



t.s. elliot

ENSAIOS



t.s.elliot

# EN SAI OS



© 1989 Copyright by Faber and Faber Ltda.

*Capa:*

Tebaldo A. Simionato

*Edição de texto e revisão:*

Vera Sílvia de O. Roselli e  
Maria Carolina de Araujo (Sintagma Editorial)

*Composição, Paginação e Filmes:*

Helvética Editorial Ltda.

*Foto de:*

T. S. Eliot — Agência Estado

O ensaio "Dante" foi traduzido por Jorge Wanderley

**Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Eliot, T.S., 1888-1965.

Ensaaios / T.S. Eliot ; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. — São Paulo : Art Editora, 1989.

I. Ensaaios ingleses I. Junqueira, Ivan, 1934- II. Título.

89-2106

CDD-824.91

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Ensaaios : Século 20 : Literatura inglesa 824.91
2. Século 20 : Ensaaios : Literatura inglesa 824.91

Direitos de edição da obra em língua portuguesa no Brasil  
adquiridos por  
Art Editora S.A.  
Rua Francisco Leitão, 435  
05414 São Paulo, Brasil  
Tel: 282-3690

## SUMÁRIO

Introdução: Eliot ensaísta, 9
Tradição e talento individual, 37
A função da crítica, 49
Dante, 63
Os poetas metafísicos, 113
Andrew Marvell, 127
John Dryden, 145
William Blake, 161
Swinburne como poeta, 168
In memoriam, 175
As <i>Pensées</i> de Pascal, 189
Baudelaire, 207
Arnold e Pater, 222
Notas, 238
Índice, 250

## INTRODUÇÃO

(1942), *The classics and the man of letters* (1942), *Reunion by destruction* (1943), *What is a classic?* (1945), *On poetry* (1947), *Milton* (1947), *Notes towards the definition of culture* (1948), *Poetry and drama* (1951), *The frontiers of criticism* (1956), *Essays on poets and poetry* (1957), *George Herbert* (1962), *Knowledge and experience in the philosophy of F. H. Bradley* (1964) e *To criticize the critic* (1965).

Rio, agosto de 1989

## TRADIÇÃO E TALENTO INDIVIDUAL<sup>1</sup>

### I

Nos textos ingleses é raro falarmos de tradição, embora ocasionalmente utilizemos essa palavra para lamentar a sua ausência. Não sabemos nos referir à “tradição” ou a “uma tradição”; quando muito, empregamos o adjetivo para dizer que a poesia de fulano é “tradicional” ou mesmo “muito tradicional”. A palavra só ocorre talvez raramente, exceto numa frase de censura. Ao contrário, ela é vagamente aprobatória se envolver, como no caso de um trabalho reconhecido, alguma deleitosa reconstrução arqueológica. É difícil tornarmos a palavra agradável aos ouvidos ingleses sem essa cômoda referência à tranqüilizadora ciência da arqueologia.

Com toda certeza, a palavra não costuma aparecer em nossas apreciações de escritores vivos ou mortos. Cada nação, cada raça, tem não apenas sua tendência criadora, mas também sua tendência crítica de pensar; e está também mais alheia às falhas e limitações de seus hábitos críticos do que às de seu gênio criador. Conhecemos, ou supomos conhecer, a partir da volumosa massa de textos críticos que surgiram em língua francesa, o método ou hábito crítico dos franceses; concluimos apenas (somos, portanto, pessoas inconscientes) que os franceses são “mais críticos” do que nós; e às vezes até nos envaidecemos desse fato, como se



os franceses fossem menos espontâneos. Talvez o sejam; mas cabe lembrar que a crítica é tão inevitável quanto o ato de respirar, e que não estaríamos em piores condições pelo fato de articularmos o que se engendra em nossas mentes quando lemos um livro e ele nos emociona, por criticarmos as nossas próprias mentes em sua tarefa de criticar. Um dos fatos capazes de vir à luz nesse processo é nossa tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. Em tais aspectos ou trechos de sua obra pretendemos encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem. Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos; empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar. Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. E não me refiro à época influenciável da adolescência, mas ao período de plena maturidade.

Todavia, se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a "tradição" deve ser positivamente desestimulada. Já vimos muitas correntes semelhantes se perderem nas areias; e a novidade é melhor do que a repetição. A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar

poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa idéia de ordem, da forma da literatura

européia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. E o poeta que disso está ciente terá consciência de grandes dificuldades e responsabilidades.

Num sentido peculiar, terá ele também a consciência de que deve inevitavelmente ser julgado pelos padrões do passado. Eu disse julgado, não amputado, por eles; julgado não para ser tão bom quanto, ou pior ou melhor do que o morto; e decerto não julgado pelos cânones de críticos mortos. Trata-se de um julgamento, uma comparação, na qual duas coisas são medidas por cada uma delas. Estar apenas em harmonia poderia significar que a nova obra não estivesse de modo algum realmente em harmonia; ela não seria nova e, por isso, não seria uma obra de arte. E não queremos em absoluto dizer que o novo é mais valioso porque se ajusta a essa harmonia; mas esse ajuste é um teste de seu valor — um teste, é verdade, que só pode ser lento e cautelosamente aplicado, pois nenhum de nós é juiz infalível em matéria do que está ou não em conformidade. Dizemos: isso parece estar de acordo, e é talvez individual, ou parece individual, e pode estar de acordo; mas provavelmente nos será difícil se se trata de uma coisa, e não de outra.

