An outline of poetic theory" in *Critics and criticism*, abreviada, Chicago, 1957, pp. 21-22. Esta edição, reduzida à metade da original, só contém oito dos vinte ensaios; os ensaios de tendência polêmica foram deixados de lado. Contudo, entretanto, uma bibliografia útil dos trabalhos dos Chicago critics.
64. Olson, "William Empson, contemporary criticism and poetic diction", *ibid.*, pp. 34-35. Publicado primeiramente em *Modern Philology*, maio de 1950.
65. Crane, "Clement Brooks...", loc. cit., p. 234.
66. Olson, "William Empson...", loc. cit., p. 55. Para uma análise profunda de como os Chicago Critics advertem contra a "affective fallacy", apesar de se deixarem levar pela mesma ilusão, vide Wimsatt, "The Chicago Critics", *The verbal icon*, publicado primeiramente em *Comparative literature*, inverno de 1953.
67. *The American Scholar*, inverno 1950-51 e primavera de 1951, pp. 86-104 e 218-231. Tal debate, realizado em 22 de agosto de 1959, reuniu Allen Tate, Kenneth Burke, Robert Gorham Davis, Malcolm Cowley, William Barrett e Hiram Haydn.
68. *Essays of four decades*, pp. 525-526. Publicado primeiramente em *The Virginia Quarterly Review*, abril de 1953, sob forma abreviada.
69. "Christ and the unicorn", conferência pronunciada por Tate no Terceiro Congresso Internacional pela Paz e pela Civilização Cristã, Florença, 1954, e publicada em *The Sewanee Review*, inverno de 1955, pp. 177-178.

Tradução

Angela Carneiro

Revisão

Fernando Augusto da Rocha Rodrigues