

Northrop Frye

ANATOMIA DA CRÍTICA

Cultrix

ANATOMIA DA CRÍTICA

Northrop Frye

Obra de citação por assim dizer obrigatória em todas as bibliografias de livros básicos acerca de teoria da literatura, ANATOMIA DA CRÍTICA é posta ao alcance do público leitor brasileiro, particularmente dos alunos de nossas Faculdades de Letras, nesta criteriosa tradução do poeta e ensaísta Péricles Eugênio da Silva Ramos, que a Cultrix ora publica.

O livro de Northrop Frye, docente do Victoria College, da Universidade de Toronto, busca oferecer uma visão sinótica dos objetivos, fundamentos teóricos, princípios e técnicas da crítica literária. Refutando certa concepção ainda corrente de crítica, que a restringe a mera opinião ou gesto ritual, "sobrancelhas erguidas e comentários secretos e outros signos de um entendimento muito oculto para a sintaxe", o Prof. Frye postula a concepção da crítica como uma estrutura de pensamento e conhecimento que existe por direito próprio. Através de um apanhado indutivo, em que recorre a exemplos da literatura mundial, desde os tempos mais recuados aos atuais — o Prof. Frye formula um sistema conceptual para a análise da literatura. A seguir, em quatro brilhantes ensaios, dedicados respectivamente à crítica histórica (teoria dos modos), ética (teoria dos símbolos), arquetípica (teoria dos mitos) e retórica (teoria dos gêneros), faz ele a aplicação do método "científico", no empenho de elevar a crítica do casual ao causal, do fortuito e intuitivo ao sistemático.

Em ANATOMIA DA CRÍTICA, a literatura é tomada como objeto de estudo científico, não como pretexto para divagações, e fica demonstrado que a relação existente entre crítica e arte é da mesma natureza que a que existe entre história e ação, filosofia e sabedoria.

NORTHROP FRYE

ANATOMIA DA CRÍTICA

Tradução de

PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

11.2.2
BIBLIOTECA
CO

5405
e.5



EDITORA CULTRIX

SÃO PAULO

Título do original:
ANATOMY OF CRITICISM

Copyright © 1957, by Princeton University Press

801.95
F965ap
e.5

801.95
F965ap
e.5

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

Anatomia da crítica /



21300018873

MCMLXXIII

Direitos de tradução para a língua portuguesa adquiridos
com exclusividade pela

EDITORA CULTRIX LTDA.

Rua Conselheiro Furtado, 648, fone 278-4811, S. Paulo,
que se reserva a propriedade literária desta tradução

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

ÍNDICE

	Pág.
DECLARAÇÕES PRELIMINARES E AGRADECIMENTOS	9
INTRODUÇÃO POLEMICA	11
PRIMEIRO ENSAIO. CRÍTICA HISTÓRICA: TEORIA DOS MODOS	37
Modos da Ficção: Introdução	39
Modos da Ficção Trágica	42
Modos da Ficção Cômica	49
Modos Temáticos	57
SEGUNDO ENSAIO. CRÍTICA ÉTICA: TEORIA DOS SÍMBOLOS	73
Introdução	75
Fases Literal e Descritiva:	
o Símbolo como Motivo e como Signo	77
Fase Formal: o Símbolo como Imagem	86
Fase Mítica: o Símbolo como Arquétipo	97
Fase Anagógica: o Símbolo como Mônade	117
TERCEIRO ENSAIO. CRÍTICA ARQUETÍPICA: TEORIA DOS MITOS	131
Introdução	133
Teoria do Sentido Arquetípico (1): Imagens Apocalípticas	142
Teoria do Sentido Arquetípico (2): Imagens Demoníacas	148
Teoria do Sentido Arquetípico (3): Imagens Analógicas	152
Teorias do <i>Mýthos</i> : Introdução	159
O <i>Mýthos</i> da Primavera: a Comédia	163
O <i>Mýthos</i> do Verão: a Estória Romanesca	185
O <i>Mýthos</i> do Outono: a Tragédia	203
O <i>Mýthos</i> do Inverno: a Ironia e a Sátira	219

QUARTO ENSAIO. CRÍTICA RETÓRICA: TEORIA DOS GÊNEROS	237
Introdução	239
O Ritmo da Repetição: o <i>Épos</i>	246
O Ritmo da Continuidade: a Prosa	258
O Ritmo do Decoro: o Drama	264
O Ritmo da Associação: a Lírica	266
Formas Específicas do Drama	277
Formas Temáticas Específicas (Lírica e <i>Épos</i>)	288
Formas Contínuas Específicas (Ficção em Prosa)	297
Formas Enciclopédicas Específicas	309
A Retórica da Prosa Não Literária	319
CONCLUSÃO TENTATIVA	331
NOTAS	349
GLOSSÁRIO	359

HELENÆ UXORI

DECLARAÇÕES PRELIMINARES E AGRADECIMENTOS

Este livro impôs-se ao meu arbitrio quando eu tentava escrever outra coisa, e provavelmente conserva os sinais da relutância com a qual grande parte dele foi redigida. Depois de concluir um estudo sobre William Blake (Fearful Symmetry, 1947), resolvi aplicar os princípios do simbolismo literário e da tipologia bíblica que eu aprendera com Blake a outro poeta, preferentemente a algum que houvesse retirado esses princípios das teorias críticas de seu tempo, em vez de elaborá-los ele próprio, como Blake fez. Empreendi portanto um estudo da Faerie Queene, de Spenser, mas para descobrir apenas que em meu começo estava o meu fim. A introdução a Spenser tornou-se uma introdução à teoria da alegoria, e essa teoria aderiu obstinadamente a uma estrutura teórica muito maior. A base do argumento tornou-se mais e mais digressiva e cada vez menos histórica e spenseriana. Logo me vi emaranhado naquelas partes da crítica que se interessam por palavras tais como "mito", "símbolo", "ritual" e "arquétipo", e meus esforços para deslindar essas palavras, em vários artigos que publiquei, foram recebidos com interesse bastante para encorajar-me a prosseguir nesse caminho. Finalmente os aspectos teóricos e práticos da tarefa que eu me impusera separaram-se completamente. O que se apresenta aqui é pura teoria crítica; e é deliberada omissão de qualquer crítica específica, e até, em três dos quatro ensaios, de qualquer citação. Este livro me parece, segundo posso agora discernir, necessitar de um volume que o acompanhe, dedicado à crítica prática, uma espécie de morfologia do simbolismo literário.

Agradeço à J. S. Guggenheim Memorial Foundation uma bolsa (1950-1951) que me concedeu tempo e liberdade para cuidar de meu assunto protético, na ocasião em que ambos lhe eram muitíssimo necessários.

Agradeço também à Turma de 1932 da Universidade de Princeton e ao Comitê do Programa Especial de Humanidades de Princeton, por proporcionar-me um prazo de trabalho muito animador, no curso do qual grande parte do presente livro adquiriu

forma final. Este livro contém a essência das quatro preleções públicas que fiz em Princeton em março de 1954.

A "Introdução Polêmica" é uma versão revista de "The Function of Criticism at the Present Time" (A Função Atual da Crítica), University of Toronto Quarterly, outubro de 1949, republicada em *Our Sense of Identity*, ed. Malcolm Ross, Toronto, 1954. O primeiro ensaio é uma versão revista e aumentada de "Towards a Theory of Cultural History" (Para uma Teoria da História da Cultura), University of Toronto Quarterly, julho de 1953. O segundo ensaio engloba o material de "Levels of Meaning in Literature" (Planos do Sentido em Literatura), Kenyon Review, primavera de 1950; de "Three Meanings of Symbolism" (Três Sentidos do Simbolismo), Yale French Studies n.º 9 (1952); de "The Language of Poetry" (A Linguagem da Poesia), Explorations 4 (Toronto, 1955); e de "The Archetypes of Literature" (Os Arquétipos da Literatura), Kenyon Review, inverno de 1951. O terceiro ensaio contém o material de "The Argument of Comedy" (O Argumento da Comédia), English Institute Essays, 1948, Columbia University Press, 1949; de "Characterization in Shakespearean Comedy" (A Caracterização na Comédia de Shakespeare), Shakespeare Quarterly, julho de 1953; de "Comic Myth in Shakespeare" (O Mito Cômico em Shakespeare), Transactions of the Royal Society of Canada (Secção II) junho de 1952; e de "The Nature of Satire" (A Natureza da Sátira), University of Toronto Quarterly, outubro de 1944. O quarto ensaio compreende o material de "Music in Poetry" (A Música na Poesia), University of Toronto Quarterly, janeiro de 1942; de "A Conspectus of Dramatic Genres" (Vista Geral dos Gêneros Dramáticos), Kenyon Review, outono de 1951; de "The Four Forms of Prose Fiction" (As Quatro Formas da Ficção em Prosa), Hudson Review, inverno de 1950; e "The Myth as Information" (O Mito como Informação), Hudson Review, verão de 1954. Fico muito agradecido à gentileza dos editores dos supramencionados periódicos, da Columbia University Press e da Royal Society of Canada, por permitirem a republicação desse material. Também aproveitei algumas frases de outros artigos e resenhas de minha autoria, todos dos mesmos periódicos, quando me pareceram ajustar-se ao presente contexto.

Quanto a outras obrigações que devo, tudo o que pode ser dito aqui, e não é menos verdade por ser rotineiro, é que muitas das virtudes deste livro pertencem a outros; os erros de fato, de gosto, de lógica e proporção, embora coisas infelizes, estes são meus.

N.F.

Victoria College

University of Toronto

INTRODUÇÃO POLÊMICA

Este livro compreende "ensaios" — no sentido original da palavra, de experimento ou tentativa incompleta — sobre a possibilidade de uma vista sinóptica do escopo, teoria, princípios e técnicas da crítica literária. O objetivo principal do livro é apresentar minhas razões para crer em tal vista sinóptica; seu objetivo secundário é ministrar uma versão tentativa dessa vista, que faça bastante sentido para convencer meus leitores de que uma sinopse, do gênero que esboço, pode ser atingida. As lacunas no assunto, tal como tratado aqui, são enormes demais para que se tome o livro como uma apresentação de *meu* sistema, ou mesmo de minha teoria. Deve ser antes considerado como um grupo conexo de sugestões que se espera sejam de alguma utilidade prática, não só para críticos, como para estudiosos de literatura. Tudo o que não tiver utilidade prática, e isso para ninguém, pode ser tomado como sacrificável. Minha abordagem baseia-se no preceito de Matthew Arnold, de deixar a mente agir com liberdade em torno de um assunto no qual tenha havido muita diligência, embora pouco esforço no sentido de uma visão geral. Todos os ensaios cuidam de crítica, mas por crítica eu entendo a obra conjunta da erudição e do gosto voltados para a literatura; uma parte do que é variamente chamado educação liberal, cultura, ou estudo das humanidades. Parto do princípio de que a crítica não é simplesmente uma parte dessa atividade mais ampla, mas uma parte essencial.

A matéria da crítica literária é uma arte, e a crítica evidentemente é também uma espécie de arte. Isto soa como se a crítica fosse uma forma parasitária da literatura, uma arte baseada noutra arte preexistente, uma cópia de segunda mão do poder criador. Para essa teoria, os críticos são intelectuais que gostam de arte, mas aos quais faltam tanto o poder de produzi-la como o dinheiro para serem patronos, e assim formam uma classe de revendedores da cultura, que a distribuem à sociedade com lucro para si mesmos, ao explorar o artista e aumentar a carga sobre o público deste. A concepção do crítico como parasita ou artista *manqué* ainda é muito popular, especialmente entre os artistas.

Reforça-a por vezes uma dúbia analogia entre as funções inventiva e procriadora, de modo que ouvimos falar da “impotência” e da “esterilidade” da crítica, de sua aversão às figuras verdadeiramente criadoras, e assim por diante. A idade de ouro da crítica anticrítica foi a última parte do século XIX, mas alguns de seus prejuízos ainda nos rodeiam.

De qualquer modo, o destino da arte que tenta prescindir da crítica é instrutivo. O tentame de atingir o público diretamente, por intermédio da arte “popular”, supõe que a crítica seja positiva e o gosto público natural. Atrás disso há uma presunção mais distante sobre o gosto natural, que remonta, por intermédio de Tolstoi, às teorias românticas de um “povo” espontaneamente criador. Essas teorias foram limpamente postas a prova; não se defrontaram muito bem com os fatos da história literária e com a experiência, e talvez seja tempo de as deixarmos para trás. Uma reação extrema contra o primitivo modo de ver, ao mesmo tempo associada com o lema da “arte pela arte”, imagina a arte nos termos precisamente opostos, como um mistério, uma iniciação para ingresso numa comunidade esotericamente civilizada. Aqui a crítica se restringe ao ritual dos gestos maçônicos, a sobranças erguidas e comentários secretos e outros signos de um entendimento muito oculto para a sintaxe. A falácia comum às duas atitudes é a de uma correlação imperfeita entre o mérito da arte e o grau da reação do público a ela, embora a correlação presumida seja direta num caso e inversa no outro.

Podem-se encontrar exemplos que parecem apoiar os dois modos de ver; mas é clara e pura verdade que não há real correlação, de qualquer maneira, entre os méritos da arte e sua recepção pelo público. Shakespeare era mais popular do que Webster, mas não porque fosse maior dramaturgo; Keats era menos popular do que Montgomery, mas não porque fosse melhor poeta. Por conseguinte, não há meio de obstar que a crítica seja, em todas as situações, a pioneira da educação e a modeladora da tradição cultural. Seja qual for a popularidade que Shakespeare e Keats tenham *agora*, isso é num caso e noutro o resultado da difusão da crítica. Um público que tenta dispensar a crítica, e — afirma — sabe o que quer ou de que gosta, brutaliza as artes e perde a memória cultural. A arte pela arte é uma fuga à crítica que termina num empobrecimento da própria vida civilizada. O único meio de atravessar a obra da crítica é a censura, que está na mesma relação, para com a crítica, do linchamento para com a justiça.

Há outra razão pela qual a crítica tem de existir. Ela pode falar, e todas as artes são mudas. Na pintura, na escultura, na música, é muito fácil ver que a arte se exhibe, mas não pode *dizer* coisa alguma. E por mais que isto soe como chamar o poeta de

mudo ou sem fala, há um sentido importantíssimo no qual os poemas são tão silenciosos como as estátuas. A poesia é um uso desinteressado da palavra: não se volta para qualquer leitor diretamente. Quando o faz, comumente sentimos que o poeta nutre certa desconfiança na capacidade dos leitores e críticos de interpretarem sem auxílio o sentido do poema, e que caiu portanto no nível subpoético da fala métrica (“verso” ou “versalhada”) que qualquer um pode aprender a produzir. Não é apenas a tradição que impele um poeta a invocar a Musa e a declarar involuntária a sua obra. Nem é imaginação exagerada que faz Mr. MacLeish, em sua famosa *Ars Poetica*, aplicar as palavras “calado”, “mudo” e “silencioso” a um poema. O artista, como John Stuart Mill viu num admirável lampejo de discernimento crítico, não é ouvido, mas ouvido a furto. O axioma da crítica devia ser; não que o poeta não sabe do que está falando, mas que ele não pode falar do que sabe. Defender o direito da crítica de existir em qualquer condição, portanto, é admitir que a crítica é uma estrutura de pensamento e de saber, existente por direito próprio, com seu tanto de independência da arte com a qual trabalha.

O poeta pode naturalmente ser dono de certa capacidade crítica, e assim conseguir falar a respeito de sua própria obra. Mas o Dante que escreve um comentário sobre o primeiro canto do *Paradiso* é apenas mais um dos críticos de Dante. O que ele diz tem interesse especial, mas não autoridade especial. Admite-se geralmente que um crítico é melhor juiz do *valor* de um poema do que o seu criador, mas há ainda uma noção hesitante de que é um tanto ridículo olhar o crítico como o juiz final do significado do poema, embora na prática esteja claro que deva ser. A razão disso é a incapacidade de distinguir a literatura da escrita descritiva ou afirmativa que procede da vontade em ação e da inteligência consciente, e que se preocupa primacialmente com “dizer” alguma coisa.

Parte da razão do crítico para achar que os poetas podem ser convenientemente avaliados apenas depois de sua morte está em que não podem então prevalecer-se de seu mérito como poetas para importuná-lo com insinuações de conhecimento por dentro. Quando Ibsen sustenta que *Imperador e Galileu* é sua maior peça e que certos episódios de *Peer Gynt* não são alegóricos, pode-se apenas dizer que Ibsen é um crítico mediocre de Ibsen. O Prefácio de Wordsworth às *Lyrical Ballads* é um documento notável, mas como peça da crítica de Wordsworth ninguém lhe daria nota superior a uns 85. Supõe-se amiúde ridicularizar os críticos de Shakespeare com a asseveração de que se Shakespeare voltasse do céu, dos mortos não seria capaz de apreciar ou sequer entender a crítica deles. É bem provável: temos escassos indícios do interesse de Shakespeare pela crítica, quer referente a ele próprio,

quer a respeito de qualquer outra pessoa. Mesmo que houvesse tais indícios, seu próprio relato do que ele tentou fazer no *Hamlet* só seria uma crítica definitiva dessa peça, apta a esclarecer todos os seus enigmas para sempre, em medida igual à que uma representação dela sob sua direção fosse uma representação definitiva. E o que é verdade sobre o poeta com respeito à sua obra é ainda mais verdade quanto à sua opinião sobre outros poetas. É quase impossível para o poeta crítico evitar a ereção de seus próprios gostos, intimamente ligados ao seu próprio tirocínio, em lei geral da literatura. Mas a crítica tem de basear-se naquilo que o conjunto da literatura realmente representa: à sua luz, o que quer que qualquer escritor altamente respeitado julgue que a literatura em geral deva representar, surgirá em sua perspectiva correta. O poeta, falando como crítico, produz não crítica, mas documentos a serem examinados por críticos. Bem podem ser documentos valiosos: apenas quando aceitos como diretivos para a crítica correm algum perigo de tornar-se desencaminhadores.

A noção de que o poeta necessariamente é ou podia ser o intérprete definitivo de si mesmo ou da Teoria da Literatura pertence à concepção do crítico como um parasita ou venente. Desde que admitamos que o crítico tem seu próprio campo de atividade, e é autônomo nesse campo, temos de conceder que a crítica se relaciona com a literatura em termos de uma estrutura conceptual específica. A estrutura não é a da própria literatura, pois isso é de novo a teoria do parasita, mas não é tampouco alguma coisa fora da literatura, pois nesse caso a autonomia da crítica desapareceria outra vez, e toda a matéria seria assimilada a outra coisa.

Esta última hipótese nos ministra, na crítica, a falácia do que em História é chamado determinismo; dá-se este quando um estudioso com interesse especial em Geografia ou Economia exprime esse interesse com o artifício retórico de pôr seu estudo favorito em relação causal com o tudo o que lhe interessa menos. Tal método dá a alguém a ilusão de esclarecer o assunto à medida que o estuda, sem nenhuma perda de tempo. Seria fácil compilar uma longa lista de tais determinismos na crítica; todos eles, marxistas, tomistas, de humanismo liberal, neoclássicos, freudianos, jungianos ou existencialistas, põem uma atitude crítica no lugar da crítica, e todos propõem-se, não achar uma estrutura conceptual para a crítica dentro da literatura, mas ligar a crítica a alguma das muitas estruturas existentes fora dela. Os axiomas e postulados da crítica, contudo, têm de nascer da arte com a qual trabalha. A primeira coisa que um crítico literário tem de fazer é ler literatura, para obter um levantamento indutivo de seu próprio campo e deixar seus princípios críticos se configurarem a si próprios apenas com o conhecimento desse campo. Os princípios

críticos não podem ser colhidos prontos na Teologia, na Filosofia, na Política, na ciência, ou em qualquer combinação delas.

Subordinar a crítica a uma atitude crítica proveniente de fora é exagerar os valores literários que podem relacionar-se com a fonte externa, seja esta qual for. É fácil demais impor à literatura um arranjo extraliterário, uma espécie de filtro de cor, religioso-político, que faz alguns poetas saltarem à preeminência e outros surgirem como obscuros e censuráveis. Tudo o que o crítico desinteressado pode fazer com tal filtro de cor é resmungar polidamente que ele mostra as coisas a uma nova luz e é de fato uma constituição muito estimulante para a crítica. Naturalmente esses críticos filtrantes implicam comumente, e amiúde acreditam, que estão deixando sua experiência literária falar sozinha e estão mantendo em reserva suas outras atitudes; que os satisfaz silenciosamente, sem fazer pressão explícita sobre o leitor, a coincidência entre suas apreciações críticas e suas opiniões religiosas ou políticas. Tal independência entre crítica e prejuízo, contudo, não ocorre invariavelmente, mesmo com aqueles que melhor compreendem a crítica. Dos inferiores a estes, quanto menos for dito, melhor.

Se se afirma que não se pode criticar a literatura sem que se tenha adquirido uma filosofia coerente da vida, com seu centro de gravidade noutra coisa, a existência da crítica como disciplina à parte também está sendo negada. Mas ainda há outra possibilidade. Se a crítica existe, deve consistir num exame da literatura, em termos de uma estrutura conceptual derivada de uma vista geral, indutiva, do campo literário. A palavra "indutiva" sugere algum tipo de procedimento científico. E que aconteceria se a crítica fosse uma ciência, tanto quanto uma arte? Não uma ciência "pura" ou "exata", naturalmente; mas essas expressões pertencem a uma cosmologia do século XIX que já não convive conosco. Escrever História é uma arte, mas ninguém duvida de que princípios científicos se incluam no tratamento das provas pelo historiador, e de que a presença desse elemento científico é o que distingue a História da lenda. Pode também haver um elemento científico na crítica, que a distinga, de um lado do parasitismo literário, e da atitude crítica que se lhe imponha de cima, por outro. A presença da ciência em qualquer matéria muda-lhe o caráter, do casual para o causal, do fortuito e intuitivo para o sistemático, salvaguardando ao mesmo tempo a integridade de tal matéria contra invasões estranhas. Contudo, se há leitores aos quais a palavra "científico" comunica implicações de barbárie não criadora, podem usar em vez dela as palavras "sistemático" ou "progressivo".