Procedamos a uma exposição mais inteligível sobre a relação entre o poeta e o passado: ele não deve tomar o passado por uma massa, um mingau indiscriminado, nem concebê-lo inteiramente a partir de uma ou duas admirações particulares, nem organizá-lo totalmente com base num período de sua preferência. O primeiro caminho é inadmissível; o segundo, uma importante experiência da juventude; e o terceiro, uma prazerosa e altamente desejável complementação. O poeta deve estar extremamente cômico de

principal corrente, que de modo algum flui invariavelmente através das mais altas reputações. Deve estar absolutamente atento para o óbvio fato de que em arte nunca se aperfeiçoa, mas de que o material da arte jamais é inteiramente o mesmo. Deve estar cômico de que a mentalidade européia — a mentalidade de nosso país —, uma mentalidade que ele aprende com o tempo ser muito mais importante do que sua própria mente particular, é uma mentalidade que muda, e de que essa mudança é um desenvolvimento que nada abandona *en route*, que não aposenta nem Shakespeare nem Homero, nem os desenhos rupestres do artista magdaleniano. E que esse desenvolvimento — talvez um refinamento, decerto uma complexidade — não constitui, do ponto de vista do artista, nenhum aperfeiçoamento. Talvez nem mesmo um aperfeiçoamento do ângulo do psicólogo ou no âmbito que imaginamos; talvez apenas numa fase tardia, devido a complicações em economia e maquinário. Mas a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar.

Alguém disse: “Os escritores mortos estão distantes de nós porque *conhecemos* muito mais do que eles conhecem”. Exatamente, e são eles aquilo que conhecemos.

Estou cômico de uma objeção habitual àquilo que claramente faz parte de meu programa para o *métier* da poesia. A objeção é que a doutrina requer uma ridícula soma de erudição (pedanteria), alegação que pode ser rejeitada se recorrermos às vidas de poetas em qualquer panteão. Isso equivaleria a afirmar que uma grande cultura debilita ou perverte a sensibilidade poética. Enquanto, porém, persistirmos em acreditar que um poeta deve saber tanto quanto o exijam os limites de sua necessária receptividade ou ne-

cessária indolência, não será desejável restringir o conhecimento a tudo quanto possa ser posto sob forma proveitosa de pesquisas, recepções, ou sob os ainda mais pretensiosos modelos publicitários. Shakespeare adquiriu mais noções básicas de história nos textos de Plutarco do que a maioria dos homens poderia ter adquirido em todo o Museu Britânico. O fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira.

O que ocorre é uma contínua entrega de si mesmo, tal como se é num dado momento, a algo que se revela mais valioso. A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade.

Resta aqui definir esse processo de despersonalização e sua relação com o sentido da tradição. É nessa despersonalização que a arte pode ser vista como próxima da condição de ciência. Convido-o, portanto, a considerar, através de uma sugestiva analogia, a reação que se desencadeia quando uma partícula de platina finamente incorporada é introduzida numa câmara contendo oxigênio e dióxido de enxofre.

## II

A crítica honesta e a avaliação sensível dirigem-se, não ao poeta, mas à poesia. Se nos dispusermos a ouvir os confusos clamores vindos dos críticos de jornais e os cochichos de reiteração popular que se seguem, ouviremos os nomes de uma grande quantidade de poetas; se procurarmos, não o conhecimento dos almanaques, mas o prazer da poesia, e perguntarmos por um poema, raramente o encontraremos. Tentei ressaltar a importância da relação entre determinado poema e outros de autores diferentes, e sugeri a concep-

ção da poesia como um conjunto vívido de toda a poesia já escrita até hoje. O outro aspecto dessa teoria impessoal da poesia está na relação do poema com o seu autor. E insinuei, por uma analogia, que a mente do poeta maduro difere da mente do imaturo não exatamente em nenhuma valorização da “personalidade”, não por ser necessariamente mais interessante, ou por ter “mais a dizer”, mas antes por constituir um meio mais finamente aperfeiçoado em que sentimentos especiais, ou muito variados, estão livres para participar de novas combinações.

A analogia foi a do catalisador. Quando os dois gases anteriormente referidos são misturados em presença de um filamento de platina, eles formam ácido sulfúrico. Essa combinação só ocorre se a platina estiver presente; todavia, o novo ácido formado não contém qualquer indício de platina, e ela mesma aparentemente não é afetada, permanecendo inerte, neutra e inalterada. A mente do poeta é o fragmento de platina. Ela pode, parcial ou exclusivamente, atuar sobre a experiência do próprio homem, mas, quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima.

Na experiência, perceber-se-á, os elementos que atuam em presença do catalisador transfigurante são de duas espécies: emoções e sentimentos. O efeito de uma obra de arte sobre a pessoa que dela desfruta é uma experiência distinta em espécie de qualquer outra que não pertença ao campo da arte. Ela pode ser formada a partir de uma emoção, ou resultar da combinação de muitas; e vários sentimentos, inerentes para um escritor a palavras, frases ou imagens, podem ser acrescentados para compor o resultado final. Ou a grande poesia pode ser escrita sem o emprego direto de

emoções, sejam elas quais forem, isto é, composta sem qualquer recurso aos sentimentos. O Canto XV do *Inferno* (Brunetto Latini)<sup>2</sup> constitui uma gradual ascensão da emoção evidente no contexto; mas o efeito, embora único, como o de qualquer obra de arte, é obtido por considerável complexidade de detalhe. A última quadra dá uma imagem, um sentimento incorporado a uma imagem, que “vem”, que não se desenvolve simplesmente a partir da situação que a precede, mas que provavelmente se encontrava suspensa na mente do poeta até que a própria combinação surgisse para a ela ser acrescentada também por si mesma. A mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas.

Se alguém comparar várias imagens representativas da poesia mais elevada, verá como é grande a variedade dos tipos de combinação, e também como se apaga por completo a marca de qualquer critério semi-ético de “sublimidade”. Por isso, o que conta não é a “grandeza”, a intensidade, das emoções, dos componentes, mas a intensidade do processo artístico, a pressão, por assim dizer, sob a qual ocorre a fusão. O episódio de Paolo e Francesca utiliza uma emoção definida, mas a intensidade da poesia é por vezes absolutamente distinta de qualquer intensidade na suposta experiência que ela pode dar a impressão de ser. Além disso, ela não é mais intensa do que no Canto XXVI, a viagem de Ulisses, que não depende diretamente de uma emoção. É possível uma grande variedade no processo de transmutação da emoção: o assassinato de Agamêmnon, ou a agonia de Otelo, proporciona um efeito artístico aparentemente mais próximo de um possível original do que as ce-

nas de Dante. No *Agamêmnon*<sup>3</sup>, a emoção artística em verdade tangencia a do espectador de nossos dias; em *Otello*, a emoção do próprio protagonista. Mas a diferença entre a arte e o acontecimento é sempre absoluta; a combinação que embasa o assassinato de Agamêmnon é talvez tão complexa quanto a da viagem de Ulisses. Em ambos os casos houve uma fusão de elementos. A ode de Keats contém um número de sentimentos que nada têm, em particular, que ver com o do rouxinol, mas que o rouxinol — talvez em parte graças a seu nome atraente, talvez em parte por causa de sua reputação — serviu para juntar.

O ponto de vista que me empenho em atacar relaciona-se talvez à teoria metafísica da unidade substancial da alma: segundo entendo, o que o poeta tem não é uma “personalidade” a ser expressa, mas um médium particular, que é apenas um médium, e não uma personalidade, no qual impressões e experiências se associam em peculiares e inesperados caminhos. Impressões e experiências que são importantes para o homem podem não ocupar nenhum lugar na poesia, e as que se tornam importantes na poesia podem não representar quase nada para o homem, para a personalidade.

Citarei uma passagem pouco familiar o bastante para ser olhada com viva atenção à luz — ou em meio às trevas — dessas observações:

*And now methinks I could e'en chide myself  
For doating on her beauty, though her death  
Shall be revenged after no common action.  
Does the silkworm expend her yellow labours  
For thee? For thee does she undo herself?  
Are lordships sold to maintain ladyships  
For the poor benefit of a bewildering minute?*



*Why does yon fellow falsify highways,  
And put his life between the judge's lips,  
To refine such a thing — keeps horse and men  
To beat their valours for her? ...\**

Nesta passagem (como é óbvio se for tomada em seu contexto) há uma combinação de emoções positivas e negativas: uma forte atração intensamente dirigida à beleza e uma também intensa fascinação pela feiúra, que com ela contrasta e que a destrói. Esse balanço de emoções conflitantes anima a situação dramática adequada à linguagem, mas essa situação é apenas insuficiente. Essa é, por assim dizer, a emoção estrutural, fornecida pelo drama. Mas o efeito global, o tom dominante, é devido ao fato de que um número de sentimentos flutuantes, tendo uma afinidade por essa emoção que não se expressa através de quaisquer meios superficialmente evidentes, a ela se combinou para nos proporcionar uma nova emoção artística.

Não é em suas emoções pessoais, as emoções induzidas por episódios particulares em sua vida, que o poeta se torna, de algum modo, notável ou interessante. Suas emoções particulares podem ser simples, ou rudes, ou rasas. Em sua poesia, a emoção será algo de muito complexo, mas não com a complexidade das emoções de pessoas que revelam em vida emoções muito complexas e inusuais. Na verdade, há um erro de excentricidade em poesia que deve ser creditado à busca de novas emoções humanas a serem expres-

\* "E parece-me agora que até poderia iludir-me / Por louvar-lhe a beleza, embora a sua morte / Venha a ser vingada de maneira incomum. / Tece o bicho-da-seda a sua teia de ouro / Por ti? Será por ti que ele próprio se arruína? / Vendem-se os feudos e mantêm-se as senhorias / Pelo ínfimo proveito de um confuso instante? / Por que o forasteiro tumultua a estrada / E põe a sua vida entre os lábios do juiz? / Para exaltar tal coisa, homens e cavalos / Irão, cheios de brio, pelejar por ela?..."

sas; e nessa busca da novidade em lugares errados aflora o perverso. O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais. E emoções que ele jamais experimentou servirão, por sua vez, tanto quanto as que lhe são familiares. Conseqüentemente, devemos acreditar que "emoção recolhida em tranqüilidade"<sup>4</sup> é uma fórmula inexata. Isso porque não se trata nem de emoção nem de recolhimento, como tampouco, sem distorção do significado, de tranqüilidade. Trata-se de uma concentração, e o novo produto resultante da concentração expressa um imenso número de experiências que, para as pessoas práticas e ativas, poderiam não ser entendidas de modo algum como experiências; é uma concentração que não ocorre conscientemente nem resulta de deliberação. Tais experiências não são "recolhidas", e afinal se reúnem numa atmosfera que somente é "tranqüila" na medida em que constitui a espera passiva de um acontecimento. Naturalmente, essa não é de modo algum toda a história. Há um punhado de coisas, nos textos poéticos, que devem ser conscientes e deliberadas. Na verdade, o mau poeta é habitualmente inconsciente onde deve ser consciente, e consciente onde deve ser inconsciente. Ambos os erros tendem a torná-lo "pessoal". A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas.