Parece absurdo asseverar que *pode* haver um elemento científico na crítica, quando há dúzias de publicações eruditas ba-

seadas na presunção de que há, e centenas de estudiosos empenhados num procedimento científico relacionado com a crítica literária. A prova é examinada cientificamente; as autoridades anteriores são usadas cientificamente; os campos são investigados cientificamente; os textos são editados cientificamente. A Prosódia tem estrutura científica; tem-na a Fonética, e também a Filologia. Ou a crítica literária é científica, ou todos esses eruditos, altamente preparados e destros, estão perdendo tempo nalgum tipo de pseudociência como a Frenologia. Não obstante, algo nos impele a querer saber se os eruditos compreendem as implicações do fato de sua obra ser científica. Na crescente complicação das fontes secundárias, perde-se aquele senso de progresso que se consolida, pertencente à ciência. A pesquisa começa no que se conhece como “segundo plano”, e esperar-se-ia, enquanto ela se desenvolve, começar a organizar o primeiro plano também. Dizer-nos o que precisaríamos saber sobre literatura deveria completar-se com dizer-nos algo sobre o que é isso. Tão logo chega a este ponto, o conhecimento parece ficar obstruído por certa espécie de barreira, e retrocede para novos projetos de pesquisa.

Assim, para “apreciar” literatura e entrar em contacto mais direto com ela, voltamò-nos para o crítico público, o Lamb ou Hazlitt ou Arnold ou Sainte-Beuve, que representam o público leitor em seu ponto mais experimentado e judicioso. É missão do crítico público mostrar como um homem de gosto usa e avalia a literatura, e assim apontar como a literatura deve ser consumida pela sociedade. Mas aqui já deixamos de perceber a noção de um corpo impessoal de conhecimento que se solidifica. O crítico público tende a formas episódicas como a conferência e o ensaio informal, e sua obra não é uma ciência, mas outro gênero de arte literária. Ele adquiriu suas idéias com um estudo pragmático da literatura, e não procura criar uma estrutura teórica, nem ingressar nela. Na crítica shakespeariana temos um belo monumento do gosto clássico em Johnson, do gosto romântico em Coleridge, do gosto vitoriano em Bradley. O crítico ideal de Shakespeare, sentimo-lo, evitaria as limitações e prejuízos clássicos, românticos e vitorianos, respectivamente de Johnson, Coleridge e Bradley. Mas não temos clara noção de progresso na crítica de Shakespeare, ou de como um crítico que lesse todos os seus predecessores poderia, em consequência, tornar-se algo melhor do que um monumento do gosto contemporâneo, com todas as *suas* limitações e prejuízos.

Noutras palavras, não há ainda meio de distinguir a crítica genuína, e portanto os progressos no sentido de tornar inteligível o conjunto da literatura, da que pertence unicamente à história do gosto e portanto segue as vacilações do preconceito que esteja

na moda. Dou um exemplo da diferença entre as duas, que corresponde a uma colisão frontal. Numa de suas curiosas, brilhantes, desatentas notas de pé de página de *Munera Pulveris*, escreve John Ruskin:

Dos nomes de Shakespeare falarei depois, mais de espaço; são curiosamente — muitas vezes barbaristicamente — amalgamados de várias tradições e línguas. Três de sentido mais claro já foram notados. Desdêmona — “δυσδαίμονία”, *infortúnio* — é também muito claro. Otelo é, creio eu, “o cuidadoso”, nascendo toda a calamidade da tragédia de uma simples falha e erro da energia dele, magnificamente calma. Assinala-se que Ofélia, “utilidade”, a verdadeira e perdida mulher de Hamlet, tem um nome grego, de acordo com o de seu irmão Laertes; e alude-se uma vez, primorosamente, ao seu sentido, naquela última palavra do irmão sobre ela, quando sua gentil valia se opõe à inutilidade do rude sacerdote: “Minha irmã será um anjo *auxiliador*, quando tu jazeres uivando”.

Matthew Arnold comenta como segue essa passagem:

Ora, com efeito, que mostra de extravagância é isso tudo! Não direi que o sentido dos nomes de Shakespeare (deixo de lado a questão de saber se são corretas as etimologias de Mr. Ruskin) não tenha absolutamente eficácia, possa de todo ser perdido de vista; mas conceder-lhe aquele grau de preeminência é dar rédeas à fantasia, esquecer todo comedimento e proporção, perder inteiramente o domínio mental. É mostrar, na crítica de alguém, a nota da estreiteza de vistas, no auge da imoderação.

Ora, quer Ruskin esteja certo, quer errado, está fazendo genuína crítica. Está tentando interpretar Shakespeare segundo uma estrutura conceptual que pertence apenas ao crítico e ademais se relaciona somente com as peças. Arnold tem toda razão quando percebe que esse não é o tipo de material que o crítico público pode usar diretamente. Mas não parece suspeitar sequer da existência de uma crítica sistemática distinta da história do gosto. A estreiteza de vistas, aqui, está é com Arnold. Ruskin aprendeu seu ofício com a grande tradição iconológica que remonta, através da erudição clássica e bíblica, a Dante e Spenser, ambos os quais estudou cuidadosamente, e que está incorporada nas catedrais da Idade Média, sobre as quais ele refletiu com tanta minudência. Arnold está admitindo, como lei universal da natureza, certos axiomas críticos de “senso comum”, dos quais dificilmente se ouviu falar antes do tempo de Dryden e que segu-

ramente não podem sobreviver à idade de Freud e Jung e Frazer e Cassirer.

O que temos até agora é, de um lado do "estudo da literatura", o trabalho do estudioso que tenta fazê-lo possível, e do outro lado o trabalho do crítico público, que presume sua existência. No meio está a própria literatura, uma reserva de caça onde o estudioso vaga, tendo por guia apenas sua inteligência natural. A conjetura parece ser que o erudito e o crítico público se ligam por um interesse comum na literatura, apenas. O erudito deposita seus materiais fora dos portais da literatura: como outras ofertas levadas a consumidores invisíveis, boa quantidade de tal conhecimento parece ser o produto de uma fé ultratocante, às vezes somente uma esperança de que algum Messias crítico e sintetizador do futuro o considere útil. O crítico público, ou o porta-voz da atitude crítica iludida, tem aptidão para fazer apenas um uso casual e fortuito desse material; muitas vezes, de fato, para tratar o erudito como Hamlet faz com o coveiro, ignorando tudo o que ele atira para fora, exceto um crânio ocasional que pode pegar e a cujo propósito deita reflexões de cunho moral.

Aqueles que lidam com as artes amiúde se formulam perguntas, nem sempre simpáticas, sobre a utilidade ou valor daquilo que fazem. Provavelmente é impossível responder diretamente a tais perguntas, ou em qualquer hipótese responder às pessoas que as formulam. A maioria das respostas, como a de Newman: "o conhecimento liberal é o seu próprio fim", fala meramente à experiência daqueles que passaram pela experiência exata. Similarmente, muitas "defesas da poesia" são apenas inteligíveis para os que estão bem por dentro das defesas. A base da apologética da crítica, portanto, tem de ser a real experiência da arte, e, para os que se ocupam de literatura, a primeira pergunta a responder não é "Para que serve o estudo da literatura?", mas "Que se segue do fato de ser ele possível?"

Qualquer pessoa que haja estudado literatura seriamente sabe que o processo mental requerido é tão coerente e progressivo como o estudo da ciência. Um adestramento da mente, em tudo semelhante, se realiza, e forma-se um senso semelhante da unidade do assunto. Se essa unidade provém da própria literatura, então a própria literatura deve configurar-se como ciência, o que contradiz nosso trato com ela; ou deve tirar algum poder conformador de um inefável mistério no coração da pessoa, o que parece vago; ou os proveitos mentais que se supõe derivem dela são imaginários, e provêm na realidade de outros assuntos estudados incidentalmente, em conexão com ela.

Isto é quanto podemos alcançar com a presunção de que o estudioso e o homem de gosto se ligam apenas por um interesse

comum na literatura. Se a presunção é verdadeira, a alta porcentagem de absoluta futilidade em toda a crítica deveria ser honestamente encarada, pois a porcentagem só pode crescer com o seu volume, até que o exercício da crítica se torne, especialmente para os professores universitários, apenas um método automático de adquirir merecimento, mais ou menos como girar uma caixa de orações. Mas é apenas uma suposição involuntária — pelo menos nunca a vi exposta como doutrina — e seria certamente de conveniência que não passasse, verificadamente, de um disparate. A presunção alternativa é a de que os eruditos e os críticos públicos se ligam claramente por meio de uma forma intermédia de crítica, uma Teoria da Literatura coerente e ampla, organizada com lógica e ciência, um tanto da qual o estudioso aprende inconscientemente ao adiantar-se, mas cujos princípios fundamentais ainda nos são desconhecidos. O desenvolvimento de tal crítica preencheria o elemento sistemático e progressivo da pesquisa, ao incorporar-lhe a obra numa estrutura unificada do conhecimento, como as outras ciências fazem. Ao mesmo tempo firmaria uma autoridade dentro da crítica, para o crítico público e para o homem de gosto.

Deveríamos ter a cautela de compreender a que leva a possibilidade de uma crítica intermediária como essa. Significa que em nenhum ponto existe qualquer aprendizado direto da própria literatura. A Física é um corpo organizado de conhecimentos sobre a natureza, e um estudante sabe que está aprendendo Física, não a natureza. A arte, como a natureza, deve distinguir-se de seu estudo sistemático, que é a crítica. É portanto impossível "estudar literatura": uma pessoa a aprende em certo sentido, mas o que se aprende, transitivamente, é a crítica da literatura. Similarmente, a dificuldade que amiúde se sente de "ensinar literatura" nasce do fato de que isso não pode ser feito: a crítica da literatura é tudo o que pode ser ensinado diretamente. A literatura não é disciplina de estudo, mas objeto de estudo: o fato de consistir de palavras, como vimos, faz-nos confundir-la com as disciplinas verbais da fala. Os bibliotecários refletem nossa confusão ao catalogar a crítica como uma das subdivisões da literatura. A crítica, mais propriamente, é para a arte o que a História é para a ação e a Filosofia para o saber: imitação verbal de uma força criadora humana que em si mesma não fala. E assim como não há nada que o filósofo não possa considerar filosoficamente, e nada que o historiador não possa considerar historicamente, assim o crítico deveria poder construir e habitar um universo conceptual próprio. Esse universo crítico parece ser uma das coisas implicadas no conceito de cultura de Arnold.

Não estou, portanto, dizendo que a crítica literária esteja no momento fazendo a coisa errada e deveria estar fazendo outra

coisa. Estou dizendo que deveria ser possível ter uma visão de conjunto do que está sendo feito atualmente. É necessário que os estudiosos e os críticos públicos continuem a dar suas contribuições à crítica. Não é necessário que a coisa com a qual contribuem deva ser invisível, como a ilha de coral é invisível para o pólipó. No estudo do conhecimento literário o estudante torna-se consciente de uma ressaca que o afasta da literatura. (Descobre que a literatura é a parte central das humanidades, flanqueada de um lado pela História e do outro pela Filosofia. Como a própria literatura não seja uma estrutura organizada do conhecimento, o crítico tem de voltar-se para a estrutura conceptual do historiador quanto aos acontecimentos, e para a do filósofo quanto às idéias. Indagado sobre aquilo em que está trabalhando, o crítico invariavelmente dirá que está trabalhando em Donne, ou no pensamento de Shelley, ou no período de 1640-1660, ou dirá alguma outra resposta indicativa de que a História, a Filosofia ou a própria literatura são a base conceptual de sua crítica. Na hipótese improvável de que estivesse cuidando da teoria da crítica, diria estar trabalhando num assunto "geral". Claro está que a ausência da crítica sistemática criou um vácuo de força, e todas as disciplinas vizinhas moveram-se para ocupá-lo. Daí a preeminência da falácia de Arquimedes, atrás mencionada: a noção de que, se fincarmos os pés com bastante firmeza nos valores cristãos ou democráticos ou marxistas, poderemos erguer o conjunto da crítica de uma só vez, com uma alavanca dialética. Mas se os variados interesses dos críticos pudessem relacionar-se com um modelo central e expansivo, de alcance sistemático, a ressaca desapareceria, e eles seriam vistos a convergir para a crítica, em vez de fugir dela.)

Uma prova de que o alcance sistemático de um assunto realmente existe é a possibilidade de escrever um manual elementar que exponha seus princípios fundamentais. Seria interessante ver o que tal livro sobre a crítica encerraria. Não começaria ele com uma clara resposta à primeira de todas as perguntas: "Que é literatura?" Não temos critérios efetivos para distinguir uma estrutura verbal, que seja literária, de outra que não o seja, nem idéia do que fazer com a vasta penumbra de livros que podem ser reclamados para a literatura porque estão escritos com "estilo", ou são úteis como "segundo plano", ou entraram simplesmente numa série universitária de "grandes livros". Descobrimos então que não temos palavra correspondente a "poema" na poesia ou "peça" no drama, para descrever uma obra da arte literária. (Está muito bem para Blake dizer que generalizar é ser idiota, mas quando damos conosco na situação cultural de selvagens que têm palavras para freixo e salgueiro e não têm palavra para árvore, ficamos querendo saber se não há algo como estar deficiente *demais* na capacidade de generalizar.)

Isto quanto à página um de nosso compêndio. A página dois seria o lugar para expor o mais amplo dos fatos literários, a distinção do ritmo, entre verso e prosa. Mas parece que uma distinção que qualquer um pode fazer na prática ainda não pode ser feita por nenhum crítico em teoria. Continuamos a virar as páginas em branco. (A próxima coisa a fazer é esboçar as categorias fundamentais da literatura, como o drama, a epopéia, a ficção em prosa e semelhantes. Isso é, de qualquer modo, o que Aristóteles admitiu ser o primeiro passo óbvio, da crítica.) Descobrimos que a teoria crítica dos gêneros parou precisamente onde Aristóteles a deixou.) A própria palavra "genre" (gênero) ressaltava numa sentença em Inglês como a coisa impronunciável e alheia que é. A maior parte dos esforços críticos para trabalhar com termos tão genéricos como "epopéia" e "romance" são interessantes principalmente como exemplos da psicologia do rumor. Graças aos gregos, podemos distinguir no drama a tragédia da comédia, e, assim, ainda tendemos a supor que cada uma delas é a metade do drama que não seja a outra metade. Quando chegamos a cuidar de formas tais como a máscara, a ópera, o filme cinematográfico, o "ballet", a peça de fantoches, o mistério, a moralidade, a "commedia dell'arte" e o "Zauberspiel", damos conosco na posição dos médicos do Renascimento, que se recusavam a tratar a sífilis porque Galeno não dizia nada sobre ela.)

Os gregos mal necessitavam desenvolver uma classificação das formas da prosa. Nós precisamos, mas nunca a fizemos. Não temos, como é de praxe, nenhuma palavra para uma obra de ficção em prosa, de modo que a palavra "romance" é usada para tudo, e assim perde seu único sentido real como nome de um gênero. A distinção de livreria circulante entre ficção e não-ficção, entre livros que tratam de coisas admitidamente não verdadeiras e livros que cuidam de tudo o mais, aparentemente é bastante completa para os críticos. Interrogados sobre qual a forma de ficção em prosa a que pertencem *As Viagens de Gulliver*, há poucos críticos que, se pudessem dar a resposta "sátira menipéia", considerariam isso um conhecimento essencial para lidar com o livro, embora alguma noção do que vem a ser um romance constitua por certo uma condição prévia para cuidar de um romancista sério. Outras formas de prosa estão ainda em piores circunstâncias. A literatura ocidental tem sido mais influenciada pela Bíblia do que por qualquer outro livro, mas, com todo o seu respeito pelas "fontes", o crítico sabe, dessa influência, pouco mais de que ela existe. A tipologia bíblica é agora uma linguagem tão morta que a maioria dos leitores, inclusive eruditos, não pode explicar o sentido superficial de qualquer poema que a empregue. E assim por diante. Se a crítica, alguma vez, pu-

desse ser concebida como um estudo coerente e sistemático, cujos princípios elementares pudessem ser explicados a qualquer rapaz inteligente de dezenove anos, então, do ponto de vista de tal concepção, nenhum crítico seria senhor, atualmente, da idéia fundamental a propósito da crítica. O que os críticos têm agora é uma religião-mistério sem evangelho, e eles são iniciados que podem comunicar-se, ou discutir, apenas um com o outro.

Uma teoria da crítica, cujos princípios se apliquem ao conjunto da literatura, e que tome em consideração todo tipo válido de procedimento crítico, é o que penso tenha Aristóteles querido dizer com *Poética*. Aristóteles parece-me abordar a poesia como um biólogo abordaria um sistema de organismos, distinguindo seus gêneros e espécies, formulando as leis gerais da experiência literária, em suma escrevendo como se acreditasse que há uma estrutura do conhecimento completamente inteligível, alcançável a respeito da poesia, que não é a própria poesia, ou a experiência dela, mas a *Poética*. Poder-se-ia imaginar que, depois de dois mil anos de atividade pós-aristotélica, suas concepções sobre *Poética*, como suas idéias sobre a geração dos animais, pudessem ser reexaminadas à luz de indicações recentes. No entretanto, as palavras iniciais da *Poética*, na tradução de Bywater, permanecem uma introdução à matéria tão boa como sempre o foram, e expõem o tipo de abordagem que sempre busquei ter presente para mim mesmo:

Sendo a poesia o nosso assunto, proponho-me falar não apenas dessa arte em geral, como também de suas espécies e respectivas possibilidades; da estrutura do entrecho requerida para um bom poema; do número e da natureza das partes constituintes de um poema; e também de outros temas, na mesma linha de indagação. Sigamos a ordem natural e comecemos com os fatos mais importantes.

Naturalmente a literatura é apenas uma de muitas artes, mas este livro se compele a evitar o exame de problemas estéticos exteriores à *Poética*. Toda arte, contudo, necessita de sua própria organização crítica, e a *Poética* formará uma parte da Estética, tão logo a Estética se torne a crítica unificada de todas as artes, em vez de ser tudo o que é hoje.

As ciências começam normalmente num estado de indução ingênua: tendem antes de tudo a tomar como dados os fenômenos que elas esperam interpretar. Assim a Física principiou por tomar as sensações imediatas da experiência, classificadas como quente, frio, úmido e seco, como princípios fundamentais. Afinal a Física esparramou seu conteúdo, e descobriu que sua função real estava antes em explicar o que eram o calor e a

umidade. A História começou como crônica; mas a diferença entre o velho cronista e o moderno historiador é que, para o cronista, os acontecimentos que ele registrava eram também a *estrutura* de sua história, enquanto o historiador vê tais acontecimentos como fenômenos históricos, a serem relacionados dentro de uma estrutura conceptual não apenas mais ampla, mas diferente na forma. Similarmente, cada ciência moderna teve de dar o que Bacon chama (embora em outro contexto) um salto indutivo, ocupando uma área nova e superior, da qual pode ver seus dados anteriores como coisas novas a serem explicadas. Enquanto os astrônomos consideraram os movimentos dos corpos celestes como a estrutura da Astronomia, naturalmente consideraram fixados seus próprios pontos de vista. Uma vez que conceberam o movimento como explicável, uma teoria matemática do movimento se tornou a estrutura conceptual, e assim o caminho ficou livre para o sistema solar heliocêntrico e a lei da gravitação. Enquanto a Biologia tomou as formas de vida animais e vegetais como constituintes de seu estudo, os diferentes ramos da Biologia foram largamente esforços de catalogação. Tão logo foi a existência das próprias formas de vida que teve de ser explicada, a teoria da evolução e as concepções do protoplasma e da célula ingressaram na Biologia e revitalizaram-na completamente.

Parece-me que a crítica literária está agora no mesmo estado de indução ingênua que encontramos na ciência primitiva. Seus materiais, as obras-primas da literatura, ainda não são considerados como fenômenos a serem explicados, em termos de uma estrutura conceptual que só a crítica detém. Ainda são considerados como alguma coisa que constitui, além disso, a estrutura da crítica. Dou a entender que é tempo de a crítica saltar para nova base da qual possa descobrir quais são as formas constitutivas ou continentes de sua estrutura conceptual. A crítica afigura-se estar muitíssimo necessitada de um princípio coordenador, uma hipótese central que, como a teoria da evolução em Biologia, veja os fenômenos com os quais lida como partes de um todo.

O primeiro postulado desse salto indutivo é o mesmo de qualquer ciência: a presunção de total coerência. Simples como parece essa presunção, leva bastante tempo para uma ciência descobrir que é de fato um corpo de conhecimentos totalmente inteligível. Enquanto não faz essa descoberta, não nasceu ainda como ciência individual, mas permanece como um embrião dentro do corpo de alguma outra matéria. O nascimento da Física, que saiu da "Filosofia da Natureza", e da Sociologia, que veio da "Filosofia Moral", ilustrará o processo. É mais ou menos verdade, também, que as ciências modernas se desenvolveram na ordem de sua relação com a Matemática. Assim, a Física e a Astronomia começaram a adquirir sua feição moderna no Renascimento, a

Química no século XVIII, a Biologia no XIX, e as ciências sociais no XX. Se a crítica é ciência, é claramente ciência social, e se está se desenvolvendo apenas em nossos dias, o fato não constitui pelo menos um anacronismo. Entrementes, a miopia da especialização continua parte inseparável da indução ingênua. Sob tal perspectiva, é humanamente impossível ocupar-se dos assuntos "gerais", porque implicam a "cobertura" de um campo assustadoramente grande. O crítico está na posição de um matemático que tenha de utilizar números tão grandes que isso o manterá garatujando os dígitos até a próxima idade do gelo, mesmo para escrevê-los por extenso em sua forma convencional como inteiros. Os críticos e igualmente os matemáticos terão de inventar, como quer que seja, uma notação menos embaraçosa.

A indução ingênua pensa na literatura inteiramente sob a espécie da bibliografia enumerativa da literatura: isto é, vê a literatura como uma vasta massa ou pilha misturada de "obras" distintas. Por certo, se a literatura se limita a isso, qualquer educação mental sistemática, baseada nela, se torna impossível. Apenas um princípio organizador foi até agora descoberto na literatura, o princípio da cronologia. Isso ministra uma palavra mágica, "tradição", a qual significa que, quando vemos a pilha multifária arranjada ao longo de uma linha cronológica, alguma coerência lhe é dada por sua simples disposição. Mas mesmo a tradição não responde a todas as nossas perguntas. A história global da literatura dá-nos um relance sobre a possibilidade de ver a literatura como uma complicação de um grupo de fórmulas relativamente restrito e simples, que pode ser estudado na cultura primitiva. Percebemos depois que a relação da literatura posterior com essas fórmulas primitivas é de modo algum simplesmente de complicação, quando notamos que as fórmulas primitivas reaparecem nos maiores clássicos — realmente parece haver uma tendência geral, da parte dos grandes clássicos, a voltar a elas. Isso coincide com uma sensação que todos temos: a de que o estudo das obras de arte mediocres permanece uma forma fortuita e periférica da experiência crítica, ao passo que a obra-prima profunda leva-nos a um ponto no qual parece que vemos convergir um número enorme de espécimes significativos. Começamos a imaginar se não podemos ver a literatura, não só complicando-se no tempo, mas estendendo-se num espaço conceptual, a partir de algum tipo de núcleo que a crítica localizasse.

Claro está que a crítica não pode ser um estudo sistemático, a menos que haja na literatura uma qualidade que a capacite a tanto. Temos de adotar a hipótese, pois, de que, assim como existe uma ordem da natureza por trás das ciências naturais, a literatura não é um monte empilhado de "obras", mas uma

ordem de palavras. Crer numa ordem da natureza, contudo, é uma inferência da inteligibilidade das ciências naturais; e se as ciências naturais chegassem a demonstrar completamente a ordem da natureza, presumivelmente esgotariam seu tema. Da mesma forma, a crítica, se é uma ciência, tem de ser totalmente inteligível; mas a literatura, como a ordem de palavras que torna a ciência possível, é, tanto quanto sabemos, uma fonte inexaurível de novos descobrimentos críticos, e o seria mesmo que novas obras literárias deixassem de ser escritas. Se assim é, a procura de um princípio limitador na literatura, a fim de desencorajar o desenvolvimento da crítica, manifesta-se errôneo. A absurda fórmula quantitativa da crítica, a asseveração de que o crítico deveria limitar-se a "extrair" de um poema exatamente aquilo que se pode vagamente supor o poeta tenha tido consciência de ter "posto" nele, é uma das muitas e desleixadas ignorâncias que a ausência da crítica sistemática deixou crescer. Essa teoria quantitativa é a forma literária do que pode ser chamado a falácia da teleologia prematura. Corresponde, nas ciências naturais, à afirmação de que um fenômeno é como é porque a Providência, em sua inescrutável sabedoria, o fez assim. Quer dizer, supõe-se que o crítico não tenha nenhuma estrutura conceptual: sua tarefa é simplesmente tomar um poema que um poeta recheou diligentemente com determinado número de belezas ou efeitos, e complacientemente extraí-los um por um, como seu protótipo Little Jack Horner.

O primeiro passo para o desenvolvimento de uma genuína Poética é reconhecer a existência de uma crítica sem sentido e livrar-se dela, ou falar sobre literatura de um modo que não impeça a construção de uma estrutura sistemática do conhecimento. Isso inclui todos os sonoros despautérios que encontramos tão freqüentemente nas generalidades críticas, comentários reflexivos, arengas ideológicas e outras conseqüências de julgar com demasiada amplitude um assunto inorganizado. Inclui todas as listas dos "melhores" romances, poemas ou escritores, seja sua virtude específica a restrição ou a liberalidade. Inclui todos os julgamentos de valor esporádicos, sentimentais e preconceituosos, e toda a tagarelice literária que faz a reputação dos poetas subir ou arruinar-se em imaginária bolsa de valores. O rico investidor Mr. Eliot, depois de torrar Milton no mercado, está agora comprando-o de novo; Donne provavelmente atingiu seu máximo e começará a diminuir; Tennyson pode servir para uma ligeira especulação, mas as ações de Shelley ainda estão com tendência para a baixa. Essa espécie de coisa não pode fazer parte de nenhum estudo sistemático, pois um estudo sistemático só pode avançar: o que é incerto ou vacila ou reage não passa de bisbilhotice da classe ociosa. A história do gosto faz parte da estru-

tura da crítica tanto quanto o debate Huxley-Wilberforce faz parte da estrutura da ciência biológica.

Creio que se essa distinção for mantida e aplicada aos críticos do passado, o que eles disseram sobre a verdadeira crítica mostrará surpreendente soma de concordância, na qual começarão a mostrar-se os contornos de um estudo coerente e sistemático. Na história do gosto, onde não há fatos, e onde todas as verdades têm sido, à maneira de Hegel, divididas em semiverdades a fim de afiar-lhes os gumes incisivos, talvez sintamos que o estudo da literatura é muito relativo e subjetivo para fazer algum dia qualquer sentido congruente. Mas como a história do gosto não tem com a crítica nenhuma ligação orgânica, pode ser facilmente separada. O ensaio de Mr. Eliot, *A Função da Crítica*, inicia-se externando o princípio de que os monumentos existentes da literatura formam uma ordem ideal entre si, e não são simples coleções de escritos de pessoas. Isso é crítica, e crítica bastante fundamental. Boa parte deste livro tenta comentá-la. Sua solidez é indicada por sua concordância com cem outras afirmações, que poderiam ser reunidas, dos melhores críticos de todos os tempos. Segue-se um debate retórico que encarna a tradição e seu opositor em forças personificadas e contendentes, a primeira dignificada com os títulos Universal e Clássica, a outra ridicularizada com o epíteto "Liberalóide". Isso é o tipo da coisa que estimula a confusão, até compreendermos como é fácil suprimi-la e jogá-la fora. A argumentação é mantida contra Mr. Middleton Murry, mencionado aprovadamente porque "está cômico de que há posições definidas a serem tomadas e que de vez em quando se deve realmente rejeitar alguma coisa ou escolher alguma outra". Não há posições definidas a serem tomadas em Química ou em Filologia, e se houver alguma a ser tomada na crítica, a crítica não será um campo de ciência genuína. Pois em qualquer campo de ciência genuína a única resposta sensata à advertência "alto!" é a de Falstaff — "é o que faço, contra a minha vontade". A "posição definida" de alguém, é a sua fraqueza, a fonte de sujeição ao erro e ao prejuízo; e conseguir adeptos para uma posição definida é apenas multiplicar a fraqueza de alguém, como uma infecção.

O passo seguinte é compreender que a crítica tem uma grande variedade de vizinhos, e que o crítico deve travar relações com eles em qualquer sentido que preserve sua própria independência. Pode querer saber algo das ciências naturais, mas não precisa perder tempo imitando seus métodos. Sei que há nalgum lugar uma tese de doutorado que exhibe uma lista dos romances de Hardy na ordem percentual da depressão que contêm, mas ninguém sente que esse tipo de procedimento deva ser estimulado. O crítico pode querer saber algo das ciências sociais, mas não pode

haver coisa como, por exemplo, uma "abordagem" sociológica da literatura. Não há razão para que um sociólogo não trabalhe exclusivamente em material literário, mas, se o faz, não deve prestar atenção aos valores literários. Neste campo Horatio Alger e o autor dos livros de Elsie bem podem ser mais importantes do que Hawthorne e Melville, e uma única tiragem do *Ladies' Home Journal* valer tanto quanto a obra inteira de Henry James. O crítico, da mesma forma, não tem compromisso com os valores sociológicos, pois as condições sociais favoráveis à produção da grande arte não são necessariamente aquelas que as ciências sociais têm em mira. O crítico pode precisar saber alguma coisa de religião, mas, segundo os critérios teológicos, um poema religioso ortodoxo exprimirá seu teor mais satisfatoriamente do que um herético: isso não tem sentido em crítica, e nada há a ser ganho com a confusão de critérios das duas áreas.

A literatura sempre foi reconhecida como um produto vendável, produzindo-a os escritores inventivos e consumindo-a os leitores cultivados, com os críticos à testa. Deste ponto de vista, o crítico é, segundo a metáfora de nossa página inicial, o revendedor. Tem alguns privilégios de acadêmico, como exemplares gratuitos para resenha, mas sua função, tal como se distingue da do livreiro, é essencialmente uma espécie de pesquisa do consumidor. Conheço um segundo modo de trabalhar com a literatura, a qual, como outras formas de construção mental, tem uma teoria e uma prática. O profissional liberal da literatura e o produtor da literatura não são absolutamente os mesmos, embora se justaponham um bocado; o teórico da literatura e o consumidor da literatura não são de modo algum os mesmos, ainda quando coexistam na mesma pessoa. O presente livro admite que a Teoria da Literatura é uma atividade humanística e liberal tão importante como o exercício das letras. Por isso, embora tome certos valores literários como aceitos, na medida em que plenamente estabelecidos pela experiência crítica, não se preocupa diretamente com juízos de valor. Este fato necessita de explicação, pois o juízo de valor é amiúde, e com razão, ao que eu saiba, considerado como o traço distintivo da atividade humanística e liberal.

Os juízos de valor são subjetivos, no sentido de que podem ser transmitidos indireta, mas não diretamente. Quando são de bom-tom ou são geralmente aceitos, parecem objetivos, mas isso é tudo. O juízo de valor demonstrável é a cenoura do burro da crítica literária, e toda nova moda crítica, tal como a moda corrente de análise retórica esmerada, tem sido acompanhada por uma crença de que a crítica delineou finalmente uma técnica definitiva para separar o excelente do menos bom. Mas isso sem-

pre se revela uma ilusão da história do gosto. Os juízos de valor se fundam no estudo da literatura; o estudo da literatura jamais pode fundar-se nos juízos de valor. Shakespeare, afirmamos, inclui-se num grupo de dramaturgos ingleses que trabalharam por volta de 1600, e foi também um dos grandes poetas do mundo. A primeira parte é uma afirmação de fato, a segunda um juízo de valor, tão geralmente aceito que passa por uma afirmação de fato. Mas não é uma afirmação de fato. Permanece um juízo de valor, ao qual jamais poderá ligar-se uma partícula de crítica sistemática.

Há dois tipos de juízos de valor, comparativos e positivos. A crítica baseada em valores comparativos cai em duas divisões principais, conforme a obra de arte seja considerada como um produto ou como algo que se possui. A primeira desenvolve a crítica biográfica, que relaciona a obra de arte fundamentalmente com o homem que a escreveu. Podemos chamar a outra de crítica tropológica; e preocupa-se principalmente com o leitor contemporâneo. A crítica biográfica preocupa-se grandemente com as questões comparativas de grandeza e fama pessoal. Considera o poema como a oratória de seu criador, e sente-se muitíssimo segura quando conhece uma personalidade definida, e preferentemente heróica, por detrás da poesia. Se não consegue achar essa personalidade, pode tentar fazer surgir alguma com ectoplasma retórico, como Carlyle faz em seu ensaio sobre Shakespeare na condição de poeta "heróico". A crítica tropológica lida comparativamente com o estilo e a habilidade, com a complexidade de sentido e a assimilação figurativa. Tende a desgostar dos poetas oratórios e a depreciá-los; e dificilmente pode cuidar, seja como for, da personalidade heróica. Ambas são em essência formas retóricas da crítica, pois uma lida com a retórica da fala persuasiva, e a outra com a retórica do ornato verbal; mas uma desconfia do gênero de retórica da outra.

Os juízos de valor retóricos relacionam-se estreitamente com os valores sociais e são usualmente esclarecidos por intermédio de uma alfândega de metáforas morais: sinceridade, economia, finura, simplicidade e semelhantes. Mas porque a Poética não está desenvolvida, gera-se uma falácia, com base na ilegítima extensão da Retórica à Teoria da Literatura. O sinal invariável dessa falácia é a tradição seleta, ilustrada com grande clareza pela teoria da "pedra de toque" de Arnold, na qual passamos da intuição de valor, representada pela pedra de toque, a um sistema de ordenação dos poetas em categorias. O costume de comparar os poetas examinando seus versos (não se trata de invenção nova, pois foi ridicularizada por Aristóteles nas *Rãs*) é usado tanto pelos críticos biográficos como pelos tropológicos, principalmente com o objetivo de negar uma posição de primeira classe àqueles que estejam nas graças do grupo contrário.

Quando examinamos a técnica da pedra de toque de Arnold, todavia, algumas dúvidas nos assaltam sobre a motivação dele. O verso da *Tempestade*, "In the dark backward and abysm of time"*, serviria muito bem como um verso pedra de toque. Sente-se que o verso "Yet a tailor might scratch her where'er she did itch"** não serviria de modo algum, embora seja igualmente shakespeariano e igualmente essencial à mesma peça. (Uma forma tremada do mesmo tipo de crítica negaria isso, naturalmente, e insistiria em que a linha foi interpolada por um escrevinhador vulgar.) Algum princípio está claramente operando aqui, muito mais altamente seletivo do que o seria uma pura experiência crítica da peça.

A "alta seriedade" de Arnold por certo se acha estreitamente ligada à opinião de que a epopéia e a tragédia, cuidando de figuras das classes dirigentes e exigindo o estilo sublime do decoro, são as formas aristocráticas da arte. Todas as suas pedras de toque da Primeira Classe procedem da epopéia ou da tragédia, ou são julgadas pelos padrões destas. Por isso seu rebaixamento de Chaucer e Burns para a Segunda Classe parece afetado pela sensação de que a comédia e a sátira devem ser mantidas em seus lugares exatos, como os critérios morais e as classes sociais que simbolizam. Começamos a suspeitar que os juízos de valor literários são projeções dos sociais. Por que Arnold quer classificar os poetas? Diz ele que aumentamos nossa admiração por aqueles que conseguem permanecer na Primeira Classe depois de termos tornado essa permanência muito difícil para eles. Sendo isso claro disparate, devemos olhar mais adiante. Quando lemos: "em poesia a distinção entre excelente e inferior... é de soberana importância... por causa dos altos destinos da poesia", começamos a pegar o fio da meada. Vemos que Arnold está procurando criar um novo cânone bíblico da poesia, para servir de guia para aqueles princípios sociais que ele deseja a cultura tome da religião.

O tratamento da crítica como a aplicação de uma atitude social é um resultado, bastante natural, do que chamamos vácuo de força na crítica. Um estudo sistemático alterna a experiência indutiva e os princípios dedutivos. Na crítica a análise retórica fornece algo da indução, e a Poética, a teoria da crítica, deveria ser a contrapartida dedutiva. Não existindo Poética, o crítico vê-se compelido a cair no prejuízo derivado de sua própria existência como ser social. Pois o prejuízo é simplesmente a dedução inadequada, assim como um prejuízo mental não pode ser nada mais do que uma premissa maior submersa na maior parte, como um "iceberg".

* "No sombrio para-trás, e abismo do tempo."

** "Um alfaiate, contudo, poderia coçá-la onde quer que ela comichasse."

Não é difícil ver o prejuízo em Arnold, porque suas opiniões se tornaram obsoletas: é um pouco mais difícil quando a "alta seriedade" se torna "maturidade" ou algum outro persuasor poderoso da mais recente crítica retórica. É mais difícil quando a velha pergunta sobre que livros uma pessoa levaria para uma ilha deserta transborda da área dos jogos de salão, à qual pertence, e se faz uma biblioteca de alto preço, que se supõe constitua o cânone bíblico dos valores democráticos. Os juízos de valor retóricos voltam-se em geral para questões de decoro, e a concepção básica do decoro é a diferença entre os estilos sublime, temperado e simples. Esses estilos são sugeridos pela estrutura de classe da sociedade, e a crítica, se não tiver de rejeitar metade dos fatos da experiência literária, obviamente tem de olhar a arte do ponto de vista de uma sociedade idealmente sem classes. O próprio Arnold salienta isso quando diz que "a cultura procura abolir as classes". Toda hierarquia de valores que conheço, deliberadamente armada na literatura, baseia-se numa analogia oculta, social, moral ou intelectual. Isso se aplica quer a analogia seja conservadora e romântica, como é em Arnold, quer radical, concedendo o posto mais alto à comédia, à sátira e aos valores da prosa e da razão, como sucede com Bernard Shaw. Os vários pretextos para minimizar o poder comunicativo de certos escritores, de que são obscuros ou obscenos ou niilistas ou reacionários ou não sei mais o quê, geralmente se revelam disfarces para o sentimento de que as opiniões sobre o decoro nutridas pela classe dominante, social ou intelectual, devem ser sustentadas ou contestadas. Essas obsessões sociais mudam sempre, como um leque a mover-se diante de uma luz, e a mudança inspira a crença de que os pósteros finalmente descobrem toda a verdade sobre a arte.

Uma abordagem seletiva da tradição, portanto, esconde invariavelmente dentro de si uma dissimulada e hiper-crítica cláusula anulatória. Não se discute a aceitação do conjunto da literatura como base para estudo, mas uma tradição (ou, naturalmente, "a" tradição) abstrai-se dela e vincula-se a valores sociais contemporâneos, sendo então usada para documentar esses valores. Convida-se o leitor hesitante a tentar a seguinte experiência. Tome três grandes nomes ao acaso, realize as oito combinações possíveis de promoção e rebaixamento (numa base simplificada, de duas classes) e defenda cada uma delas por vez. Assim rezaria a agenda, se os três nomes escolhidos fossem Shakespeare, Milton e Shelley:

1. Rebaixar Shelley, com o fundamento de que é imaturo na técnica e em profundidade de pensamento, comparado com os outros.

2. Rebaixar Milton, com o fundamento de que seu obscurantismo religioso e seu forte conteúdo doutrinário prejudicam a espontaneidade de sua elocução.

3. Rebaixar Shakespeare, com o fundamento de que seu desapego às idéias torna seus dramas um reflexo da vida, antes do que uma tentativa criadora para melhorá-la.

4. Promover Shakespeare, com o fundamento de que preserva uma integridade da visão poética que nos outros é ofuscada pelo didatismo.

5. Promover Milton, com o fundamento de que sua penetração dos mais sublimes mistérios da fé ergue-o acima da invariável mundanidade de Shakespeare e da imaturidade de Shelley.

6. Promover Shelley, com o fundamento de que seu amor à liberdade fala ao coração do homem moderno mais imediatamente do que os poetas que aceitaram valores sociais obsoletos.

7. Promover os três (para isso um estilo especial, que poderíamos chamar estilo oratório, teria de ser usado).

8. Rebaixar os três, com fundamento no desleixo do gênio inglês, quando examinado segundo critérios franceses, clássicos ou chineses.

O leitor pode simpatizar com algumas dessas "posições", como são chamadas, mais do que com outras, e assim ficar tentado a pensar que uma delas deve ser exata, e que é importante decidir qual delas o é. Mas muito antes de terminar a tarefa perceberá que todo o procedimento necessário é uma neurose de angústia instigada por uma censura moral, e que não tem conteúdo algum. Naturalmente, em adição aos moralistas, há poetas que consideram autênticos apenas aqueles outros poetas que se pareçam com eles; há críticos que gostam de fazer campanhas religiosas, anti-religiosas ou políticas com soldadinhos de brinquedo rotulados de "Milton" ou "Shelley", mais do que gostam de estudar poesia; há estudiosos que têm razões prementes para fazer tanta leitura edificante quanta possa ser supérflua. Mas mesmo um conluio de tudo isso ainda não faz a crítica.

As dialéticas sociais aplicadas externamente à crítica são pois, *dentro da crítica*, pseudodialéticas ou falsa Retórica. Resta tentar definir a verdadeira dialética da crítica. Neste plano o crítico biográfico torna-se o crítico histórico. Progride de um culto do herói para uma aceitação total e indiscriminada: não há nada "em seu campo" que ele não esteja pronto a ler com interesse. De um ponto de vista puramente histórico, entretanto, os fenômenos culturais devem ser interpretados em seu próprio contexto, sem aplicação contemporânea. Estudamo-los como fazemos às estrelas, vendo suas inter-relações mas sem nos aproximarmos delas. Por isso a crítica histórica necessita comple-

mentar-se com uma atividade correspondente, que se desenvolva da crítica tropológica.

Podemos chamar isso de crítica ética, interpretando ética não como uma comparação retórica de fatos sociais a valores pre-determinados, mas como a consciência de que a sociedade está presente. Como categoria crítica, seria o senso da real presença da cultura na comunidade. A crítica ética, então, vê a arte como uma comunicação do passado ao presente, e baseia-se na concepção de uma posse total e simultânea da cultura passada. Um exclusivo devotamento a ela, ignorando a crítica histórica, levaria a uma translação ingênua de todos os fenômenos culturais para nossos próprios termos, sem levar em conta seu caráter original. Como contrapeso à crítica histórica, propõe-se exprimir o impacto contemporâneo de toda a arte, sem selecionar uma tradição. Toda nova moda crítica tem aumentado a simpatia por certos poetas e depreciado outros, tal como o aumento de interesse pelos poetas metafísicos tendeu a depreciar os românticos, mais ou menos há uns vinte e cinco anos. No plano ético podemos ver que cada aumento de simpatia tem sido certo, e cada decréscimo errado: de tal modo, a crítica não tem necessidade de reagir contra as coisas, mas deveria mostrar um firme avanço rumo à tolerância, que não distingue. Oscar Wilde afirmou que somente um leiloeiro poderia apreciar igualmente todos os gêneros de arte: tinha ele em mente, por certo, o crítico público, mas mesmo a tarefa do crítico público, de pôr os tesouros da cultura nas mãos das pessoas que as querem, é grandemente uma tarefa de leiloeiro. E se isso é verdade quanto a ele, é verdade, *a fortiori*, quanto ao crítico erudito.