## III

Ὁ θεὸς νοῦς ἴσως θεϊότερόν τι καὶ ἀπαθές ἐστίν\*

Este ensaio se propõe a deter-se na fronteira da metafísica ou do misticismo, e a restringir-se às conclusões práticas de uma pessoa responsável que se interesse por poesia. Desviar o interesse do poeta para a poesia é um objetivo louvável, pois isso levaria em verdade a uma avaliação mais justa da poesia atual, quer seja boa, quer seja má. Há muitas pessoas que apreciam a expressão de uma emoção sincera em verso, e há um grupo mais seletivo de pessoas que podem apreciar a excelência técnica. Mas muito poucos sabem quando ocorre uma expressão de *significativa* emoção, emoção que tem sua vida no poema, e não na história do poeta. A emoção da arte é impessoal. E o poeta não pode alcançar essa impessoalidade sem entregar-se ele próprio inteiramente à obra que será concebida. E não é provável que ele saiba o que será concebido, a menos que viva naquilo que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado, a menos que esteja consciente, não do que está morto, mas do que agora continua a viver.

\* “No entanto, o espírito é a um tempo entusiasta da divindade e a ela indiferente.”

A FUNÇÃO DA CRÍTICA<sup>5</sup>

## I

Escrevendo, muitos anos atrás, sobre o problema da relação entre o novo e o antigo em arte, formulei uma concepção à qual ainda permaneço fiel, através de frases que tomo a liberdade de transcrever, pois o presente estudo é uma aplicação do princípio que elas expressam:

“Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada; e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa idéia de ordem, da forma da literatura européia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado.”<sup>6</sup>

Abordei na ocasião o papel do artista e o sentido de tradição que, me parece, o artista deve ter; mas tratava-se em geral de um problema de ordem; e a função da crítica parece ser também essencialmente um problema de ordem. Meditei então sobre literatura, como sobre ela medito ago-

ra, sobre a literatura universal, sobre a literatura européia, sobre a literatura de um único país, não como um repertório de textos individuais, mas como “conjuntos orgânicos”, como sistemas em relação aos quais, e somente aos quais, as obras literárias individuais, e as obras de artistas individuais, têm a sua significação. Conseqüentemente, há algo exterior ao artista a que ele deve obediência, uma devoção à qual precisa submeter-se e sacrificar-se a fim de que possa conquistar sua posição única. Uma herança e uma causa comuns unem os artistas consciente ou inconscientemente: deve-se admitir que essa união é, na maioria das vezes, inconsciente. Entre os verdadeiros artistas de qualquer época há, creio eu, uma comunhão inconsciente. E, como nossos instintos de asseio imperativamente nos impelem a não deixar ao acaso do inconsciente o que podemos tentar fazer conscientemente, somos obrigados a concluir que aquilo que ocorre no inconsciente poderia ser realizado por nós, e convertido num propósito, caso realizássemos uma tentativa consciente. O artista de segunda ordem, é claro, não se pode permitir sujeitar-se a nenhuma ação comum; é que a sua principal tarefa consiste na reivindicação de todas as fúteis diferenças que constituem a sua excelência; somente o homem que tem tanto a dar a ponto de se esquecer de si próprio em sua obra pode se dispor a colaborar, a trocar idéias, a contribuir.

Se tais pontos de vista fundamentam a arte, segue-se *a fortiori* que quem quer que os sustente deve sustentar semelhantes pontos de vista sobre a crítica. Quando digo crítica, refiro-me aqui naturalmente ao comentário e à exposição de obras de arte através da palavra escrita; quanto ao emprego genérico da palavra “crítica” para caracterizar esses textos, como a utiliza Matthew Arnold em seu ensaio<sup>7</sup>, farei no momento diversos reparos.

Nenhum expoente da crítica (nesse sentido estrito) jamais sustentou, suponho, a ridícula presunção de que a crítica seja uma atividade autotélica. Não nego que a arte possa ser utilizada para atender a fins que a transcendam; mas dela não se exige que tenha consciência desses fins, e de fato ela cumpre as suas funções, quaisquer que possam ser, de acordo com as várias teorias de valor, fazendo-o muito melhor se por estas demonstrar indiferença. Por outro lado, a crítica deve sempre ter em vista um objetivo, o qual, grosso modo, parece constituir a elucidação de obras de arte e a correção do gosto. Por isso, a função do crítico parece estar-lhe claramente talhada; e há de parecer comparativamente fácil estabelecer se ele a cumpre de modo satisfatório e, em geral, que espécies de crítica são úteis e quais as que são ociosas. Mas dando ao assunto uma atenção maior, perceberemos que a crítica, longe de ser um mero e ordeiro campo de atividades beneficentes, do qual os impostores possam ser prontamente erradicados, não é melhor do que uma arena dominical em que se digladiam polêmicos oradores, os quais nem sequer chegam a articular suas divergências. Aqui, alguém suporia, é o lugar de um tranqüilo trabalho cooperativo. Alguém suporia que o crítico, se pretende justificar sua existência, deveria empenhar-se em disciplinar seus preconceitos e caprichos pessoais — pragas às quais todos estamos sujeitos — e conciliar suas divergências com tantos colegas quanto possível, e da melhor maneira, com o propósito comum de formular-se um julgamento verdadeiro. Quando descobrimos que o contrário prevalece de modo absoluto, começamos a suspeitar de que o crítico deve seu sustento à violência e aos extremos de sua oposição a outros críticos, ou, ainda, a algumas levianas extravagâncias de sua própria lavra, com as quais tem em mira amadurecer as opiniões que os homens já mantêm ou que, por vaidade ou

indolência, preferem manter. Somos tentados a expulsá-los todos.

Imediatamente após essa evicção, ou tão logo o alívio nos atenua a fúria, somos levados a admitir que afinal sobrevivem certos livros, certos ensaios, certas frases, certos homens que nos têm sido “úteis”. E nosso passo seguinte é no sentido de tentar classificá-los e descobrir se estabeleceremos alguns princípios para decidir que tipos de livros deverão ser preservados, e que metas e métodos de crítica deverão ser adotados.

## II

O ponto de vista sobre a relação entre obra de arte e arte, entre obra literária e literatura, entre “crítica” e crítica, que esbocei acima, parece-me em si natural e evidente. Devo ao Sr. Middleton Murry<sup>8</sup> minha percepção do caráter controverso do problema; ou, antes, minha percepção de que há implícita uma escolha definida e final. Tenho para com o Sr. Murry uma crescente dívida de gratidão. A maioria de nossos críticos dedica-se ao trabalho da obnubilação, à reconciliação, ao mutismo, ao elogio oportunista, à extorsão, ao paliativo, à ministração de sedativos agradáveis, à pretensão de que a única diferença entre si próprios e os outros é a de que são homens de bem, enquanto os outros não passam de pessoas de reputação extremamente duvidosa. O Sr. Murry não é um desses. Ele está consciente de que há posições definidas a serem assumidas, e de que agora e depois alguém deve na verdade rejeitar algo e, conseqüentemente, escolher algo. Não se pode confundir-lo com o escritor anônimo que, em estudo literário datado de muitos anos atrás, declarou que o romantismo e o classicismo

são em grande parte a mesma coisa e que o verdadeiro período clássico na França foi aquele que produziu as catedrais góticas e Joana D'Arc. Não posso concordar com a concepção do Sr. Murry sobre o classicismo e o romantismo; a diferença me parece ser antes a diferença entre o integral e o fragmentário, o adulto e o imaturo, a ordenação e o caos. Mas o que o Sr. Murry sustenta é que há pelo menos duas atitudes com relação à literatura e com relação a qualquer coisa, e que ninguém pode sustentar ambas. E a atitude que ele assume parece indicar que a outra não tem nenhum suporte na Inglaterra. Criou-se então um problema nacional, racial.

O Sr. Murry tornou essa questão perfeitamente clara. “O catolicismo”, diz ele, “significa que o princípio da indiscutida autoridade espiritual está fora do individual; e esse é também o princípio do classicismo em literatura”. Dentro da órbita em que se move a discussão do Sr. Murry, parece-me uma impecável definição, embora, é claro, ela não esgote tudo o que há por ser dito quer sobre o catolicismo, quer sobre o classicismo. Aqueles que entre nós endossam o que o Sr. Murry chama de classicismo acreditam que os homens não podem evoluir sem submeter-se a algo que se encontra fora deles mesmos. Estou cômico de que “fora” e “dentro” são termos que proporcionam uma oportunidade ilimitada para um jogo de palavras e de que nenhum psicólogo suportaria uma discussão em que se trapaceasse com essa moeda falsa; mas presumirei que o Sr. Murry e eu mesmo possamos concordar em que, para o nosso propósito, essas fichas são adequadas, e desconsideraremos as admoestações de nossos amigos psicólogos. Se alguém julga que deve imaginá-lo como fora, então será fora. Se, portanto, um dos interesses do homem é político, ele precisa, suponho, submeter-se a uns tantos princípios,

ou a uma forma de governo, ou a uma monarquia; e se está interessado em religião, e tem uma, à Igreja; e se ocorrer estar interessado em literatura, precisará reconhecer, parece-me, justamente essa espécie de obediência que me empenhei em deixar claro na primeira parte deste ensaio. Há, porém, uma alternativa que o Sr. Murry expressou. “O escritor inglês, o religioso inglês, o estadista inglês não herdam nenhuma regra de seus antepassados; herdam apenas isto: o sentido de que, em último caso, devem confiar na voz interior.” Admito que essa afirmação possa estender-se a certos casos; ela deita uma torrente de luz sobre o Sr. Lloyd George. Mas por que “*em último caso*”? Furtar-se-ão eles, portanto, aos ditames da voz interior até o último instante? Minha crença é a de que aqueles que possuem essa voz interior estejam suficientemente prontos para escutá-la, e não ouvir nenhuma outra. A voz interior, na verdade, ecoa extraordinariamente como um velho princípio que haja sido enunciado por um crítico mais velho na frase agora familiar “faça do jeito que lhe agrade”. Os possuidores da voz interior viajam numa cabine superlotada para assistir a um jogo de futebol em Swansea, prestando atenção à voz interior, que sussura a eterna mensagem de vaidade, medo e luxúria.