O eixo dialético da crítica, por conseguinte, tem como um pólo a total aceitação dos dados da literatura, e como o outro pólo a total aceitação dos valores potenciais desses dados. Este é o plano real da cultura e da educação liberal, a fertilização da vida pelo saber, na qual o progresso sistemático da erudição flui para um progresso sistemático do gosto e da compreensão. Neste plano não existe a vontade de fazer juízos influentes, bem como nenhum dos maus efeitos que se seguem ao desregramento da judiciosidade e que tornaram a palavra "crítica" sinônimo de uma ralhona educada. As apreciações comparativas do valor são realmente inferências, muitíssimo válidas quando silenciosas, do exercício da crítica, não princípios expressos que lhe guiem o exercício. O crítico logo achará, e constantemente, que Milton é um poeta mais compensador e sugestivo, para trabalhar com ele, do que Blackmore. Mas quanto mais óbvio isso se torna, menos tempo ele quererá gastar com desenvolver o pormenor. Pois desenvolver o pormenor é tudo o que ele pode fazer: qualquer crítica motivada pelo desejo de demonstrá-lo ou prová-lo seria mera-

mente um documento a mais da história do gosto. Há sem dúvida muita coisa na cultura do passado que será sempre de valor relativamente pequeno para o presente. Mas baseando-se, a diferença entre a arte a ser e a não ser salva, na experiência *total* da crítica, jamais pode ser teoricamente formulada. Há Cinde-relas demais entre os poetas, muitas pedras rejeitadas de uma construção da moda que se tornaram pontos altos da próxima esquina.

Podem existir, portanto, coisas tais como regras de procedimento crítico, e leis, no sentido de padrões de fenômenos observados, da experiência literária. Todos os esforços dos críticos para descobrir regras ou leis, no sentido de ordens morais que digam ao artista o que ele devia fazer, ou ter feito, para ser um autêntico artista, têm falhado. "A poesia" — afirmava Shelley — "e a arte que ensine a regular e limitar seus poderes não podem subsistir juntas". Não existe essa arte, e nunca existiu. Pôr a subordinação e o juízo de valor no lugar da coordenação e da descrição, pôr "todos os poetas deveriam" no lugar de "alguns poetas fazem", é apenas um sinal de que todos os fatos relevantes ainda não foram considerados. Os juízos críticos com "precisa" ou "deveria" em seus predicados são ou pedantismos ou tautologias, conforme forem tomados a sério ou não. Assim, um crítico literário pode querer dizer: "todas as peças devem ter unidade de ação". Se ele é pedante, tentará então definir unidade de ação em termos específicos. Mas o poder criador é versátil, e por certo o crítico se verá, mais cedo ou mais tarde, a afirmar que certo dramaturgo de perfeita reputação, cuja eficácia no palco tenha sido provada repetidas vezes, não exhibe a unidade de ação que ele definiu, e por conseguinte não está escrevendo absolutamente o que ele considera peça. O crítico que tenta aplicar tais princípios com espírito mais liberal ou mais cauteloso logo terá de ampliar suas concepções ao ponto, naturalmente não de dizer, mas de tentar esconder o fato de que ele está dizendo: "todas as peças que têm unidade de ação devem ser unidade de ação", ou, mais simples e mais comumente, "todas as boas peças devem ser boas peças".

A crítica, em suma, e a Estética em geral, devem aprender a fazer o que a Ética já fez. Houve um tempo em que era possível para a Ética aceitar a cândida forma de comparar o que o homem faz com o que ele devia fazer, conhecido como o bem. O "bem" revelava-se invariavelmente aquilo com que o autor do livro estava acostumado, e que via sancionado pela comunidade. Agora os tratadistas de Ética, embora tenham ainda seus valores, tendem a olhar seus problemas de modo muito diferente. Mas um processo que está irremediavelmente antiquado em Ética está ainda em moda entre os que escrevem sobre problemas estéticos.

É ainda possível para um crítico definir como arte autêntica o que quer que seja de que ele porventura goste, e prosseguir asseverando que aquilo de que ele por acaso não goste, não é, nos termos dessa definição, arte autêntica. O argumento apresenta a grande vantagem de ser irrefutável, como todos os argumentos fechados o são, mas é sombra e não substância.

As odiosas comparações de grandeza, portanto, podem ficar entregues a si mesmas; pois, mesmo quando nos sentimos compelidos a concordar com elas, não passam de infrutíferos lugares-comuns. O real interesse do crítico avaliador é o valor positivo, a excelência, ou talvez a genuinidade, do poema, e não a grandeza de seu autor. Tal crítica produz o juízo de valor, direto, do bom gosto informado, a comprovação da arte pelas pulsações, a reação educada de um sistema nervoso altamente organizado ao impacto da poesia. Nenhum crítico, em seu juízo perfeito, tentaria amesquinhar a importância disso; contudo, mesmo aqui, deve haver certas cautelas. Em primeiro lugar, é gratuito crer na infalibilidade da célebre certeza intuitiva do bom gosto. O bom gosto acompanha o estudo da literatura, que o desenvolve; sua precisão resulta do conhecimento, mas não produz conhecimento. Por isso a exatidão do bom gosto de qualquer crítico não é garantia de que sua base indutiva, na experiência literária, esteja adequada. Isso pode continuar a ser verdade mesmo depois de o crítico ter aprendido a basear seus julgamentos em sua experiência da literatura, e não em suas preocupações sociais, morais, religiosas ou pessoais. Os críticos honestos acham continuamente pontos fracos em seu gosto; descubram a possibilidade de reconhecer uma forma válida de experiência poética, sem serem capazes de compreendê-la por si mesmos.

Em segundo lugar, o juízo positivo de valor funda-se numa experiência direta, que é fundamental para a crítica, embora para sempre se exclua dela. A crítica somente pode levá-lo em conta na terminologia crítica, e essa terminologia jamais pode recuperar ou conter a experiência original. A experiência original é como a visão direta da cor, ou a sensação direta de calor ou frio, que a Física "explica" de um modo totalmente irrelevante, do ponto de vista da própria experiência. Embora educada pelo gosto e pela prática, a experiência literária é, como a própria literatura, incapaz de falar. "Se eu sinto fisicamente como se o topo de minha cabeça fosse arrancado" — dizia Emily Dickinson — "sei que isso é poesia". Essa observação é perfeitamente idônea, mas relaciona-se com a crítica apenas enquanto experiência. A leitura deveria, como a oração nos Evangelhos, retirar-se, do mundo falante da crítica, para a presença reservada e secreta da literatura. De outro modo a leitura não será uma experiência literária genuína, mas um mero reflexo de convenções críticas, lembranças

e prejuízos. A presença da experiência incomunicável no centro da crítica sempre manterá a crítica na condição de arte, enquanto o crítico reconhecer que a crítica vem dessa experiência, mas não pode ser construída sobre ela.

Assim, embora o desenvolvimento normal do gosto de um crítico dirija-se para maior tolerância e universalidade, a crítica, como conhecimento, é uma coisa, e os juízos de valor informados pelo gosto são outra. A tentativa de introduzir a experiência direta da literatura no arcabouço da crítica produz as aberrações da história do gosto a que já nos referimos. A tentativa de inverter o processo e introduzir a crítica na experiência direta destruirá a integridade de ambas. A experiência direta, mesmo se ligada a alguma coisa já lida centenas de vezes, busca ser uma experiência nova e fresca de cada vez, o que é claramente impossível se o próprio poema foi substituído por uma visão crítica do poema. Introduzir na experiência direta minha própria opinião de que a crítica, como conhecimento, deveria progredir constantemente, sem rejeitar nada, significaria que a experiência deveria progredir rumo a um estupor geral de satisfação com todos os escritos, o que não é de modo algum o que tenho em mente.

Por fim, a habilidade que se desenvolve, com o trato constante, na experiência direta da literatura, é uma habilidade especial, como tocar piano, não a expressão de uma atitude geral diante da vida, como cantar debaixo do chuveiro. O crítico tem um fundo subjetivo de experiência, formado por seu temperamento e por todo contacto com as palavras que ele manteve, incluindo jornais, anúncios, conversações, cinema e o que quer que seja que ele tenha lido aos nove anos de idade. Tem uma perícia especial em reagir à literatura, que não se assemelha mais com esse fundo subjetivo, com todas as suas lembranças particulares, associações e prejuízos arbitrários, do que ler um termômetro se assemelha com a febre. Não há, porém, ninguém de habilidade crítica que não haja experimentado um prazer profundo e intenso com alguma coisa, simultaneamente com uma baixa avaliação crítica do que o produziu. Deve haver várias dúzias de teorias críticas e estéticas baseadas na presunção de que o prazer subjetivo e a reação específica à arte são a mesma coisa, ou desenvolvem-se da mesma coisa ou finalmente se transformam na mesma coisa. No entanto, qualquer pessoa cultivada que não esteja sofrendo de paranóia adiantada sabe que são invariavelmente distintos. Ou, ainda, o valor ideal pode ser completamente diverso do real. Um crítico pode consagrar uma tese, um livro ou mesmo o trabalho de uma vida a algo que ele admite francamente ser de terceira classe, simplesmente porque se relaciona com algo mais que ele julga suficientemente importante

para valer a pena. Nenhuma teoria crítica, das que eu conheço, leva em real consideração os diversos sistemas de avaliação implicados por uma das práticas mais comuns da crítica.

Agora que varremos inteiramente a sala de estar de nosso intérprete, quanto ao espírito da lei, e erguemos a poeira, tentá-lo-emos de novo com todos os unguentos de revelação que possamos ter. Dificilmente seria necessário salientar que minha polêmica foi escrita na primeira pessoa do plural e é, em globo, tanto uma profissão de fé quanto uma polêmica. É claro, também, que um livro deste gênero só pode oferecer-se a um leitor que tenha simpatia bastante por seus objetivos para deixar passar, não no sentido de quem ignora, mas de quem vê decorrido, o que o impressionar como inadequado ou simplesmente errôneo. Estou firmemente convencido de que, se formos esperar um crítico plenamente qualificado para tentar resolver os assuntos sobre que versam estes ensaios, esperaremos um longo tempo. A fim de manter o livro dentro dos limites que tornariam possível escrevê-lo e publicá-lo, procedi dedutivamente, e fui rigorosamente seletivo nos exemplos e ilustrações. A dedução não se estende além de um método tático, e tanto quanto percebo não há princípio no livro que seja afirmado como uma premissa maior perfeita, sem exceções ou exemplos negativos. Expressões tais como "normalmente", "usualmente", "regularmente" ou "como regra" estão bastante espalhadas de começo a fim. Uma objeção do tipo "e quanto a tal coisa?" pode sempre ser feita pelo leitor sem necessariamente destruir afirmativas baseadas em observações de conjunto, e há muitas indagações do tipo "onde poria o senhor isto ou aquilo?" que não podem ser respondidas pelo autor deste volume.

Contudo, a natureza sistemática deste livro é deliberada, e constitui um traço dele que, depois de madura reflexão, não consigo lastimar. Há um lugar para a classificação na crítica, como em qualquer outra disciplina, que importa mais do que uma realização elegante de alguma casta mandarinesca. A forte repulsa emocional sentida por alguns críticos quanto a qualquer forma de sistematização em Poética é, porém, o resultado de uma falha em distinguir a crítica, como um corpo de conhecimentos, da experiência direta da literatura, na qual cada ato é único e a classificação não tem cabimento. Sempre que a sistematização surge nas páginas seguintes, nenhuma importância é ligada à própria forma sistemática, a qual pode ser o resultado apenas de minha falta de engenho. Boa parte dela, suponho, e de fato espero, pode não passar de simples andaimes, a serem jogados fora quando o edifício estiver mais adiantado. O resto pertence ao estudo metódico das causas formais da arte.

PRIMEIRO ENSAIO

Crítica Histórica: Teoria dos Modos

PRIMEIRO ENSAIO

CRÍTICA HISTÓRICA: TEORIA DOS MODOS

MODOS DA FICÇÃO: PREÂMBULO

No capítulo segundo da *Poética*, Aristóteles fala das diferenças nas obras de ficção, causadas pelas diferentes posições das personagens. Nalgumas ficções, diz ele, as personagens são melhores do que nós, em outras piores, em outras ainda ficam no mesmo plano. Esta passagem não tem recebido muita atenção por parte dos críticos modernos, pois a importância que Aristóteles atribui à bondade e à maldade parece indicar uma visão, até certo ponto, estreitamente moralística da literatura. As palavras de Aristóteles para bom e mau, contudo, são *spoudaios* e *phaûlos*, que têm um sentido figurado de “importante” e “sem importância”. Nas ficções literárias o enredo consiste em alguém fazer alguma coisa. O alguém, se indivíduo, é o herói, e a alguma coisa que ele faz ou deixa de fazer é o que ele pode fazer ou podia ter feito, no plano dos pressupostos estabelecidos, para ele, pelo autor, e das conseqüentes expectativas da audiência. As ficções, portanto, podem ser classificadas, não moralmente, mas pela força de ação do herói, que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma. Assim:

1. Se superior em *condição* tanto aos outros homens como ao meio desses outros homens, o herói é um ser divino, e a estória sobre ele será um *mito*, no sentido comum de uma estória sobre um deus. Tais estórias ocupam um lugar importante em literatura, mas como regra situam-se fora das categorias literárias normais.

2. Se superior em *grau* aos outros homens e seu meio, o herói é o típico herói da *estória romanésca*, cujas ações são maravilhosas, mas que em si mesmo é identificado como um ser humano. O herói da estória romanésca move-se num mundo em

que as leis comuns da natureza se suspendem ligeiramente: prodígios de coragem e persistência, inaturais para nós, são naturais para ele, e armas encantadas, animais que falam, gigantes e feiticeiras pavorosos, bem como talismãs de miraculoso poder, não violam regra alguma de probabilidade, uma vez que os pressupostos da estória romanesca foram fixados. Aqui passamos do mito propriamente dito para a lenda, o conto popular, o *märchen* e suas filiações e derivados literários.

3. Se superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio natural, o herói é um líder. Tem autoridade, paixões e poderes de expressão muito maiores do que os nossos, mas o que ele faz sujeita-se tanto à crítica social como à ordem da natureza. Esse é o herói do modo *imitativo elevado*, da maior parte da epopéia e da tragédia, e é fundamentalmente a espécie de herói que Aristóteles tinha em mente.

4. Não sendo superior aos outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum. Isso nos dá o herói do modo *imitativo baixo*, da maior parte da comédia e da ficção realística. “Elevado” e “baixo” não têm conotações de valor comparativo, mas são puramente diagramáticos, como “high” e “low” o são, quando se referem aos críticos bíblicos ou aos anglicanos. Neste plano, a dificuldade de manter a palavra “herói”, que tem um sentido mais limitado nos modos precedentes, ocasionalmente impressiona algum autor. Assim Thackeray sente-se obrigado a chamar *Vanity Fair* um romance sem herói.

5. Se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo *irônico*. Isso é verdade mesmo quando o leitor sente que está ou podia estar na mesma situação, pois a situação está sendo julgada com maior independência.

Examinando esse rol, podemos ver que a ficção européia, durante os últimos quinze séculos, desceu constantemente seu centro de gravidade, lista abaixo. No período da literatura pré-medieval, prende-se ela estreitamente aos mitos cristãos, clássicos tardios, célticos ou teutônicos. Se o cristianismo não tivesse sido tanto um mito importado como um devorador de rivais, essa fase da literatura ocidental seria mais fácil de isolar. Na forma em que a possuímos, sua maior parte já passou para a categoria da estória romanesca. A estória romanesca divide-se em duas formas principais: uma forma secular, que trata da cavalaria e do paladinismo, e uma forma religiosa, devotada às lendas de santos. Ambas apóiam-se pesadamente em miraculosas violações da lei natural, para beneficiar-se como estórias. As

ficções romanescas dominam a literatura até o culto do príncipe e do cortesão, no Renascimento, trazer ao primeiro plano o modo imitativo elevado. As características desse modo são clarissimamente vistas nas espécies do drama, particularmente na tragédia, e na epopéia nacional. Depois, um novo tipo de cultura da classe média introduz o imitativo baixo, que, na literatura inglesa, predomina do tempo de Defoe até o fim do século XIX. Na literatura francesa, começa e termina cerca de cinquenta anos antes. Durante os últimos cem anos, a ficção mais séria tendeu crescentemente a ser do modo irônico.

Algo da mesma progressão pode ser também acompanhado na literatura clássica, de forma grandemente reduzida. Onde uma religião é mitológica e politeísta, onde há corporificações promíscuas, heróis deificados e reis de descendência divina, onde o mesmo adjetivo “divino” pode ser aplicado a Zeus ou a Aquiles, dificilmente se poderá separar completamente as faixas mítica, romanesca e imitativa elevada. Onde a religião é teológica e acentua uma divisão pronunciada entre as naturezas divina e humana, o romanesco se isola mais claramente, como se vê nas lendas da cavalaria e da santidade cristãs, nas *Mil e Uma Noites* muçulmanas, nas estórias dos juizes e dos profetas taumaturgos de Israel. Semelhantemente, a incapacidade do mundo clássico, de livrar-se do líder divino, em seu período tardio, tem muito em comum com o desenvolvimento imaturo dos modos imitativo baixo e irônico, que mal se iniciaram com a sátira romana. Ao mesmo tempo, a instituição do modo imitativo elevado, o desenvolvimento de uma tradição literária com o sentido coerente, dentro dela, de uma ordem da natureza, é uma das grandes façanhas da civilização grega. A ficção oriental, tanto que eu saiba, não se afasta muito das fórmulas mítica e romanesca.

Cuidaremos aqui principalmente das cinco épocas da literatura ocidental, como atrás demarcadas, usando paralelos clássicos apenas incidentalmente. Em cada modo será útil uma distinção entre a literatura ingênua e a exigente. A palavra “ingênuo”, tomo-a do ensaio de Schiller sobre a poesia ingênua e sentimental: quero dizer com ela, contudo, primitivo ou popular, enquanto em Schiller soa um tanto mais como clássico. A palavra “sentimental” também significa algo mais em inglês, mas não temos bastantes termos críticos genuínos para prescindir dela. Com aspas, portanto, “sentimental” se refere a uma recriação posterior de um modo mais antigo. Assim o Romantismo é uma forma “sentimental” do romanesco, e o conto de fadas, na maior parte, uma forma “sentimental” do conto popular. Há também uma distinção geral entre ficções nas quais o herói se isola de sua sociedade, e ficções nas quais ele se incorpora nela. Esta distinção é exprimida pelas palavras “trágico” e “cômico”, quando se

referem a aspectos do enredo em geral e não simplesmente a formas de drama.

MODOS DA FICÇÃO TRÁGICA

As estórias trágicas, quando se aplicam a seres divinos, podem ser chamadas dionisiacas. São estórias de deuses agonizantes, como Hércules com sua túnica envenenada e sua pira, Orfeu despedaçado pelas bacantes, Balder morto pela traição de Loki, Cristo morrendo na cruz e assinalando, com as palavras "Por que me abandonaste?", o sentimento de achar-se excluído, enquanto ser divino, da comunhão da Trindade.

A associação da morte de um deus com o outono ou pôr de Sol não significa necessariamente que ele seja um deus "da" vegetação ou "do" Sol, mas apenas que é um deus capaz de morrer, qualquer que seja a sua área. Mas como um deus é superior à natureza, bem como aos outros homens, a morte de um deus envolve apropriadamente o que Shakespeare, no *Vênus e Adônis*, chama a "solene simpatia" da natureza, tendo a palavra solene, aqui, algo de suas ligações etimológicas com o ritual. A falácia patética de Ruskin dificilmente pode ser falácia quando um deus é o herói da ação, como quando o poeta de *The Dream of the Rood* (O Sonho da Cruz) nos conta que toda a criação chorou ao morrer Cristo. Naturalmente nunca existe falácia real em fazer uma aproximação puramente imaginativa entre o homem e a natureza, mas o uso da "solene simpatia", numa obra de ficção mais realística, indica que o autor está tentando dar a seu herói algumas das implicações do modo mítico. O exemplo de Ruskin, de falácia patética, é "the cruel, crawling foam" ("a espuma cruel, rastejante"), da balada de Kingsley sobre certa moça afogada no mar. Mas o fato de a espuma ser assim descrita concede à Mary de Kingsley um colorido desmaiado do mito de Andrômeda.

As mesmas associações com o pôr de Sol e a queda da floresta registram-se no romanesco, onde o herói ainda é um semideus. No romanesco a suspensão da lei natural e a especificação das proezas do herói reduzem grandemente a natureza ao mundo animal e vegetal. Boa parte da vida do herói é gasta com animais, ou em qualquer hipótese com os animais que são romanescos irremediáveis, como os cavalos, cães e falcões, e o típico cenário do romanesco é a floresta. A morte ou o afastamento do herói fazem assim o efeito de um espírito saindo da natureza, e evocam um estado de ânimo mais bem descrito como elegíaco. O elegíaco apresenta um heroísmo não deteriorado pela ironia. A inevitabilidade da morte de Beowulf, a traição na morte de Rolando, a malignidade que cerca a morte do santo martiri-

zado, são de muito maior importância emocional do que quaisquer complicações de "hýbris" e "hamartía" que possam estar envolvidas. Por isso o elegíaco é freqüentemente acompanhado por um senso difuso, resignado, melancólico, da passagem do tempo, da velha ordem mudando e cedendo a uma nova: pensa-se em Beowulf olhando, enquanto morre, para os grandes monumentos de pedra das eras históricas que se esvaíram antes dele. Numa forma "sentimental" e muito recente, o mesmo estado de espírito acha-se bem apanhado em *Passing of Arthur* ("A Morte de Artur"), de Tennyson.