O Sr. Murry dirá, com certos laivos de justiça, que se trata de um embuste proposital. Diz ele: “Se eles (o escritor, o religioso, o estadista ingleses) cavarem *bastante fundo* em sua busca de autoconhecimento — um trabalho de mineração realizado não apenas com o intelecto, mas com o homem inteiro —, descobrirão um eu que é universal”, exercício este que vai muito além do vigor de nossos entusiastas do futebol. Trata-se, entretanto, de um exercício que suponho tenha sido de bastante interesse para o catolicismo, pois diversos manuais foram escritos sobre a sua prá-

tica. Todavia, os praticantes católicos foram, creio eu, com a possível exceção de certos hereges, apáticos Narcisos; o católico não crê que ele e Deus sejam idênticos. “O homem que verdadeiramente se interroga ouvirá afinal a voz de Deus”, diz o Sr. Murry. Na teoria, isso leva a uma forma de panteísmo que, segundo entendo, não é européia, assim como o Sr. Murry entende que o “classicismo” não é inglês. Quanto aos resultados práticos, alguém poderá recorrer aos versos de *Hudibras*.

Jamais imaginei que o Sr. Murry fosse o porta-voz de uma seita numerosa, até que li, na coluna dos editoriais de um conceituado diário, que “magníficos como os representantes do gênio clássico têm sido na Inglaterra, eles não constituem sozinhos expressões do caráter inglês, que permanece no fundo obstinadamente ‘humorístico’ e inconformista”. O autor é moderado ao usar a qualificação de *sozinhos*, e brutalmente sincero ao atribuir esse “humor” ao “nosso incultivado elemento teutônico”. Mas me aflige que o Sr. Murry e essa outra voz sejam ambos ou muito obstinados, ou muito tolerantes. A questão — a primeira questão — *não é* o que se torna natural ou o que se torna *fácil* para nós, e sim o que é correto. Cada uma dessas atitudes é melhor do que a outra ou, ao contrário, indiferente? Mas como pode semelhante escolha ser indiferente? Claro está que a referência às origens raciais, ou a mera afirmação de que os franceses são assim e os ingleses são assado, não basta para situar a questão: o que, de dois pontos de vista antitéticos, é *correto*? E não posso compreender por que a oposição entre classicismo e romantismo seria suficientemente profunda em países latinos (o Sr. Murry é quem o diz) e quase de nenhuma significação entre nós. Ora se os franceses são *naturalmente* clássicos, por que haveria alguma “oposição” na França, mais do que há aqui? E se o classi-



cismo não é espontâneo para eles, mas em parte adquirido, por que não é adquirido entre nós? Teriam os franceses sido clássicos no ano de 1600, e os ingleses românticos naquele mesmo ano? Uma diferença mais importante, na minha opinião é a de que, em 1600, os franceses *já possuíam uma prosa mais madura.*

## III

Essa discussão poderá dar a entender que nos afastamos bastante do assunto deste estudo. Mas valeu a pena acompanhar a comparação do Sr. Murry entre a Autoridade Exterior e a Voz Interior. Para aqueles que obedecem à voz interior (“obedecem” talvez não seja o termo) nada do que eu possa dizer sobre a crítica terá o menor valor. Pois eles poderão não estar interessados na tentativa de descobrir quaisquer princípios comuns que possibilitem atingir o alvo da crítica. Para que ter princípios quando se tem a voz interior? Se algo me agrada, isso é tudo o que eu quero; e se muitos de nós, vociferando em uníssono, o apreciássemos, isso seria tudo o que *alguém* (que não o apreciador) deve querer. A lei da arte, como disse o Sr. Clutton Brock, é uma lei casuísta. E podemos não só gostar do que quer que gostemos de gostar, como também podemos gostar por qualquer razão que escolhamos. Na verdade, não estamos de modo algum preocupados com a *perfeição* literária — a busca da perfeição é um indício de mesquinhez, e destina-se a mostrar que o escritor admitiu a existência de uma indiscutida autoridade espiritual que lhe é exterior e à qual tentou *amoldar-se*. Na verdade, não estamos interessados em arte. Não desejamos cultuar Baal. “O princípio de liderança clássica consiste em que a reverência seja

feita ao culto ou à tradição, nunca ao homem.” O que desejamos são homens, e não princípios.

Assim fala a Voz Interior. A voz à qual, por conveniência, podemos dar um nome. E o nome que sugiro é liberalismo conservador.