A tragédia, no sentido fundamental ou imitativo elevado, a ficção sobre a queda de um chefe (tem de cair porque é o único meio pelo qual um chefe pode ser afastado de sua sociedade), mistura o heróico ao irônico. Na estória romanesca elegíaca a mortalidade do herói é principalmente um fato natural, a marca de sua humanidade; na tragédia imitativa elevada é também um fato social e moral. O herói trágico tem de ter uma envergadura adequadamente heróica, mas sua queda se complica não só com o senso de seu liame com a sociedade, mas também com o sentimento da supremacia da lei natural, ambos os quais são irônicos na referência. A tragédia pertence precipuamente às duas revelações indígenas do drama trágico, na Atenas do século V e na Europa do século XVII, de Shakespeare a Racine. Ambas pertencem a um período da história social em que a aristocracia está perdendo rapidamente o seu poder de fato, mas ainda conserva boa soma de prestígio ideológico.

A posição central da tragédia imitativa elevada nos cinco modos trágicos, equilibrada a meio caminho entre o heroísmo divino e a ironia demasiado humana, expressa-se na concepção tradicional da catarse. As palavras compaixão e medo podem ser tomadas como referindo-se às duas direções gerais em que a emoção se move, quer rumo a um objeto, quer afastando-se dele. A estória romanesca ingênua, estando mais próxima do sonho da realização do desejo, tende a absorver a emoção e a comunicá-la internamente ao leitor. A estória romanesca, portanto, caracteriza-se pela aceitação da compaixão e do medo, que na vida comum se relacionam com a dor, como formas de prazer. Transforma o medo longínquo, ou terror, no aventuroso; o medo próximo, ou horror, no maravilhoso, e o medo sem objeto, ou a angústia (*Angst*) em melancolia pensativa. Transforma a compaixão longínqua, ou preocupação, no tema do livramento cavalheiresco; a compaixão próxima, ou ternura, num encantamento lânguido e repousado, e a compaixão sem objeto (que não tem nome, mas é uma espécie de animismo, ou tratamento de tudo, na natureza, como se tivesse sentimentos humanos), em fantasia criadora. Na estória romanesca exigente os característicos pe-

culiares à forma são menos óbvios, especialmente na estória romana trágica, onde o tema da morte inevitável age contra o maravilhoso e amiúde o relega, à força, ao segundo plano. No *Romeu e Julieta*, por exemplo, o maravilhoso sobrevive apenas na fala de Mercutio sobre a Rainha Mab. Mas essa peça distingue-se como mais próxima da estória romanesca do que as tragédias posteriores, por abrandar as influências que agem no sentido contrário à catarse, deixando secas de ironia, por assim dizer, as principais personagens.

Na tragédia imitativa elevada a compaixão e o medo se tornam, respectivamente, julgamento moral favorável ou contrário, que são relevantes para a tragédia, mas não fundamentais. Compadecemos-nos de Desdêmona e tememos Iago, mas a figura trágica fundamental é Otelo, e nossos sentimentos sobre ele são confusos. O fato particular denominado tragédia, que acontece ao herói trágico, não depende de seu *status* moral. Se se relaciona causalmente com algo que ele fez, como ocorre geralmente, a tragédia reside na inevitabilidade das conseqüências do ato, não em seu significado moral como ato. Daí o paradoxo de que na tragédia a compaixão e o medo são provocados e expelidos. A "hamartia" ou "falha" de Aristóteles, portanto, não é necessariamente um ato mau, muito menos fraqueza moral: pode constituir simplesmente uma questão de ser um caráter forte em posição exposta, como Cordélia. A posição exposta é comumente o posto de liderança, no qual uma personagem é excepcional e isolada ao mesmo tempo, dando-nos aquela curiosa mistura do inevitável e do incongruente que é peculiar à tragédia. O princípio da "hamartia" ou liderança pode ser visto mais claramente na tragédia imitativa elevada ingênua, como percebemos em *The Mirror for Magistrates* (O Espelho para Magistrados) e em coleções semelhantes de contos baseados no tema da roda da fortuna.

Na tragédia imitativa baixa, a compaixão e o medo não são purgados nem absorvidos em prazeres, mas comunicam-se externamente, como sensações. De fato a palavra "sensacional" poderia ter um sentido mais útil na crítica, se não fosse apenas um juízo de valor desfavorável. A palavra melhor para a tragédia imitativa baixa ou doméstica talvez seja patos, e o patos mantém estreita relação com o reflexo sensitivo das lágrimas. O patos apresenta seu herói como isolado por uma fraqueza que fala à nossa simpatia porque se situa em nosso plano de experiência. Falo de um herói, mas a figura fundamental do patos é amiúde mulher ou criança (ou ambas, como nas cenas de morte de Little Eva e Little Nell), e temos todo um cortejo de patéticos sacrifícios femininos na ficção imitativa baixa inglesa, de Clarissa Harlowe à Tess de Hardy e à Daisy Miller de James. Observamos que, enquanto a tragédia pode massacrar todo um

elenco, o patos concentra-se usualmente num único personagem, em parte porque a sociedade imitativa baixa se individualiza mais fortemente.

Além disso, em contraste com a tragédia imitativa elevada, o patos é aumentado pela mudez da vítima. A morte de um animal é comumente patética, e também o é a catástrofe da inteligência imperfeita, freqüente na literatura americana moderna. Wordsworth, que, enquanto artista imitativo baixo, foi um dos nossos grandes mestres do patos, faz a mãe de seu marinheiro falar num estilo chão, triste, absurdamente inadequado, sobre seus esforços para salvar as roupas de seu filho e "outros pertences" — ou fê-la antes que a crítica desfavorável o levasse a estragar seu poema. O patos é uma emoção estranha e gulesca*, e alguma falha de expressão, real ou simulada, parece característica dele. Sempre deixará uma elegia funeral, fluentemente lastimosa, ir repastar-se em algo como a lembrança de Estela, em Swift. O patos altamente enunciado é capaz de tornar-se um apelo faccioso para a autocomiseração ou a fala convulsa de pranto. A exploração do medo no imitativo baixo é também sensacional, e é um tipo de patos ao avesso. A figura terrível nessa tradição, exemplificada por Heathcliff, Simon Legree e os vilões de Dickens, é normalmente uma figura desapiedada, em forte contraste com alguma espécie de delicada virtude, geralmente uma vítima desamparada em seu poder.

A idéia essencial do patos é a exclusão de um indivíduo, de nosso próprio nível, de um grupo social ao qual ele está buscando pertencer. Por isso a tradição fundamental do patos exigente é o estudo da mente isolada, a história de como alguém identificável com nós mesmos é dividido por um conflito entre o mundo interior e o exterior, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecido por um consenso social. Tal tragédia pode ligar-se, como é freqüente em Balzac, à mania ou obsessão de subir no mundo, sendo essa a contrapartida imitativa baixa, fundamental, da ficção da queda do líder. Ou pode cuidar do conflito da vida interior e exterior, como em *Madame Bovary* e *Lord Jim*, ou do impacto da moralidade inflexível sobre a experiência, como no *Pierre* de Melville e no *Brand* de Ibsen. Podemos designar o tipo de personagem implicada aqui com a palavra grega *alazón*, que significa impostor, alguém que finge ou procura ser alguma coisa mais do que é. Os tipos mais populares de *alazón* são o *miles gloriosus* (soldado fanfarrão) e o excêntrico ilustrado ou filósofo com idéia fixa.

Estamos muito acostumados com tais personagens na comédia, onde são vistos de fora, de modo que enxergamos apenas a

* O "ghul" é um espírito mau que, na crença maometana, depreda as tumbas e devora os cadáveres (N. do T.).

máscara social. Mas o *alazón* pode ser também um aspecto do herói trágico: o traço do *miles gloriosus* em Tamerlão,* mesmo em Otelo, é inconfundível, como o é o traço do filósofo com idéia fixa em Fausto ou em Hamlet. É muito difícil estudar um caso de obsessão, ou mesmo de hipocrisia, pelo lado de dentro, num veículo dramático: mesmo Tartufo, na medida em que se trata de sua função dramática, é um estudo de parasitismo antes que de hipocrisia. A análise da obsessão pertence mais naturalmente à ficção em prosa ou a um veículo semidramático como o monólogo de Browning. Apesar de todas as diferenças de técnica e atitude, o Lord Jim de Conrad é um descendente direto do *miles gloriosus*, da mesma família do Sérgio de Shaw ou do gabola de Synge, que são tipos paralelos num cenário dramático ou cômico. É perfeitamente possível, por certo, tomar o *alazón* em sua própria estimação: isso é feito por exemplo pelos criadores dos heróis inescrutáveis e sombrios, nas impressionantes narrativas góticas, com seus olhos esgazeados ou penetrantes e suas tenebrosas sugestões de atraentes pecados. O resultado, como regra, não é tanto a tragédia, quanto a espécie de melodrama que pode ser definida como comédia sem humor. Quando se eleva a isso, temos um estudo da obsessão apresentado em termos de medo em vez de paixão: isto é, a obsessão assume a forma de uma vontade absoluta, que arrasta sua vítima além dos limites normais da humanidade. Um dos mais claros exemplos é Heathcliff, que imerge através da própria morte no vampirismo; mas há muitos outros, que vão do Kurtz de Conrad até os cientistas loucos da ficção popular.

Deparamos a concepção de ironia na *Ética* de Aristóteles, onde o *iron* é o homem que se censura, ao contrário do *alazón*. Tal homem se faz invulnerável, e, embora Aristóteles o condene, não há dúvida de que ele é um artista predestinado, tal como o *alazón* é uma de suas vítimas predestinadas. O termo ironia, portanto, indica uma técnica, de alguém parecer que é menos do que é, a qual, em literatura, se torna muito comumente uma técnica de dizer o mínimo e de significar o máximo possível, ou, de modo mais geral, uma configuração de palavras que se afasta da afirmação direta ou de seu próprio e óbvio sentido. (Não estou usando a palavra irônico em qualquer sentido inusitado, embora esteja explorando algumas de suas implicações.)

O escritor de ficção irônica, portanto, censura-se e, como Sócrates, finge não saber nada, mesmo que é irônico. A objetividade completa e a supressão de todos os julgamentos morais explícitos são essenciais a este método. Assim a paixão e o medo não se suscitam na arte irônica: refletem-se da arte para

* Como surge no *Tamburlaine*, de Christopher Marlowe (N. do T.).

o leitor. Quando buscamos isolar o irônico, enquanto irônico, descobrimos que parece ser simplesmente a atitude do poeta como tal, a construção serena de uma forma literária, com todos os elementos assertivos, implícitos ou expressos, eliminados. A ironia, enquanto modo, nasceu do imitativo baixo; toma a vida exatamente como a encontra. Mas o ironista fabula sem moralizar, e não tem objetivo, a não ser o seu assunto. A ironia é naturalmente um modo exigente, e a principal diferença entre a ironia exigente e a ingênua é que o ironista ingênuo chama a atenção para o fato de estar sendo irônico, ao passo que a ironia exigente apenas afirma, e deixa o próprio leitor acrescentar o tom irônico. Coleridge, observando um comentário irônico em Defoe, mostra como a sutileza de Defoe podia ser tornada cruel e óbvia simplesmente salientando as mesmas palavras com grifos, travessões, pontos de exclamação e outros sinais de estar consciente da ironia.

A ironia trágica, em seguida, torna-se simplesmente o estudo do isolamento trágico em si, e desse modo destaca o elemento do caso particular, que até certo ponto existe em todos os outros modos. Seu herói não tem necessariamente qualquer "hamartía" trágica ou obsessão patética: é apenas alguém que fica isolado de sua sociedade. Assim o princípio fundamental da ironia trágica é que tudo de excepcional que acontece com o herói devia estar causalmente descombinado com o seu caráter. A tragédia é inteligível, não no sentido de ter qualquer tapinha moral a acompanhá-la, mas no sentido que Aristóteles tinha em mente quando falou do descobrimento ou reconhecimento como essenciais ao enredo trágico. A tragédia é inteligível porque sua catástrofe se relaciona plausivelmente com a situação. A ironia isola da situação trágica o senso de arbitrariedade, de ter a vítima sido infeliz, escolhida ao acaso ou por sina, e de não merecer o que lhe acontece, mais do que qualquer outra pessoa. Se há uma razão para escolhê-la para a catástrofe, é uma razão inadequada, e suscita mais objeções do que responde.

Assim a figura de uma vítima típica ou casual começa a cristalizar-se na tragédia doméstica ao aprofundar-se esta no tom irônico. Podemos chamar essa vítima típica de *pharmakós* ou bode expiatório. Deparamos exemplos de *pharmakós* na Hester Prynne de Hawthorne, no Billy Budd de Melville, na Tess de Hardy, no Septimus de *Mrs. Dalloway*, em histórias de judeus e negros perseguidos, em histórias de artistas cujo gênio os faz Ismaéis de uma sociedade burguesa. O *pharmakós* não é inocente nem culpado. É inocente neste sentido: o que lhe acontece é muito maior do que algo que ele tenha feito poderia provocar, como o montanhês cujo grito faz cair uma avalanche. É culpado no sentido de que é membro de uma sociedade culpada, ou vive

num mundo onde tais injustiças são parte inevitável da existência. Os dois fatos não ocorrem juntos; permanecem ironicamente separados. O *pharmakós*, em suma, está na situação de Jó. Jó pode defender-se contra a acusação de ter feito algo que torne sua catástrofe moralmente inteligível; mas o êxito de sua defesa torna-a moralmente ininteligível.

Assim o incongruente e o inevitável, que se combinam na tragédia, separam-se nos pólos opostos da ironia. Num pólo está a inevitável ironia da vida humana. O que acontece, digamos, ao herói do *Processo* de Kafka não é o resultado do que ele tenha feito, mas o fim do que ele é, um ser "demasiado humano". O arquétipo do inevitavelmente irônico é Adão, natureza humana sob sentença de morte. No outro pólo está a incongruente ironia da vida humana, na qual todas as tentativas para transferir a culpa a uma vítima dão a essa vítima algo da dignidade da inocência. O arquétipo do incongruentemente irônico é Cristo, a vítima inocente de todo, excluída da sociedade humana. A meio caminho entre os dois fica a figura básica da tragédia, que é humana, e contudo de uma dimensão heróica, que amiúde encerra em si a sugestão de divindade. Seu arquétipo é Prometeu, o titã imortal rejeitado pelos deuses por favorecer os homens. O Livro de Jó não é uma tragédia do tipo da de Prometeu, mas uma ironia trágica na qual a dialética da natureza divina e humana se consoma. Justificando-se como uma vítima de Deus, Jó tenta fazer-se uma figura prometéia, mas não consegue.

Essas referências podem ajudar a explicar algo, que de outro modo talvez constituísse um fato enigmático, sobre a literatura moderna. A ironia descende do imitativo baixo: começa com o realismo e a observação imparcial. Mas, ao fazer isso, move-se firmemente em direção ao mito, e contornos obscuros de cerimônias sacrificais e deuses agonizantes começam a reaparecer nela. Os nossos cinco modos evidentemente caminham num círculo. Essa reparição do mito no irônico é particularmente clara em Kafka e em Joyce. Em Kafka, cuja obra, de certo ponto de vista, podemos dizer que forma uma série de comentários sobre o Livro de Jó, os tipos contemporâneos habituais da ironia trágica, o judeu, o artista, o homem comum e uma espécie de palhaço triste, à Chaplin, todos se encontram, e a maioria desses elementos se combina, de forma cômica, no Shem de Joyce. Não obstante, o mito irônico é freqüente em outros lugares, e muitos característicos da literatura irônica são ininteligíveis sem ele. Henry James aprendeu seu ofício principalmente com os realistas e naturalistas do século XIX, mas se fôssemos julgar, por exemplo, a estória denominada *The Altar of the Dead* simplesmente por padrões imitativos baixos, teríamos de chamá-la um tecido de coincidência improvável, motivação inadequada e solução in-

concludente. Quando a consideramos como um mito irônico, uma história de como o deus de uma pessoa é o *pharmakós* de outro, sua estrutura se torna simples e lógica.

MODOS DA FICÇÃO CÔMICA

O tema do cômico é a integração da sociedade: toma usualmente a forma da incorporação, nela, de uma personagem fundamental. A comédia mítica, correspondente à morte do deus dionisíaco, é apolínea, a estória de como um herói é aceito por uma sociedade de deuses. Na literatura clássica o tema da aceitação faz parte das estórias de Hércules, Mercúrio e outras divindades que tiveram de passar por uma provação, e na literatura cristã é o tema da salvação, ou, de maneira mais concentrada, da entrada no céu: a comédia que se encontra bem no fim da *Commedia* de Dante. O modo da comédia romântica, correspondente ao elegíaco, é mais bem definido como idílico, e seu principal veículo é a pastoral. Em vista do interesse social da comédia, o idílico não pode igualar a introversão do elegíaco, mas preserva o tema da fuga à sociedade até o ponto de idealizar uma vida simplificada no campo ou na fronteira (a pastoral da literatura popular moderna é a estória do "Far West"). A estreita associação com a natureza animal e vegetal que observamos no elegíaco volta nas ovelhas e pastagens amenas (ou no gado e nas fazendas) do idílico, e a mesma conexão fácil com os mitos volta no fato de que tais imagens são amiúde usadas, como o são na Bíblia, para o tema da salvação.

O exemplo mais claro da comédia imitativa elevada é a Comédia Antiga de Aristóteles. A Comédia Nova de Menandro fica mais próxima do imitativo baixo, e por intermédio de Plauto e Terêncio suas fórmulas foram legadas ao Renascimento, de modo que sempre houve uma propensão, fortemente imitativa baixa, para a comédia social. Em Aristófanes há comumente uma figura central que constrói sua própria sociedade ante forte oposição, repelindo uma após outra todas as pessoas que vêm para impedi-la ou explorá-la; e afinal consegue um triunfo heróico, terminado com amantes, no qual às vezes lhe são atribuídas as honras de um deus renascido. Observamos que, assim como existe uma catarse de compaixão e medo na tragédia, assim também há uma catarse das correspondentes emoções cômicas, que são a simpatia e o motejo, na Comédia Antiga. O herói cômico obterá seu triunfo, seja sensato ou tolo o que ele tenha feito, honesto ou vil. Assim a Comédia Antiga, como a tragédia sua contemporânea, mistura o heróico e o irônico. Nalgumas peças esse fato é em parte ocultado pelo forte desejo de Aristófanes de consignar sua própria opinião sobre o que o herói está fazendo, mas sua maior

comédia, *Os Pássaros*, conserva um delicado equilíbrio entre o heroísmo cômico e a ironia cômica.

A Comédia Nova apresenta normalmente uma intriga entre um rapaz e uma jovem, obstada por algum tipo de oposição, geralmente paterna, e solucionada por uma reviravolta no enredo, a qual é a forma cômica do "reconhecimento" de Aristóteles, e é mais manipulada do que sua contrapartida trágica. No começo da peça as forças que se opõem ao herói estão sob o domínio da sociedade da peça, mas depois de um descobrimento com o qual o herói se torna rico ou a heroína respeitável, uma sociedade nova se cristaliza no palco em torno do herói e sua noiva. A ação da comédia move-se assim no sentido da incorporação do herói à sociedade à qual ele naturalmente se ajusta. O herói em si mesmo raramente é uma pessoa muito interessante: em conformidade com o decoro imitativo baixo, é medíocre em suas virtudes, mas socialmente atrativo. Em Shakespeare e no tipo de comédia romântica que mais de perto lembra a dele, há um desenvolvimento dessas fórmulas numa direção mais distintamente imitativa elevada. Na figura de Próspero temos uma das poucas semelhanças com a técnica de Aristóteles, de ter toda a ação cômica projetada por uma personagem fundamental. Comumente Shakespeare consegue seu feitiço imitativo elevado transformando a luta das sociedades repressiva e desejável numa luta entre dois planos de existência, o primeiro como nosso próprio mundo ou pior, o segundo encantado e idílico. Este ponto será depois tratado mais minuciosamente.

Pelas razões já expostas, a comédia doméstica da ficção posterior prossegue praticamente com as mesmas convenções usadas no Renascimento. A comédia doméstica baseia-se comumente no arquétipo da Cinderela, na modalidade de coisas que acontece quando a virtude de Pâmela é recompensada, na incorporação de um indivíduo muito semelhante ao leitor numa sociedade a que ambos aspiram, numa sociedade acompanhada por um rugitar feliz de vestidos de noiva e notas de dinheiro. Ainda aqui a comédia de Shakespeare pode casar oito ou dez pessoas de interesse dramático aproximadamente igual, tal como uma tragédia imitativa elevada pode matar o mesmo número, mas na comédia doméstica tal derramamento de energia sexual é mais raro. A principal diferença entre a comédia imitativa elevada e a baixa, contudo, é que o desenlace da última envolve mais frequentemente uma promoção social. Os escritores mais exigentes da comédia imitativa baixa apresentam frequentemente a mesma fórmula da história de final feliz, com as ambigüidades morais que encontramos em Aristóteles. Em Balzac ou Stendhal um patife esperto e impiedoso pode obter o mesmo tipo de sucesso que os heróis virtuosos de Samuel Smiles e Horatio Alger. Assim,

a contrapartida cômica do *alazón* parece ser o *picaro* esperto, amável, inescrupuloso, do romance picaresco.

Ao estudar a comédia irônica devemos começar com o tema da expulsão do *pharmakós*, do ponto de vista da sociedade. Isso apela para o gênero de alívio que se espera sintamos quando vemos o Volpone de Jonson condenado às galés, Shylock despojado de sua riqueza ou Tartufo levado para a cadeia. Tal tema, a menos que tratado com muita animação, é difícil de se fazer convincente, pelos motivos sugeridos no tocante à tragédia irônica. A insistência no tema da vingança da sociedade contra um indivíduo, por maior salafário que ele seja, leva a fazê-lo parecer menos culpado e a sociedade mais. Isso é particularmente verdadeiro com respeito às personagens que têm tentado divertir a audiência real ou a subjetiva, e que são as contrapartidas cômicas do herói trágico, na condição de artista. A rejeição do divertidor, seja bobo, palhaço, bufão ou simplório, pode constituir uma das mais terríveis ironias conhecidas pela arte, como o demonstra a rejeição de Falstaff, bem como certas cenas de Chaplin.