## IV

Deixando de lado, pois, aqueles cuja citação e eleição estão asseguradas e retornando aos que vergonhosamente confiam na tradição e na sabedoria acumulada do tempo, e restringindo a discussão aos que simpatizam uns com os outros no que se refere a essa fragilidade, comentaremos agora o emprego dos termos “crítico” e “criador” por alguém cujo lugar, no conjunto, se relaciona com os mais frágeis confrades. Matthew Arnold distingue demasiado abruptamente, parece-me, entre as duas atividades: ele negligencia a capital importância da crítica no próprio trabalho de criação. Na verdade, provavelmente a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico; o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio — essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora. Sustento até mesmo que a crítica utilizada por um escritor hábil e experimentado em sua própria obra é a mais vital, a mais alta espécie de crítica; e (penso já tê-lo dito) que os escritores criativos são superiores a outros unicamente porque sua faculdade crítica é superior. Há uma tendência — e penso que seja uma tendência do liberalismo conservador — a menosprezar essa faina crítica do artista, a sugerir a tese de que o grande artista é um inconsciente que, inconscientemente, grava em seu estandarte as palavras Desordem Total. Os

que entre nós se comportam como Surdos-Mudos Interiores são, todavia, às vezes compensados por uma humilde consciência que, sem destreza oracular, nos aconselha a fazer o melhor que pudermos, nos recorda que nossas composições devem ser tão isentas de falhas quanto possível (para expiar a sua falta de inspiração) e, em suma, leva-nos a gastar uma boa parte do tempo. Estamos conscientes, também, de que a discriminação crítica que nos chega com tanto esforço já cintilou, em homens mais afortunados, no próprio calor da criação, e não devemos supor, pelo fato de que algumas obras tenham sido aparentemente compostas sem trabalho crítico, que nenhum trabalho crítico tenha sido feito. Não sabemos o que prévios esforços prepararam, ou o que se passa, em termos de crítica, durante todo o tempo na mente dos criadores.

Mas tal afirmação recai sobre nós. Se de fato uma extensa parte do ato criador envolve a crítica, não seria autenticamente criadora uma extensa parte do que chamamos "textos críticos"? Nesse caso, não estaríamos diante do que seria propriamente crítica criadora? A resposta parece ser a de que não se trata aqui de nenhuma equação. Admiti como axiomático que uma criação, uma obra de arte, é autotética; e que a crítica, por definição, opera *sobre* algo que lhe é distinto. Conseqüentemente, podemos fundir criação com crítica como podemos fundir crítica com criação. A atividade crítica encontra sua suprema e verdadeira plenitude numa espécie de união com a criação no trabalho do artista.

Mas nenhum escritor é inteiramente auto-suficiente, e muitos deles têm uma atividade crítica que não está de todo difusa em sua obra. Alguns parecem exigir que suas potencialidades críticas se mantenham em condições para a obra real, exercitando-as de modo avulso; outros, ao con-

cluir uma obra, precisam continuar a exercer sua atividade crítica mediante comentários sobre a mesma. Não há nenhuma regra geral. E como os homens podem aprender uns com os outros, alguns desses tratados têm sido úteis a outros escritores. E alguns deles têm sido proveitosos àqueles que não são escritores.

Há tempos atrás inclinei-me a assumir a posição radical de que *somente* os críticos dignos de serem lidos eram aqueles que exerciam, e o faziam bem, a arte sobre a qual escreviam. Mas ampliei a moldura para fazer alguns importantes acréscimos; e desde então tenho procurado uma fórmula capaz de englobar tudo o que nela eu pretenda incluir, mesmo que aí se incluía mais do que cogitei. E a mais importante qualificação que fui capaz de encontrar — e que atende à peculiar importância da crítica exercida por profissionais — é a de que um crítico deve possuir um acuradíssimo sentido do fato. Isso não constitui, de modo algum, um dom desprezível ou freqüente. E não é dos que obtenham facilmente louvores populares. O sentido do fato desenvolve-se às vezes muito lentamente, e seu desenvolvimento completo corresponde talvez ao apogeu da civilização. É que há muitas esferas fatuais a serem dominadas, e nossa esfera fatural, assim como as do conhecimento e do controle, ressoará com fantasmagorias narcóticas na esfera mais além. Para um membro do Círculo de Estudos sobre Browning, a discussão de poetas sobre poesia poderá parecer árida, técnica e limitada. É que, simplesmente, os profissionais purificaram e reduziram à condição fatural todos os sentimentos que o membro daquele círculo de estudos só pode desfrutar da maneira mais nebulosa; por sua frieza e segura, a técnica implica, para aqueles que a dominaram, tudo o que impressiona o membro da citada sociedade literária; só que ela foi convertida em algo preciso,

maleável, sob controle. Em todos os acontecimentos, essa é a única razão para o valor da crítica exercida pelo profissional: ele está lidando com os seus fatos, e pode nos ajudar a fazer o mesmo.

E em qualquer nível de crítica encontro a mesma necessidade predominante. Grande parte dos textos críticos consiste em "interpretar" um autor, uma obra. Não é isso o que ocorre no nível do Círculo de Estudos; sucede ocasionalmente que uma pessoa obtém um conhecimento de outra, ou de um escritor criativo, que ela consegue parcialmente comunicar, e sentimos que esse conhecimento é verdadeiro e iluminador. É difícil confirmar a "interpretação" por evidência externa. Para alguém que seja especialista em fatos haverá nesse nível suficiente evidência. Mas quem atestará sua própria perícia? E para cada conquista nesse tipo de texto há milhares de imposturas. Ao invés de uma visão penetrante, obter-se-á uma ficção. O êxito do teste consiste em aplicá-lo cada vez mais ao original, com a nossa concepção de original a nos guiar. Mas não há nada que garanta nossa competência, e mais uma vez nos encontramos diante de um dilema.

Devemos nós mesmos decidir o que é útil para nós e o que não é; e é absolutamente provável que não sejamos competentes para decidir. Mas é razoavelmente certo que a "interpretação" (não me refiro ao acróstico em literatura) só é legitimada quando não se trata em absoluto de uma interpretação, mas apenas de proporcionar ao leitor a posse de fatos que ele, de outra forma, deixaria escapar. Tive alguma experiência como conferencista em cursos de extensão, e só descobri dois meios de fazer com que todos os alunos gostassem de qualquer coisa com o gosto certo: expor-lhes uma seleção a mais simples possível de fatos sobre uma obra — suas condições, sua composição, sua gênese — ou,

então, lançar sobre eles essa obra de um tal modo que lhes impedisse qualquer preconceito contra a mesma. Havia muitos fatos para ajudá-los no drama elisabetano: os poemas de T. E. Hulme<sup>9</sup> só precisavam ser lidos em voz alta para causar efeito imediato.

Comparação e análise, já o disse, e Remy de Gourmont o disse antes de mim (um consumado mestre do fato — às vezes tenho medo quando ele se move fora da literatura, um mestre ilusionista do fato), são as principais ferramentas do crítico. Por isso mesmo, é óbvio que sejam ferramentas a serem manipuladas com cuidado, e não empregadas numa pesquisa sobre o número de vezes em que as girafas são mencionadas na novelística inglesa. Não são elas utilizadas com êxito conspícuo por muitos escritores contemporâneos. Todos devem saber o que comparar e o que analisar. O falecido professor Ker era exímio no uso dessas ferramentas. Comparação e análise necessitam apenas de cadáveres sobre a mesa; mas a interpretação está sempre produzindo partes do corpo tiradas de seus bolsos e fixando-as no lugar. E qualquer livro, qualquer ensaio, qualquer anotação em *Notes and queries* (*Notas e perguntas*) que produza um fato até mesmo da mais baixa ordem sobre a obra de arte, constitui uma peça de trabalho melhor do que a décima nona parte do mais pretensioso jornalismo crítico, em jornais ou em livros. Admito, é claro, que somos mestres e não serviçais dos fatos, e que sabemos que a descoberta dos recibos de lavanderia de Shakespeare não seriam de muita utilidade para nós; mas devemos sempre reservar o julgamento final também para a futilidade da pesquisa que os descobriu, diante da possibilidade de que algum gênio apareça e encontre um uso que lhes seja pertinente. O conhecimento, mesmo em suas formas mais modestas, tem seus direitos; admitimos que sabemos como utilizá-lo, e como ne-

gligenciá-lo. Naturalmente, a multiplicação dos volumes de crítica e de ensaios poderá criar, e já o comprovei, um gosto vicioso pela leitura sobre obras de arte ao invés da leitura dessas próprias obras, e isso pode às vezes formar opinião em lugar de educar o gosto. Mas o *fato* não pode corromper o gosto; pode, na pior das hipóteses, gratificar determinado gosto — um gosto pela história, digamos, ou pelas antigüidades, ou pela biografia —, na ilusão de que isso esteja auxiliando um outro. Os verdadeiros corruptores são aqueles que alimentam a opinião e a fantasia; e Goethe e Coleridge não são inocentes, pois o que é o *Hamlet* deste último: uma pesquisa honesta, tanto quanto o permitam os dados de que se serviu, ou uma tentativa para apresentar Coleridge em trajes sedutores?<sup>10</sup>

Não obtivemos êxito na tentativa de encontrar um teste que possa ser usado por qualquer um; fomos obrigados a permitir o ingresso de numerosos livros estúpidos e enfadonhos; mas penso haveremos descoberto um teste que, para aqueles que estejam aptos a aplicá-lo, expulsará os que são realmente viciosos. E com esse teste voltaremos à afirmação preliminar sobre a comunhão organizada da literatura e da crítica. Para os tipos de obras críticas que temos admitido há a possibilidade de chegarmos a alguma coisa fora de nós mesmos e que, provisoriamente, poderá ser chamada de verdade. Mas se alguém se queixar de que não defini a verdade, ou o fato, ou a realidade, só posso dizer, apologeticamente, que não constituía parte de meu propósito fazê-lo desse modo, mas apenas descobrir um esquema no qual, quaisquer que fossem aqueles conceitos, eles se encaixariam, caso existissem.

## DANTE<sup>11</sup>

### I

#### O INFERNO

Na minha experiência da avaliação de poesia, sempre achei que quanto menos eu soubesse sobre o poeta e seu trabalho antes de começar a lê-lo, melhor. Uma citação, uma anotação crítica, um ensaio entusiástico, podem todos muito bem representar o acidente que leva alguém a ler determinado autor; mas uma preparação cuidadosa dos dados históricos e biográficos sempre foi, para mim, uma barreira. Não estou defendendo a carência de erudição; e reconheço que tal experiência, se consumada numa regra, seria muito difícil de aplicar no estudo do latim e do grego. Mas com autores da nossa própria língua, e até mesmo com os de outras línguas modernas, o processo é possível. Pelo menos, será melhor sentir-se esporeado a fim de buscar erudição porque você gosta da poesia, do que supor que gosta da poesia porque se tornou erudito quanto a ela. Estive apaixonadamente interessado por certa poesia francesa muito antes de ser capaz de traduzir corretamente sequer dois de seus versos. Com Dante, a diferença entre o prazer e o entendimento foi ainda maior.

Não aconselho ninguém a adiar o estudo da gramática italiana até que tenha lido Dante, mas certamente existe uma