Em certa poesia religiosa, por exemplo no fim do *Paradiso*, podemos ver que a literatura tem um limite superior, um ponto no qual uma visão imaginativa de um mundo eterno se faz uma experiência dele. Na comédia irônica começamos a ver que a arte também tem um limite inferior na vida real. Este é o estado de selvageria, o mundo no qual a comédia consiste em infligir dor a uma vítima desamparada, e a tragédia em suportá-la. A comédia irônica leva-nos à personagem do ritual do bode expiatório e do pesadelo, o símbolo humano que concentra nossos medos e ódios. Transpomos o limite da arte quando tal símbolo se faz existencial, como se dá com o negro de um linchamento, o judeu de um "pogrom", a velha de uma caça às bruxas, ou qualquer um apanhado a esmo pela turba, como Cinna, o poeta, em *Júlio César*. Em Aristóteles a ironia às vezes quase confronta com a violência da multidão porque os ataques são pessoais: pensa-se em todos os risos fáceis que ele alcança, peça atrás de peça, com a pederastia de Clístenes ou a covardia de Cleônimo. Em Aristóteles a palavra *pharmakós* significa simplesmente patife, sem nenhum absurdo. Na conclusão de *As Nuvens*, onde o poeta parece quase estar levantando um grupo de linchamento para ir queimar a casa de Sócrates, atingimos a contrapartida cômica de uma das maiores obras-primas da ironia trágica em literatura, a *Apologia* de Platão.

Mas o elemento *lúdico* é a barreira que separa a arte da selvageria, e brincar com o sacrifício humano parece constituir um tema importante da comédia irônica. Mesmo no riso alguma espécie de libertação de sob o peso do desagradável, até do hor-

rível, parece muito importante. Observamos isso particularmente em todas as formas de arte nas quais um grande número de assistentes comparece ao mesmo tempo, como no drama, e, ainda mais obrigatoriamente, nos jogos. Observamos também que brincar com o sacrifício nada tem a ver com qualquer derivação histórica dos ritos sacrificais, tal como foi sugerido com relação à Comédia Antiga. Todos os característicos de tais ritos, o filho do rei, a morte imitativa, o executor, a vítima substituta, são muito mais explícitos no *Mikado* de Gilbert e Sullivan do que em Aristófanes. Por certo não há prova de que o baseball provenha de um ritual de sacrifício humano, mas o árbitro tem tanto de um *pharmakós* como se proviesse: é um salafrário desamparado, um ladrão maior do que Barrabás; tem mau olhado; os partidários da equipe que esteja perdendo clamam por sua morte. No lúdico, as emoções da multidão fervem numa panela aberta, por assim dizer; na multidão que lincha, estão num forno fechado, daquilo que Blake chamaria virtude moral. O combate de gladiadores, no qual a assistência tem de fato poder de vida e de morte sobre os homens que a estão divertindo, talvez seja a mais forte de todas as paródias, selvagens ou demoníacas, do drama.

O fato de estarmos agora numa fase irônica da literatura esclarece grandemente a popularidade do romance policial, a fórmula de como um caçador de homens descobre um *pharmakós* e se livra dele. O romance policial começa no período de Sherlock Holmes como uma intensificação do imitativo baixo, no aguçamento da atenção sobre miudezas que fazem as mais deluzidas e descuidadíssimas bagatelas da vida de todos os dias saltar para um significado misterioso e fatídico. Mas ao perseguirmos, afastando-nos disso, avançamos para um drama ritual em torno de um cadáver, no qual o dedo hesitante da condenação social passa por sobre um grupo de "suspeitos" e afinal se fixa num deles. A sensação de uma vítima escolhida pelo destino é muito forte, pois o processo contra ela é forjado apenas plausivelmente. Se fosse realmente inevitável, deveríamos ter a ironia trágica, como no *Crime e Castigo*, onde o crime de Ras-kolnikoff se emaranha tanto com seu caráter, que não pode tratar-se de qualquer mistério de romance policial. Na crescente brutalidade da estória sobre o crime (uma brutalidade protegida pela convenção da forma, assim como é convencionalmente impossível que o perseguidor de homens possa estar enganado ao crer que um dos suspeitos é o assassino), o descobrimento começa a fundir-se com a narração impressionante, como uma das formas do melodrama. No melodrama dois temas são importantes: a vitória da virtude moral sobre a vilania, e a consequente idealização das teorias morais que se presumem nutridas

pela assistência. No melodrama da estória impressionante e brutal chegamos tão perto, quanto é possível à arte, do puro farisaísmo da turba que lincha.

Teríamos de dizer, portanto, que todas as formas de melodrama, o romance policial em particular, são uma propaganda por antecipação da classe policial, na medida em que esta representa a regularização da violência da turba, se fosse possível levá-las a sério. Mas isso não parece possível. A muralha de proteção, lúdica, continua ali. O melodrama sério logo se enreda em sua própria compaixão e medo: quanto mais sério é, tanto mais provável é que seja olhado ironicamente pelo leitor, o qual verá a sua compaixão e medo como falatório sentimental e solenidade corujesca, respectivamente. Um pólo da comédia irônica é o reconhecimento da absurdez do melodrama ingênuo, ou, pelo menos, da absurdez de sua tentativa de definir o inimigo da sociedade como uma pessoa fora dessa sociedade. Daí ele evolui rumo ao pólo oposto, que é a ironia cômica verdadeira, ou sátira, e que define o inimigo da sociedade como uma pessoa dentro dessa mesma sociedade. Arranjemos as formas da comédia irônica desse ponto de vista.

As pessoas cultivadas vão a um melodrama para vaiar o vilão com um ar condescendente: fazem questão do fato de não poderem encarar com seriedade sua vilania. Temos aqui um tipo de ironia que corresponde exatamente ao das duas outras artes maiores da idade irônica, a publicidade e a propaganda. Essas artes pretendem dirigir-se seriamente a uma audiência subliminar de cretinos, a uma audiência que pode mesmo não existir, mas que se supõe seja bastante simplória para aceitar em seu valor nominal as afirmações feitas a propósito da pureza de um sabão ou dos motivos de um governo. O resto de nós, compreendendo que a ironia nunca diz precisamente o que significa, tomamos essas artes ironicamente, ou, pelo menos, consideramo-las como um tipo de jogo irônico. Similarmente, lemos estórias de assassinio com uma forte sensação da irrealidade da vilania implicada. O homicídio é sem dúvida um crime sério, mas se o homicídio privado fosse realmente uma grande ameaça para nossa civilização, não seria repousante ler nada sobre ele. Podemos comparar o tratamento ofensivo dispensado ao alcoviteiro na comédia romana; baseava-se, semelhantemente, no motivo incontestável de que os bordéis são imorais.

O passo seguinte é uma comédia irônica dirigida às pessoas que compreendem isto: a violência assassina é menos um ataque a uma sociedade virtuosa, por parte de um indivíduo maligno, do que um sintoma da própria corrupção dessa sociedade. Tal comédia seria o tipo da paródia intelectualizada das formas melodramáticas, representada, por exemplo, pelos romances de

Graham Greene. A seguir vem a comédia irônica voltada para o próprio indivíduo melodramático, uma tradição de surpreendente persistência em toda comédia na qual haja grande mescla irônica. Nota-se uma tendência recorrente, por parte da comédia irônica, de ridicularizar e xingar uma audiência que se presume esteja ansiando por sentimento, por solenidade e pela vitória da fidelidade e dos padrões morais vigentes. A arrogância de Jonson e Congreve, a zombaria do sentimento burguês em Goldsmith, a paródia das situações melodramáticas em Wilde e Shaw, pertencem a uma sólida tradição. Molière tinha de agradar a seu rei, mas não era uma exceção em matéria de temperamento. Ao drama cômico pode-se acrescentar o escarnecimento da estória romanesca melodramática nos romancistas, de Fielding a Joyce.

Finalmente vem a comédia de maneiras, o retrato de uma sociedade tipo macaco falante, devotada ao esnobismo e à difamação. Nesse gênero de ironia as personagens que se opõem à sociedade ou dela são excluídas têm a simpatia da audiência. Aqui estamos perto de uma paródia da ironia trágica, como podemos ver no horroroso destino do herói relativamente inofensivo de *A Handful of Dust* (Um Punhado de Pó), de Evelyn Waugh. Ou podemos ter uma personagem que, com a simpatia do autor e da audiência, repudia tal sociedade a ponto de sair deliberadamente dela, tornando-se desse modo uma espécie de *pharmakós* ao contrário. Isso acontece, por exemplo, na conclusão de *Those Barren Leaves* (Essas Folhas Estéreis), de Aldous Huxley. É mais comum, contudo, que o artista apresente um beco sem saída irônico, no qual o herói é contemplado como um tolo, ou pior, pela sociedade da ficção, e entretanto impressiona a audiência real como tendo alguma coisa mais valiosa do que sua sociedade. O exemplo óbvio, e certamente um dos maiores, é *O Idiota* de Dostoiévski, mas há muitos outros. *O Bom Soldado Schweik*, *O Céu É Meu Destino* e *A Boca do Cavalo* são exemplos que darão alguma idéia da amplitude do tema.

O que dissemos sobre a volta da ironia ao mito, nos modos trágicos, cabe assim perfeitamente bem aos cômicos. Mesmo a literatura popular parece estar mudando devagar seu centro de gravidade, das estórias de crime para a ficção científica — ou, em qualquer hipótese, um rápido crescimento da ficção científica é por certo um fato na literatura popular contemporânea. A ficção científica tenta imaginar, freqüentemente, como seria a vida num plano tão acima de nós como estamos acima da selvageria; seu cenário é amiúde de um tipo que nos parece tecnologicamente miraculoso. É assim um modo de estória romanesca, com forte e inseparável tendência ao mito.

A concepção de uma seqüência dos modos da ficção deveria contribuir, esperemo-lo, para dar um sentido mais flexível a alguns de nossos termos literários. As palavras “romântico” e “realista”, por exemplo, como ordinariamente usadas, são termos relativos ou comparativos: ilustram tendências da ficção, e não podem ser usados, como epítetos simplesmente descritivos, com alguma dose de precisão. Se tomamos a seqüência *De Raptu Proserpinae*, *The Man of Law's Tale* (O Conto do Jurisconsulto), *Much Ado About Nothing* (Muito Barulho por causa de Nada), *Pride and Prejudice* (Orgulho e Preconceito), *An American Tragedy* (Uma Tragédia Americana), claro está que cada obra é “romântica” se comparada a suas sucessoras, e “realista” em confronto com suas antecessoras. Por outro lado, o termo “Naturalismo” surge, em sua perspectiva exata, como uma fase da ficção que, bem semelhantemente ao romance policial, embora de maneira muito diversa, começa como uma intensificação do imitativo baixo, uma tentativa de descrever a vida exatamente como é, e termina, pela própria lógica dessa tentativa, em pura ironia. Assim a obsessão de Zola por fórmulas irônicas acarretou-lhe a fama de registrar desapaixoadamente a cena humana.

A diferença entre o *tom* irônico, que podemos encontrar no imitativo baixo ou em modos mais antigos, e a *estrutura* irônica do próprio modo irônico, não é difícil de perceber na prática. Quando Dickens, por exemplo, usa a ironia, o leitor é estimulado a participar da ironia, porque se pressupõem certos padrões de normalidade, comuns ao autor e ao leitor. Tais presunções são o sinal de um modo relativamente popular: como o exemplo de Dickens indica, a brecha entre a ficção séria e a popular é mais estreita no imitativo baixo do que nos escritos irônicos. A aceitação literária de normas sociais relativamente estáveis liga-se estreitamente à *reticência* do imitativo baixo, quando comparado com a ficção irônica. Nos modos imitativos baixos as personagens são comumente apresentadas como se configuram para os outros, inteiramente vestidas e com grande parte, tanto de suas vidas físicas, como de seu monólogo interior, cuidadosamente amputada. Tal abordagem é de todo coerente com as outras convenções implicadas.

Se fôssemos tornar essa distinção a base de um juízo de valor comparativo, que seria, naturalmente, um juízo de valor moral disfarçado em crítico, teríamos de compelir-nos ou a atacar as convenções do imitativo baixo, por serem afetadas e hipócritas e por deixarem de fora demasiado da vida, ou a atacar as convenções irônicas, por não serem benéficas, saudáveis, populares, tranqüilizadoras e corretas, como as convenções de Dickens. Enquanto nos preocupamos simplesmente com distinguir entre as convenções, precisamos apenas observar

que o imitativo baixo é um passo mais heróico do que o irônico, e que a reticência do imitativo baixo tem o resultado de tornar suas personagens, em média, mais heróicas, pelo menos mais dignas, do que as personagens da ficção irônica.

Podemos aplicar também nosso sistema aos princípios seletivos com os quais opera um escritor de ficção. Tomemos a esmo, por exemplo, o uso dos fantasmas na ficção. Num mito legítimo não pode, é claro, haver firme distinção entre espectros e seres vivos. Na estória romanesca temos seres humanos reais, e em consequência os fantasmas estão em categoria separada, mas na estória romanesca um espectro não passa, em regra, de mais uma personagem: causa pequena surpresa porque sua aparição não é mais maravilhosa do que muitos outros fatos. No imitativo elevado, onde estamos dentro da ordem da natureza, é relativamente fácil introduzir um espectro, porque o plano da experiência está acima do nosso, mas quando ele aparece é um ser terrível e misterioso, vindo do que é perceptivelmente outro mundo. No imitativo baixo, os espectros têm sido, desde o tempo de Defoe, quase inteiramente limitados a uma categoria à parte de "estórias de assombração". Na ficção imitativa baixa comum são inadmissíveis, "por deferência para com o ceticismo de um leitor", como Fielding o exprime, um ceticismo que se estende apenas às convenções do imitativo baixo. As poucas exceções, como *Wuthering Heights* (O Morro dos Ventos Uivantes), contribuem bastante para provar a regra — isto é, reconhecemos uma forte influência da estória romanesca em *Wuthering Heights*. Nalgumas formas de ficção irônica, como nas obras mais tardias de Henry James, o espectro começa a voltar como fragmento de uma personalidade em desagregação.

Uma vez que tenhamos aprendido a distinguir os modos, devemos aprender então a reassociá-los. Pois enquanto um modo constitui a tonalidade básica de uma obra de ficção, qualquer um dos outros quatro, ou todos eles, podem estar simultaneamente presentes. Boa parte de nossa percepção da sutileza da grande literatura procede desse contraponto modal. Chaucer é um poeta medieval que se dedica mais à estória romanesca, sagrada ou profana. De seus peregrinos, o cavaleiro e o pároco exibem claramente as normas da sociedade na qual ele funciona como poeta, e, segundo os percebemos, os *Canterbury Tales* (Contos de Cantuária) compreendem-se nessas duas figuras, que estão na abertura e no fim da série. Mas não tomar conhecimento da mestria de Chaucer, nas técnicas imitativa baixa e irônica, seria tão errado como julgá-lo um romancista moderno que caísse na Idade Média por engano. A tonalidade de *Antônio e Cleópatra* é imitativa elevada, a estória da queda de um gran-

de chefe. Mas é fácil olhar Marco Antônio ironicamente, como um homem escravizado pela paixão; é fácil reconhecer nele um aventureiro romanesco de prodigiosa coragem e resistência, traído por uma feiticeira; há mesmo insinuações de uma criatura sobre-humana, cujas pernas abarcam o oceano e cuja queda é uma trama do destino, só compreensível por um adivinho. Deixar de fora qualquer dessas coisas seria ultra-simplificar e diminuir a peça. Através de uma análise assim, podemos chegar a compreender que os dois fatos essenciais a respeito de uma obra de arte, de que é contemporânea de seu tempo e de que é contemporânea do nosso, não são fatos opostos, mas complementares.

Nosso levantamento dos modos da ficção também nos mostrou que a própria tendência imitativa, a tendência à verossimilhança e ao rigor da descrição, é um dos dois pólos da literatura. No outro pólo está alguma coisa que parece ligar-se tanto com a palavra *mýthos*, de Aristóteles, como com o sentido comum de mito. Isto é, é uma tendência para narrar uma estória que é originalmente uma estória a respeito de personagens que podem fazer qualquer coisa; e apenas gradualmente se atrai pela tendência a contar uma estória plausível ou digna de crédito. Os mitos de deuses imergem nas lendas de heróis; as lendas de heróis imergem nos enredos das tragédias e comédias; os enredos das tragédias e comédias imergem nos enredos da ficção mais ou menos realista. Mas essas são mudanças de contexto social antes que da forma literária, e os princípios estruturais da narração de estórias permanecem constantes através delas, embora naturalmente se adaptem a elas. Tom Jones e Oliver Twist são bem típicos como personagens do imitativo baixo, mas os entrecos baseados no mistério de um nascimento, com as quais têm que ver, são adaptações plausíveis de fórmulas ficcionais que remontam a Menandro, e de Menandro ao *Ion* de Eurípides, e de Eurípides a lendas tais como as de Perseu e Moisés. Observamos incidentalmente que a imitação da natureza na ficção produz, não o verdadeiro ou o real, mas o plausível, e o plausível varia em relevância, de uma simples concessão superficial num mito ou conto popular, até uma espécie de princípio censório num romance naturalista. Lendo adiante na história, portanto, podemos pensar em nossos modos romanesco, imitativo elevado e imitativo baixo, como numa série de mitos *deslocados*, *mýthoi* ou fórmulas de enredo que se movem progressivamente rumo ao pólo oposto da verossimilhança, e então, com a ironia, começam a retroceder.

MODOS TEMATICOS

Aristóteles arrola seis aspectos da poesia: três deles, a melodia, a dicção e o espetáculo, formam por si mesmos um grupo,

e serão considerados na devida altura. Os outros três são o *mýthos* ou trama, o *éthos*, que inclui os caracteres e o ambiente, e a *diánoia* ou "pensamento". As obras literárias que consideramos até agora são obras de ficção nas quais a trama é, conforme Aristóteles a chamou, a "alma" ou princípio conformador, e os caracteres existem primariamente como funções da trama. Mas além da ficção interna do herói e de sua sociedade, há uma ficção externa, que é uma relação entre o escritor e a sociedade do escritor. A poesia pode estar completamente absorvida em suas personagens internas, como se verifica em Shakespeare ou em Homero, onde o próprio poeta simplesmente aponta para sua estória e desaparece, sendo a segunda palavra da *Odisséia*, *moi*, tudo o que conseguimos dele nesse poema. Mas logo que a personalidade do poeta surge no horizonte, estabelece-se com o leitor uma relação que transcende a estória, e que pode aumentar até não haver estória alguma além daquilo que o poeta está comunicando ao seu leitor.

Em gêneros tais como os romances e peças, a ficção interna é comumente de interesse precípua; nos ensaios e na lírica, o interesse primário está na *diánoia*, a idéia ou pensamento poético (algo muito diferente, por certo, das outras classes de pensamento) que o leitor obtém do escritor. A melhor tradução de *diánoia* talvez seja, "tema", e a literatura com esse interesse ideal ou conceptual pode ser chamada temática. Quando o leitor de um romance indaga: "Em que irá dar esta estória?", está formulando uma pergunta sobre o enredo, especificamente sobre aquele aspecto crucial do enredo que Aristóteles chama reconhecimento ou *anagnórisis*. Mas é igualmente provável que pergunte: "Qual é o sentido desta estória?" Esta pergunta relaciona-se com a *diánoia*, e indica que os temas têm seus elementos de anagnórise, tal como os enredos têm.

É fácil dizer que algumas obras literárias são ficcionais e outras temáticas, em sua ênfase principal. Mas não há, claramente, coisa tal como *uma* obra literária ficcional ou *uma* obra literária temática, pois os quatro elementos éticos (éticos no sentido de relativos à personagem), o herói, a sociedade do herói, o poeta e os leitores do poeta, sempre estão presentes, ao menos em potencial. Dificilmente pode existir uma obra literária sem algum tipo de relação, implícita ou expressa, entre seu criador e os que a ouvem. Quando a audiência em que o poeta pensa é substituída pela posteridade, a relação muda, mas permanece. Por outro lado, mesmo na lírica e nos ensaios, o escritor é, em certa medida, um herói de ficção com uma audiência de ficção, pois se o elemento da projeção ficcional desaparecesse completamente, o escrito se tornaria comunicação direta, ou escrito francamente discursivo, e cessaria de ser literatura. Um

poeta que manda um poema de amor a sua dama, queixando-se de sua crueldade, sobrepôs seus quatro elementos em dois, mas os quatro permanecem.

Por isso cada obra literária tem um aspecto ficcional e um temático, e a questão de saber qual o mais importante é freqüentemente apenas uma questão opinativa ou de ênfase na interpretação. Citamos Homero como o próprio tipo do escritor de ficção impessoal, mas a ênfase precípua da crítica homérica, recuando para cerca de 1750 pelo menos, tem sido avassaladoramente temática, preocupada com a *diánoia* ou ideal de liderança implícito nas duas epopéias. *The History of Tom Jones, a Foundling* (A História de Tom Jones, um Enjeitado), é um romance intitulado de acordo com seu enredo; *Sense and Sensibility* (Ração e Sensibilidade) denomina-se de acordo com seu tema. Mas Fielding tem um interesse temático tão forte (revelado principalmente nos capítulos introdutórios dos diferentes livros) como o de Jane Austen de narrar uma boa história. Ambos os romances são de ênfase vigorosamente ficcional se comparados à *Cabana do Pai Tomás* ou às *Vinhas da Ira*, onde o enredo existe primariamente para ilustrar os temas da escravidão e do trabalho migratório, respectivamente. Por seu turno, são estes ficcionais em ênfase, se comparados com um ensaio de Montaigne. Observamos que, ao passarmos da ênfase ficcional à temática, o elemento representado pelo termo *mýthos* tende a significar crescentemente "narração" em vez de "trama".

Quando uma obra de ficção é escrita ou interpretada tematicamente, torna-se uma parábola ou fábula ilustrativa. Todas as alegorias formais têm, *ipso facto*, forte interesse temático, embora não se siga, como se diz amiúde, que qualquer crítica temática de uma obra de ficção a transforme em alegoria (embora possa e deva alegorizar, como veremos). A genuína alegoria é um elemento estrutural em literatura: tem de estar nela, e não pode ser acrescentada pela interpretação crítica sozinha.

Além disso, quase toda civilização tem, em seu suprimento de mitos tradicionais, um grupo especial, considerado mais sério, mais autorizado, mais educativo e próximo ao real e verdadeiro do que o resto. Para a maioria dos poetas da era cristã que usaram tanto a Bíblia como a literatura clássica, esta não se situou no mesmo plano de autoridade que a primeira, embora sejam igualmente mitológicas, no que respeita à crítica literária. Essa distinção entre o mito canônico e o apócrifo, que pode ser encontrada mesmo nas sociedades primitivas, dá ao primeiro grupo uma importância temática específica.

Temos de ver agora como a nossa seqüência de modos opera no aspecto temático da literatura. Teremos de limitar-nos aqui mais estritamente à literatura ocidental, pois o processo redutor

que observamos na ficção clássica é ainda mais marcado no aspecto temático.

Na ficção, descobrimos duas tendências principais, uma tendência "cômica" a integrar o herói em sua sociedade, e uma tendência trágica a isolá-lo. Na literatura temática, o poeta pode escrever como indivíduo, acentuando o isolamento de sua personalidade e o inconfundível de sua visão. Essa atitude produz a maior parte dos versos líricos e dos ensaios, uma boa quantidade de sátiras, epigramas, e a composição de "éclogas" ou peças ocasionais, em geral. A frequência dos estados de espírito de protesto, queixa, zombaria e solidão (quer amarga, quer serena), em tais obras, talvez indique uma analogia aproximativa com os modos trágicos da ficção. Ou o poeta pode dedicar-se a ser um porta-voz de sua sociedade, o que significa, pois ele não está se dirigindo a uma segunda sociedade, que um conhecimento poético e um poder expressivo, latente ou necessário em sua sociedade, formulam-se por meio dele.

Tal atitude produz poesia educativa no sentido mais amplo: epopeias do tipo mais artificial ou temático, poesia e prosa didáticas, compilações enciclopédicas de mito, folclore e lenda, como as de Ovídio e Snorri, nas quais, embora as histórias em si mesmas sejam ficcionais, o arranjo delas e o motivo para coligi-las são temáticos. Na poesia que seja educativa, neste sentido, a função social do poeta figura preeminentemente como tema. Se damos o nome, à poesia do indivíduo isolado, de tendência "lírica", e, à poesia do porta-voz social, de tendência "épica" (em comparação com as ficções mais "dramáticas", de caracteres internos), talvez obtenhamos algum conceito preliminar delas. Mas é óbvio que não estamos usando aqui esses termos em qualquer sentido geral, e, como certamente deveriam ser usados em sentido genérico, abandoná-los-emos de uma vez, pondo em seu lugar "episódico" e "enciclopédico". Isto é, quando o poeta se comunica na condição de indivíduo, sua forma tende a ser descontínua; quando se comunica na condição de profissional com uma função social, tende a buscar formas mais extensas.

No plano mítico há mais lenda do que fatos, mas é claro que o poeta cantor dos deuses é frequentemente considerado como um deus que canta ou como instrumento de um deles. Sua função social é a de um oráculo inspirado; é frequentemente um extático, e ouvimos estranhas histórias sobre seus poderes. Orfeu podia arrastar árvores atrás de si; os bardos e "ollaves"* do mundo céltico podiam matar os inimigos com sua sátira; os pro-

* O "ollav", "ollave" ou "ollamh" era o homem instruído, na antiga Irlanda (N. do T.).

fetas de Israel prediziam o futuro. A função visionária do poeta, sua tarefa específica, enquanto poeta, é nesse plano revelar o deus em nome do qual fala. Isso significa amiúde que ele revela a vontade do deus com referência a uma ocasião específica, quando é consultado como um oráculo em estado de "entusiasmo" ou possessão divina. Mas com o tempo o deus dentro dele revela sua natureza e história, tanto quanto sua vontade, e assim um espécime mais amplo de mito e ritual se forma de uma série de manifestações oraculares. Podemos ver isso muito claramente no surgimento do mito do Messias, com os oráculos dos profetas hebraicos. O Corão é um claro exemplo histórico, no começo do período ocidental, do modo mítico em ação. Os exemplos autênticos de poesia oracular são tão largamente pré e extra-literários que são difíceis de destacar. Para exemplos mais recentes, tais como os oráculos extáticos, que dizem ser um aspecto importante da cultura dos índios dos prados, temos de nos basear nos antropologistas.

Dois princípios de alguma importância já estão implícitos em nosso raciocínio. Um é a idéia de um corpo global de visão, de que os poetas, como classe, estão encarregados, um corpo total que tende a incorporar-se numa única forma enciclopédica, que pode ser tentada por um só poeta, se é suficientemente instruído ou inspirado, ou por uma escola poética ou pela tradição, se a cultura é suficientemente homogênea. Observamos que os contos, mitos e histórias tradicionais tendem fortemente a englobar-se e a formar agregados enciclopédicos, especialmente quando estão em metro convencional, como habitualmente sucede. Processo semelhante a esse foi admitido para as epopeias homéricas, e na Edda em prosa os temas dos cantos fragmentários da Edda antiga estão organizados numa seqüência encadeada em prosa. As histórias bíblicas obviamente se desenvolveram de modo semelhante, e na Índia, onde o processo de transmissão era mais lento, as duas epopeias tradicionais, o *Maabárata* e o *Ramáyana*, aparentemente permaneceram distendendo-se por séculos, como pitons engolindo ovelhas. A dilatação do *Romance da Rosa* numa sátira enciclopédica, por um segundo autor, é um exemplo medieval. No *Kalevala* finlandês, tudo o que está unificado ou contínuo no poema é reconstrução do século dezenove. Não se segue que o *Kalevala*, considerado como uma única epopeia, seja uma contrafação: pelo contrário, o que se segue é que o material do *Kalevala* é o tipo do material que se presta facilmente a essa reconstrução. No modo mítico a forma enciclopédica é a escritura sagrada, e nos outros modos esperaríamos encontrar formas enciclopédicas que constituíssem uma série de analogias crescentemente humanas com a revelação mítica ou bíblica.

O outro princípio é que, enquanto pode existir grande variedade de formas episódicas em qualquer modo, em cada modo

podemos ligar especial significado à forma episódica específica que parece ser o germe do qual as formas enciclopédicas se desdobram. No modo mítico esse produto episódico básico ou típico é o oráculo. O oráculo desenvolve certo número de formas subsidiárias, notadamente o mandamento, a parábola, o aforismo e a profecia. Destes, quer combinados uns com os outros livremente, como no Corão, quer cuidadosamente preparados e arrumados, como na Bíblia, forma-se a escritura ou livro sagrado. O Livro de Isaías, por exemplo, pode ser decomposto em numerosos oráculos distintos, com três focos principais, por assim dizer, um precipuamente pré-exílico, um exílico e um pós-exílico. Os críticos exegeticos da Bíblia não são críticos literários, e temos de sugerir, nós mesmos, que o Livro de Isaías é de fato a unidade em que tradicionalmente sempre foi tomado, uma unidade não de autoria mas de tema, sendo esse tema, em epítome, o tema da Bíblia como um todo, a parábola de Israel arruinada, cativa e redimida.

No período da estória romanesca, o poeta, como o herói correspondente, tornou-se um ser humano, e o deus se retirou para o céu. Sua função agora é primariamente recordar. A Memória, dizia o mito grego no começo de seu período histórico, é a mãe das Musas, que inspiram os poetas, mas não mais no mesmo grau em que o deus inspira o oráculo — apesar de os poetas se aferarem ao liame enquanto puderam. Em Homero, no talvez mais primitivo Hesíodo, nos poetas da idade heróica do Norte, podemos ver o tipo de coisas que o poeta devia lembrar. Listas de reis e de tribos estrangeiras, mitos e genealogias de deuses, tradições históricas, os provérbios da sabedoria popular, tabus, dias fastos e nefastos, encantos, os feitos dos heróis tribais, eram algumas das coisas que vinham à luz quando o poeta abria seu tesouro de palavras. O menestrel medieval com seu repertório de estórias memorizadas e o poeta clerical que, como Gower ou o autor do *Cursor Mundi*, tenta enfiar tudo o que sabe num vasto poema ou testamento poético, pertencem à mesma categoria. O conhecimento enciclopédico em tais poemas é olhado sacramentalmente, como se fosse humanamente análogo ao conhecimento divino.

A idade dos heróis romanescos é grandemente uma idade nômade, e seus poetas são freqüentemente errantes. O menestrel errante e cego é tradicional nas literaturas grega e céltica; a poesia do velho inglês exprime algo da mais desolada solidão, na língua; os trovadores e os satíricos goliárdicos vagam pela Europa na Idade Média; o próprio Dante era um exilado. Ou, se o poeta permanece onde está, é a poesia que viaja: os contos populares seguem as rotas do comércio; as baladas e estórias romanescas voltam das grandes feiras; ou Malory, escrevendo na Inglaterra, conta a seus leitores o que está no "livro francês" que lhe chegou

às mãos. De todas as ficções, a viagem maravilhosa é a única fórmula que nunca se exauriu, e é essa ficção a empregada como parábola no poema enciclopédico definitivo do modo, a *Commedia* de Dante. A poesia nesse modo é um agente da universalidade, quer helênica numa idade, quer romano-cristã em outra.

Seu tema episódico típico talvez fique mais bem expresso como o tema do limite de consciência, o senso da mente poética ao passar de um mundo a outro, ou simultaneamente cônica de ambos. O poema do exilado, o canto do *Widsith* ou viandante, que pode ser um menestrel errático, um amante rejeitado ou um satírico nômade, contrasta normalmente os mundos da memória e da experiência. O poema visionário, convencionalmente datado de manhã de maio, contrasta os mundos da experiência e do sonho. O poema da revelação por intermédio da graça feminino ou divina contrasta a velha dispensação com a *vita nuova*. Nas linhas iniciais do *Inferno* a afinidade do grande poema enciclopédico, tanto com o poema do exílio, como com o poema visionário, está claramente fixada.

O período imitativo elevado introduz uma sociedade mais firmemente estabelecida em torno da corte e da capital, e uma perspectiva centrípeta substitui a centrífuga da estória romanesca. Os objetos longínquos da procura, o Santo Graal ou a Cidade de Deus, ajustam em símbolos de convergência as insígnias de príncipe, nação e fé nacional. Os poemas enciclopédicos desse período, *The Faerie Queene* (A Rainha das Fadas), *Os Lusíadas*, *a Jerusalém Libertada*, o *Paraíso Perdido*, são epopéias nacionais unificadas por idéias religiosas ou patrióticas. As razões para o excepcional papel dos elementos políticos no *Paraíso Perdido* são conhecidas, e não constituem real dificuldade para vê-lo como epopéia nacional. Ao lado de *The Pilgrim's Progress* (A Viagem do Peregrino), constitui também uma espécie de introdução ao imitativo baixo da Inglaterra, sendo um de seus aspectos essenciais a história de Cada Um. Essas epopéias temáticas são, como regra, reconhecivelmente diversas, na ênfase, das narrativas, nas quais o interesse primário está em contar a estória, como na maior parte da poesia épica da idade heróica, na maior parte das sagas islandesas e das estórias romanescas célticas, e, no período do Renascimento, na maior parte do *Orlando Furioso*, embora os críticos do Renascimento mostrassem que era perfeitamente possível interpretar Ariosto tematicamente.

O tema episódico fundamental do imitativo elevado é o tema daquilo que atrai a atenção, ou da contemplação centrípeta, a qual, quer voltada para a amada, quer para o amigo, quer para a divindade, parece ter algo em si do olhar da corte, fixo no soberano, da audiência do tribunal fitando o orador, ou do público olhando o ator. Pois o poeta imitativo elevado é preemi-

nentemente um cortesão, um advogado, um pregador, um orador público ou um mestre do decoro, e o imitativo elevado é o período no qual o teatro estável obtém o que é seu como o veículo principal entre as formas de ficção. Em Shakespeare o controle do decoro é tão grande, que sua personalidade some completamente atrás dele, mas é improvável que isso aconteça com um dramaturgo que tenha forte interesse temático, como Ben Jonson. Como regra, o poeta imitativo elevado tende a pensar em sua função relacionando-a com a liderança social ou divina, estando o tema da liderança no centro de seu modo normal de ficção. O poeta cortesão devota seu saber à corte, e sua vida à cortesia: sua educação funciona para servir a seu príncipe, tendo o clímax no amor cortês, concebido como a consumação de olhar a beleza em união com ela. O poeta religioso pode transferir essas imagens para a vida espiritual, como os metafísicos ingleses fazem com frequência, ou pode encontrar suas imagens contrípetas na liturgia. A poesia jesuítica do século XVII e sua contrapartida inglesa em Crashaw têm uma qualidade singular, a de serem intensamente icônicas: também Herbert conduz seu leitor, passo a passo, para um "templo" visível.

O platonismo literário do período imitativo elevado é de uma espécie apropriada ao modo. A maior parte dos humanistas do Renascimento mostra um forte senso da importância do simpósio e do diálogo, os aspectos social e educacional, respectivamente, de uma cultura de escol. Há também uma presunção muito difundida de que a *diánoia* da poesia representa uma forma, padrão, ideal ou modelo da natureza. "O mundo da natureza" — diz Sidney — "é de latão: os poetas apenas proporcionam um de ouro". Torna ele claro que esse mundo de ouro não é alguma coisa separada da natureza, mas é "na verdade uma segunda natureza": uma unificação do fato, ou exemplo, com o modelo, ou preceito. O que se denomina habitualmente "neoclássico" em arte e na crítica é principalmente, em nossos termos, um senso da *diánoia* poética, como manifestação da verdadeira forma da natureza, admitindo-se que a verdadeira forma seja ideal.

Com o imitativo baixo, no qual as formas de ficção tratam de uma sociedade intensamente individualizada, só há uma coisa em que se transforme a analogia com o mito, e essa é um ato de criação individual. O resultado típico disso é o "Romantismo", um desenvolvimento temático que, em considerável medida, se desvia das formas de ficção contemporâneas e desenvolve seu próprio tipo contrastante. As qualidades necessárias para criar *Hyperion* e as qualidades necessárias para criar *Pride and Prejudice* (Orgulho e Preconceito), embora coetâneas, parecem opor-se curiosamente, como se fosse uma divisão mais nítida entre o ficcional e o temático, no imitativo baixo, do que nos outros

modos. Em certa medida isso é verdade, pois um senso de contraste entre o subjetivo e o objetivo, o estado mental e a condição exterior, o individual e as exigências sociais ou naturais, é característico do imitativo baixo. Nessa época o poeta temático se torna o que o herói da ficção era na época romanesca, uma pessoa extraordinária que vive numa ordem experimental mais alta e mais imaginativa que a da natureza. Ele cria seu próprio mundo, um mundo que reproduz muitos dos característicos da estória romanesca ficcional, já referidos. A mente do poeta romântico está, em regra, num estado de harmonia panteística com a natureza, e parece curiosamente invulnerável aos ataques do mal real. Uma tendência, também com paralelo na primitiva estória romanesca ficcional, a transmutar a dor e o terror numa forma de prazer, reflete-se no sadismo e nas imagens diabólicas da "angústia romântica". A tendência enciclopédica desse período dirige-se para a construção de epopéias mitológicas, nas quais os mitos representam estados de espíritos psicológicos ou subjetivos. O *Fausto*, especialmente na segunda parte, é o exemplo que mais se aproxima do definitivo; as profecias de Blake e os poemas mitológicos de Keats e Shelley são os representantes ingleses mais bem conhecidos.

O poeta temático desse período está interessado em si mesmo, não necessariamente por egoísmo, mas porque o fundamento de sua habilidade poética é individual, e por isso genético e psicológico. Usa metáforas biológicas; contrasta o orgânico com o morto e o mecânico; pensa socialmente em termos de uma diferença biológica entre o gênio e o homem comum, e o gênio é para ele uma semente fértil no meio de outras improdutivas. Ele enfrenta a natureza diretamente, como indivíduo, e, em contraste com a maioria de seus antecessores, tende a pensar na tradição literária como num substituto de segunda mão da experiência pessoal. Como o herói da comédia imitativa baixa, o poeta romântico é amiúde socialmente agressivo: a posse do gênio criador confere-lhe autoridade, e seu impacto social é revolucionário. Os críticos românticos desenvolvem, comumente, teorias sobre a poesia como a retórica da grandeza pessoal. O tema episódico básico é a análise ou apresentação do estado mental subjetivo, tema comumente considerado típico dos movimentos literários que acompanham Rousseau e Byron. O poeta romântico acha muito mais fácil do que seus antecessores ser a um só tempo individual, em conteúdo e atitude, e contínuo, na forma. O fato de tantos dos poemas mais curtos de Wordsworth terem podido incorporar-se no *Prelude*, muito semelhantemente ao modo como os cantos primitivos se congregam para formar epopéias, representa uma inovação técnica de alguma importância.

Os poetas que sucedem aos românticos, os poetas do *Simbolismo* francês por exemplo, começam com o gesto irônico de

afastar-se do mundo da feira, com todos os seus sons confusos e sentidos imprecisos: renunciam à retórica, ao julgamento moral e a todos os outros ídolos da tribo, e consagram toda a sua energia à função literal do poeta, de ser um fazedor de poemas. Dissemos que o escritor de ficção irônica não sofre a influência de considerações que não sejam a perícia profissional, e o poeta temático, no período irônico, pensa em si mesmo mais como um artífice do que como um criador ou “legislador não reconhecido”. Isto é, reivindica o mínimo possível sua personalidade e o máximo sua arte — um contraste subjacente na teoria de Yeats da máscara poética. Em seu auge, é um espírito dedicado, um santo ou anacoreta da poesia. Flaubert, Rilke, Mallarmé, Proust, todos eram, cada qual a seu modo, bem vários, artistas “puros”. Por isso o tema episódico fundamental é o tema da visão pura mas passageira, o momento estético ou intemporal, a *illumination* de Rimbaud, a epifania de Joyce, o *Augenblick* do pensamento germânico moderno, e a espécie de revelação não didática implicada em termos tais como *Simbolismo* e *Imagismo*.

A comparação de tais momentos com o vasto panorama desenrolado pela história (“temps perdu”) é o tema principal da tendência enciclopédica. Em Proust as repetições de certas experiências, a intervalos amplamente distribuídos, criam com o tempo aqueles momentos intemporais; em *Finnegans Wake* o conjunto da própria história é apresentado como uma única e gigantesca antiepifania. Em escala menor, mas ainda enciclopédica, *The Waste Land* (A Terra Gasta) de Eliot, e o último livro, o mais profundo, de Virginia Woolf, *Between the Acts* (Entre os Atos), têm em comum (fato ainda mais notável porque eles nada mais têm em comum) um senso de contraste entre o curso de toda uma civilização e os minúsculos lampejos de momentos significativos que revelam o sentido dela. E assim como o poeta romântico achou possível escrever, como indivíduo, em formas contínuas, assim o modo irônico é explicado pelas teorias críticas da descontinuidade essencial da poesia. A técnica — paradoxal — da poesia que é enciclopédica e todavia descontínua, a técnica de *The Waste Land* e dos *Cantos* de Ezra Pound, é, como a sua oposição direta em Wordsworth, uma inovação técnica a anunciar um novo modo.

Os pormenores da mesma técnica se ajustam ao modelo geral da ironia temática. O método irônico de dizer uma coisa e significar outra coisa muito diferente incorporou-se na doutrina de Mallarmé, de evitar a afirmação direta. A prática de eliminar a afirmação, ou simplesmente de justapor imagens sem fazer quaisquer asserções sobre sua relação, guarda coerência com o esforço para evitar a retórica oratória. O mesmo é verdade quanto à eliminação das apóstrofes e artifícios semelhantes, por incluírem

certa imitação do discurso direto. Determinado estudo demonstrou mesmo um aumento substancial do uso do artigo definido no modo irônico, um hábito que dizem estar ligado ao sentido implícito de um grupo iniciado, consciente de um sentido real por detrás de um exterior ironicamente desconcertante.

O retorno da ironia ao mito, que observamos na ficção, tem paralelo em certas tendências do artífice irônico, de volver para o oracular. Essa tendência amiúde é acompanhada por teorias cíclicas da história, que ajudam a explicar a idéia de volta, sendo o aparecimento de tais teorias um fenômeno típico do modo irônico. Temos Rimbaud e seu “*dérèglement de tous les sens*” destinado a torná-lo uma reencarnação do Prometeu que trouxe ao homem o fogo divino e a restaurar a velha conexão mítica entre o “mânico” e o “mântico”*. Temos Rilke e sua vida de ouvir tensamente uma voz oracular dentro dele. Temos Nietzsche a proclamar o advento de um novo poder divino no homem, proclamação um tanto confusa, por incluir uma teoria de idêntico retorno. Temos Yeats a dizer-nos que o ciclo ocidental está próximo do fim e que um novo ciclo clássico, com Leda e o cisne tomando o lugar da pomba e da virgem, está perto de começar. Temos Joyce e sua teoria à Vico da história, que vê nosso próprio tempo como um apocalipse malogrado, seguido instantaneamente por uma volta a um período anterior a Tristão.

Quanto às inferências que podem ser tiradas da resenha acima, uma é claramente esta: muitos pressupostos críticos correntes têm um contexto histórico limitado. Em nossos dias predomina um provincianismo irônico, que procura por toda parte, na literatura, a completa objetividade, a suspensão dos julgamentos morais, a concentração na pura arte verbal e virtudes semelhantes. Um provincianismo romântico, que procura por toda parte o gênio e provas de grande personalidade é mais antiquado, mas ainda está por aí. O modo imitativo elevado ainda tem seus adeptos, alguns deles tentando até agora aplicar os cânones da forma ideal no século XVIII e mesmo no XIX. A sugestão aqui feita é que nenhum conjunto de critérios críticos, derivados apenas de um modo, pode jamais absorver toda a verdade sobre a poesia.

Pode ser notada uma tendência geral a reagir fortissimamente contra o modo imediatamente anterior, e, em menor extensão, a voltar a alguns dos critérios do avô modal. Assim os humanistas do período imitativo elevado desdenhavam em geral os “fabuladores e mentirosos barulhentos”, como o E. K. de Spenser chama os que produziram a estória romanesca medieval. Mas, como

* I. e., o louco e o profético (N. do T.).

podemos ver em Sidney, nunca se cansavam de justificar a poesia, referindo-se à importância social da fase mítica original. Tendiam a julgar-se oráculos seculares da ordem natural, reagindo, ao ensejo de acontecimentos públicos, como os poetas oraculares, dentro de um contexto da lei social e natural. Os românticos, os poetas temáticos do período imitativo baixo, viraram o rosto aos métodos de seus predecessores, de seguir a natureza, e retornaram ao modo romanesco.

Os critérios românticos, na literatura inglesa, foram na maior parte prolongados pelos vitorianos, o que indica uma continuidade de modo; a longa revolução anti-romântica, que se iniciou por volta de 1900 (várias décadas antes na literatura francesa), indicava uma substituição pelo irônico. No modo novo o apego ao grupo pequeno e estreitamente unido, o senso do esotérico e a nostalgia do aristocrático que produziu fenômenos da diversidade do monarquismo em Eliot, do fascismo em Pound e do culto da cavalaria em Yeats, são todos, em certo sentido, parte de uma reversão a modelos imitativos elevados. O senso do poeta como cortesão, da poesia como o serviço de um príncipe, da suprema importância do simpósio ou do grupo de escol, figuram entre as concepções imitativas elevadas que se refletem na literatura do século XX, especialmente na poesia da tradição *simbolista*, de Mallarmé a George e Rilke. As exceções a essa tendência são por vezes menos excepcionais do que parecem. A Sociedade Fabiana, quando Bernard Shaw primeiro se juntou a ela, era um grupo esotérico suficiente para satisfazer o próprio Yeats: depois que o socialismo fabiano se fez um movimento de massa, Shaw transformou-se em algo que se tornou inconfundivelmente, por fim, num monarquista frustrado.

Além disso, podemos notar que cada período da cultura ocidental fez uso conspícuo da literatura clássica mais próxima a ele em modo: versões romanescas de Homero na Idade Média; a epopéia de Vergílio, o simpósio de Platão e o amor cortês de Ovídio no imitativo elevado; as produções do período mais tardio possível do latim na fase irônica do *À Rebours* de Huysmans.

Vimos, em nossa resenha dos modos da ficção, que o poeta nunca imita a "vida", no sentido de que a vida venha a ser algo mais do que o conteúdo de sua obra. Em todos os modos ele impõe o mesmo gênero de forma, mítica, a seu conteúdo, mas faz diferentes adaptações. Nos modos temáticos, similarmente, o poeta jamais imita o pensamento, a não ser no mesmo sentido de impor uma forma literária ao seu pensamento. Deixar de entender isso produz uma falácia a que podemos dar o nome geral de "projeção existencial". Suponhamos que um escritor julgue ter mais êxito com as tragédias. Suas obras estarão inevitavelmente cheias de tristeza e catástrofe, e em suas cenas

finais haverá personagens que estarão a fazer observações sobre o rigor da necessidade, as vicissitudes da sorte e a inelutabilidade do destino. Tais sentimentos são parte da *diánoia* da tragédia; mas um escritor que se especializa na tragédia bem pode chegar a sentir que indicam a mais profunda de todas as filosofias, e ele próprio começará a externar-se de modo semelhante quando indagado a respeito de sua filosofia da vida. Por outro lado, um escritor cuja especialidade são a comédia e os finais felizes terá os personagens *dele*, no final, falando a propósito dos benefícios da Providência, dos milagres que sucedem quando menos os esperamos, do espírito de gratidão e alegria que todos devemos ter pelos favores da vida.

É natural, portanto, que a tragédia e a comédia lancem suas sombras, por assim dizer, na filosofia, e dêem forma, nesta, a uma filosofia do destino e a uma filosofia da providência, respectivamente. Thomas Hardy e Bernard Shaw floresceram ambos por volta de 1900 e ambos se interessaram pela evolução. Hardy saiu-se melhor com a tragédia, e viu a evolução em termos de um meliorismo estóico, uma vontade imanente schopenhaueriana, e uma atividade do "acaso" ou "casualidade" em que qualquer vida individual pode ser sacrificada. Shaw, que escreveu comédias, viu a evolução como criadora, levando à política revolucionária, ao advento de um super-homem e a tudo o que seja a metabiologia. Mas é óbvio que Hardy e Shaw não são filósofos, em substância, e devem permanecer ou passar em razão de suas realizações em poesia, ficção e drama.

De modo semelhante, cada modo da literatura desenvolve sua própria projeção existencial. A mitologia projeta-se como teologia: isto é, um poeta mitopéico aceita comumente alguns mitos como "verdadeiros" e, de acordo com isso, modela sua estrutura poética. A estória romanesca, essa povoa o mundo de figuras ou potestades fantásticas, normalmente invisíveis: anjos, demônios, fadas, espectros, animais encantados, espíritos elementares como os da *Tempestade* e *Comus*. Dante escreveu nesse modo, mas não especulativamente: aceitou os espíritos reconhecidos pela doutrina cristã, e não se preocupa com outros. Mas para um poeta recente, interessado nas técnicas da estória romanesca — Yeats, por exemplo — a questão de saber se essas misteriosas criaturas "realmente existem", e qual delas "existe", provavelmente se proponha. O imitativo elevado projeta principalmente uma filosofia quase platônica de formas ideais, como o amor e a beleza dos hinos de Spenser ou as virtudes de *The Faerie Queene*, e o imitativo baixo principalmente uma filosofia de geração e organismo, como a de Goethe, que percebe unidade e desenvolvimento em tudo. A projeção existencial da ironia talvez seja o próprio existencialismo; e a volta da ironia ao mito

se acompanha não apenas das teorias cíclicas da história já mencionadas, mas, em estágio posterior, de um interesse muito difundido pela filosofia sacramental e a teologia dogmática.

Mr. Eliot distingue entre o poeta que cria uma filosofia para si mesmo e o poeta que se apossa de alguma que encontre à mão, e adianta o parecer de que o segundo modo de agir é melhor, ou pelo menos mais seguro, para a maioria dos poetas. A distinção é fundamentalmente uma distinção entre a prática dos poetas temáticos do imitativo baixo e a dos modos irônicos. Poetas como Blake, Shelley, Goethe e Victor Hugo foram compelidos pelas convenções de seu modo a apresentar o aspecto conceptual de suas imagens como gerado por si mesmo; os poetas do último século têm diferentes convenções e diferentes compulções. Mas se é razoável a relação, aqui expressa, entre a forma e o conteúdo da poesia, então, pouco importa o que ele faça, o poeta ainda terá quase os mesmos problemas técnicos a enfrentar.

Desde a Antiguidade que a crítica de Aristóteles se inclinou a julgar a literatura essencialmente imitativa e dividida entre uma forma "elevada" da epopéia e da tragédia, que tratam de figuras da classe dirigente, e uma forma "baixa", confinada à comédia e à sátira e mais preocupada com personagens como nós mesmos. A classificação mais ampla fixada neste capítulo fornecerá, espera-se, um segundo plano útil, com o qual se relacionam as observações diferentes e, parece, contraditórias, de Platão sobre a poesia. O *Fedro* cuida largamente da poesia enquanto mito, e constitui um comentário sobre o tratamento platônico do mito; o *Ion*, que se centra na figura do menestrel ou rapsodo, externa as concepções enciclopédica e comemorativa da poesia, típicas do modo romanesco; o *Banquete*, que introduz Aristófanes, adota os cânones imitativos elevados, que estão provavelmente mais próximos das próprias opiniões de Platão. A famosa discussão no fim da *República* então se caracteriza como uma polêmica contra o elemento imitativo *baixo* na poesia, e no *Crátilo* somos apresentados às técnicas irônicas da ambigüidade, associação verbal, paronomásia e ao aparelhamento que está agora sendo revivido pela crítica a fim de tratar da poesia do modo irônico — a crítica que, por um refinamento adicional da ironia, chama-se "nova" crítica.

Além disso, a diferença de ênfase que descrevemos como ficcional e temática corresponde a uma distinção entre dois modos de ver a literatura que se têm prolongado através da história da crítica. Esses dois modos de ver são o estético e o criativo, o aristotélico e o de Longino, a contemplação da literatura como um produto e a contemplação da literatura como um processo. Para Aristóteles, o poema é uma *téchne* ou artefato estético: como crítico ele está principalmente interessado nas formas de

ficção mais objetivas, e sua concepção fundamental é a catarse. A catarse implica o afastamento do espectador, tanto da própria obra de arte, como do autor. A expressão "distância estética" está geral e atualmente aceita pela crítica, mas é quase tautológica: onde quer que exista percepção estética há afastamento emocional e intelectual. Os princípios da catarse em formas de ficção diversas da tragédia, tais como a comédia ou a sátira, não foram elaborados por Aristóteles, e portanto depois dele nunca foram estabelecidos.

No aspecto temático da literatura, as relações externas entre o autor e o leitor se tornam mais pronunciadas, e, quando isso se dá, as emoções da compaixão e do medo são envolvidas ou contidas, em vez de purgadas. Na catarse as emoções são purgadas por se ligarem a objetos; quando se envolvem com a reação, não se ligam, e permanecem condições prévias da mente. Observamos que o terror sem objeto, como condição da mente anterior ao medo *de* alguma coisa, é agora concebido como *Angst* ou angústia, termo um tanto apertado para um sentimento que se estende do prazer de *Il Penseroso* à dor das *Flores do Mal*. Na área geral do prazer ocorre a concepção do sublime, na qual a austeridade, a tristura, a grandeza, a melancolia ou até a ameaça, são uma fonte de sentimentos românticos ou merencórios.

Da mesma forma, definimos a compaixão sem objeto como um animismo imaginativo que encontra qualidades humanas por toda parte, no reino da natureza, e inclui o "belo", tradicionalmente o termo que corresponde ao sublime. O belo tem a mesma relação para com o diminuto que o sublime tem para com a grandeza, e liga-se estreitamente ao sentido do complicado e do primoroso. As fadas do folclore inglês se tornam Semente-de-Mostarda em Shakespeare e Pigwiggen em Drayton; e o animismo de Yeats liga-se ao seu sentimento de "muitas coisas engenhosas e encantadoras", bem como à imagem do passarinho de brinquedo de *Sailing to Byzantium* (Velejando Para Bizâncio).

Assim como a catarse é a concepção fundamental da abordagem aristotélica da literatura, assim o êxtase ou absorção é o conceito fundamental da abordagem de Longino. Esse é um estado de identificação que envolve o leitor, o poema, e às vezes, pelo menos idealmente, também o poeta. Dizemos leitor, porque a concepção de Longino é primariamente a de uma reação temática ou individualizada: é mais útil para a poesia lírica, tal como a de Aristóteles é mais útil para as peças. As vezes, contudo, as categorias normais de abordagem não são as corretas. No *Hamlet*, como Mr. Eliot mostrou, a quantidade de emoção gerada pelo herói é muito grande para seus objetivos; mas por certo a conclusão correta a tirar dessa excelente análise é que o *Hamlet* será mais bem abordado como uma tragédia da *Angst*

ou da melancolia, tomada em si mesma como um estado, do que puramente como uma imitação aristotélica da ação. Por outro lado, a falta de implicação emocional no *Lycidas* tem sido considerada por alguns, inclusive Johnson, como um defeito naquele poema, mas sem dúvida a conclusão correta é que o *Lycidas*, como o *Samson Agonistes* (A Luta de Sansão), deve ser lido em termos de catarse, com toda a paixão exaurida.

SEGUNDO ENSAIO

Crítica Ética: Teoria dos Símbolos

SEGUNDO ENSAIO

CRÍTICA ÉTICA: TEORIA DOS SÍMBOLOS

INTRODUÇÃO

Dos problemas suscitados pela falta de um vocabulário técnico em Poética, dois exigem especial atenção. O fato, já mencionado, de não haver um nome para uma obra de arte literária é dos que me parecem particularmente desconcertantes. Pode-se invocar a autoridade de Aristóteles para usar “poema” nesse sentido, mas o costume declara que um poema é uma composição em metro, e denominar *Tom Jones* de poema seria forçar a linguagem comum. Pode-se discutir a questão de se as grandes obras em prosa merecem ser chamadas poesia nalgum sentido mais lato, mas a resposta só pode ser um assunto de gosto em matéria de definições. A tentativa de introduzir um juízo de valor numa definição de poesia (por exemplo, “O que, afinal de contas, entendemos por poema — isto é, algo merecedor do nome de poema?”) apenas aumenta a confusão. É o que faz por certo o antigo esnobismo sobre a superioridade do metro, o qual deu a “prosaico” o sentido de tedioso e a “prosa” o de algo trivial. Sempre que posso, uso “poema”, e seus afins, com sinédoque, porque são palavras curtas; mas onde a sinédoque levar a confusão, o leitor terá de agüentar um palavrorio tão desagradável como “estrutura verbal hipotética” e similares.

A outra questão concerne ao uso da palavra “símbolo”, que neste ensaio significa qualquer unidade de qualquer estrutura literária que possa ser isolada para apreciação crítica. Uma palavra, uma frase ou uma imagem usadas com algum tipo de referência especial (é esse o significado habitual de símbolo), todas são símbolos quando constituem elementos discerníveis na análise crítica. Mesmo as letras com as quais um escritor soletra suas palavras formam parte de seu simbolismo: seriam isoladas apenas em casos especiais, como os da aliteração ou das grafias

dialetais, mas ainda temos consciência de que representam sons. A crítica em seu todo, nos termos desta definição, começaria com a sistematização do simbolismo literário, no qual consistiria largamente. Segue-se que outras palavras devem ser usadas para classificar os diferentes tipos de simbolismo.

Pois deve haver tipos diferentes: a crítica literária dificilmente pode ser uma atividade simples ou de um só plano. Quanto mais alguém se familiariza com uma grande obra literária, tanto mais aumenta a sua compreensão dela. Além disso, tem a sensação de aprofundar-se no entendimento da obra em si, não no das numerosas coisas que alguém pode ligar a ela. A conclusão de que uma obra de arte literária contém uma variedade ou uma série de sentidos parece inevitável. Raramente, contudo, isso tem sido encarado diretamente pela crítica, desde a Idade Média, quando um sistema preciso dos sentidos literal, alegórico, moral e anagógico foi tomado da Teologia e aplicado à literatura. Hoje há mais uma tendência a considerar o problema do sentido literário como subordinado aos problemas da Lógica Simbólica e da Semântica. No que se segue, tento trabalhar tão independentemente, quanto posso, destas últimas disciplinas, baseado em que o lugar óbvio para começar a procurar o sentido de uma Teoria da Literatura está na literatura.

O princípio do sentido múltiplo, ou "polissemo", como Dante o chama, não é mais uma teoria, ainda menos uma superstição desacreditada, mas um fato estabelecido. O que o estabeleceu foi o desenvolvimento simultâneo de várias escolas diferentes da crítica moderna, cada qual fazendo uma escolha distinta de símbolos em sua análise. O estudioso moderno da teoria crítica vê-se diante de um conjunto de retóricos que falam de textura e ataques frontais, de estudiosos da História que cuidam de tradições e fontes, de críticos que usam material da Psicologia e Antropologia, de aristotélicos, coleridgianos, tomistas, freudianos, jungianos, marxistas, de estudiosos dos mitos, rituais, arquétipos, metáforas, ambigüidades e formas significantes. O estudioso deve admitir ou o princípio da polissemia, ou escolher um desses grupos e então tentar provar que todos os outros são menos legítimos. O primeiro é o caminho da erudição, e leva ao progresso do conhecimento; o segundo é o caminho da pedanteria, e nos dá uma ampla escolha de objetivos, sendo hoje os mais conspícuos o conhecimento fantástico, ou crítica do mito; o conhecimento controverso, ou crítica histórica; e o conhecimento sutil, ou "nova" crítica.

Uma vez que tenhamos admitido o princípio da polissemia, podemos deter-nos, com uma posição puramente relativa ou pluralística, ou podemos prosseguir, considerando a possibilidade de haver um número finito de métodos críticos válidos, e de todos

poderem conter-se numa única teoria. Não se segue que todos os sentidos possam ser arrançados, como a classificação medieval de quatro níveis implica, numa seqüência hierárquica, na qual os primeiros passos são comparativamente elementares e o entendimento se torna mais sutil e refinado com a continuação. O termo "nível" é usado aqui por simples conveniência, e não deve ser tomado como se indicasse qualquer crença de minha parte numa série de graus de iniciação crítica. Além disso, há uma restrição geral a ser feita à idéia da polissemia: o sentido de uma obra literária forma parte de um conjunto maior. No ensaio anterior, vimos que o sentido ou *diánoia* era um dos três elementos, os outros dois sendo o *mýthos* ou narrativa e o *éthos* ou caracterização. É melhor pensar, portanto, não simplesmente numa série de sentidos, mas numa série de contextos ou relações na qual a obra conjunta da arte literária possa ser situada, tendo cada contexto seu *mýthos* e *éthos* característicos, assim como sua *diánoia* ou sentido. Chamo a esses contextos ou relações "fases".

FASES LITERAL E DESCRITIVA: O SIMBOLO COMO MOTIVO E COMO SIGNO

Sempre que estamos lendo, vemos que nossa atenção se move ao mesmo tempo em duas direções. Uma direção é exterior ou centrífuga, e nela ficamos indo para fora de nossa leitura, das palavras individuais para as coisas que significam, ou, na prática, para nossa lembrança da associação convencional entre elas. A outra direção é interna ou centrípeta, e nela tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam. Nos dois casos lidamos com símbolos, mas, quando ligamos um sentido exterior a uma palavra, temos, em adição ao símbolo verbal, a coisa representada ou simbolizada por ele. Na verdade temos uma série de tais representações: o símbolo verbal "gato" é um grupo de sinais pretos numa página, representando uma seqüência de sons, que representam uma imagem ou lembrança, que representa uma experiência sensitiva, que representa um animal que faz miau. Os símbolos assim compreendidos podem ser aqui chamados *signos*, unidades verbais que, convencional e arbitrariamente, querem dizer coisas, às quais conduzem, fora do lugar onde ocorrem. Quando estamos tentando compreender o contexto das palavras, contudo, a palavra "gato" é um elemento num corpo maior de sentido. Não é primariamente o símbolo "de" nada, pois em tal sentido não representa, mas liga. Dificilmente podemos mesmo dizer que representa uma parte da intenção do autor ao pô-la ali, pois a intenção do autor cessa de existir como fator separado, tão logo haja findo a revisão. Os elementos verbais compreendidos interna ou cen-

tripetamente, como partes de uma estrutura verbal, são, como símbolos, simples e literalmente elementos verbais, ou unidades de uma estrutura verbal. (A palavra "literalmente" devia ser guardada no espírito.) Podemos, tomando emprestado um termo de música, chamar tais elementos *motivos*.

Esses dois modos de entendimento ocorrem simultaneamente em toda leitura. É impossível ler a palavra "gato" num contexto sem algum lampejo representacional do bicho que assim se denomina; é impossível ver o simples signo "gato" sem imaginar a que contexto ele pertence. Mas as estruturas verbais podem ser classificadas segundo a direção *final* do sentido seja para fora ou para dentro. Nos escritos descritivos ou assertivos a direção final é externa. Aqui a estrutura verbal tem por finalidade representar coisas exteriores a ela, e é avaliada de acordo com a precisão com que as representa. A correspondência entre o fenômeno e o signo verbal é a verdade; sua ausência é a falsidade; o defeito de ligação é a tautologia, uma estrutura puramente verbal que não consegue sair de si mesma.

Em todas as estruturas verbais literárias a direção final do sentido é interna. Em literatura os critérios do sentido exterior são secundários, pois as obras literárias não pretendem descrever ou afirmar, e por isso não são verdadeiras, nem falsas; nem também tautológicas, ou pelo menos não no sentido em que uma afirmação como "o bom é melhor que o mau" é tautológica. Talvez o sentido literário possa ser mais bem descrito como hipotético, e uma relação hipotética ou presumida com o mundo exterior é parte do que usualmente quer dizer a palavra "imaginativo". Essa palavra deve ser distinguida de "imaginário", que habitualmente se refere a uma estrutura verbal assertiva que fracassa na demonstração de suas asserções. Em literatura as questões de fato ou verdade subordinam-se ao objetivo literário precipuo de produzir um estrutura de palavras em razão dela própria, e os valores de signo dos símbolos subordinam-se à sua importância como estrutura de motivos interligados. Onde quer que tenhamos uma estrutura verbal autônoma desse gênero, temos literatura. Onde quer que falte essa estrutura verbal autônoma, temos linguagem, palavras usadas instrumentalmente para ajudar a consciência humana a compreender qualquer outra coisa. A literatura é uma forma particular da linguagem, tal como a linguagem o é da comunicação.

A razão para produzir a estrutura literária é aparentemente a de que o sentido interior, o modelo verbal completo em si mesmo, é o campo das reações ligadas com o prazer, a beleza e a atração. A contemplação de um modelo isolado, seja de palavras ou não, é claramente uma fonte considerável da sensação de beleza, e do prazer que a acompanha. O fato de o interesse ser

mais facilmente despertado por um modelo assim é familiar a todo manejador de palavras, do poeta ao orador de após banquete, que se desvia de uma arenga assertiva para apresentar a estrutura, completa em si mesma, das inter-relações verbais conhecidas como pilhéria. Acontece amiúde que um escrito originalmente descritivo, tal como as histórias de Fuller ou de Gibbon, sobrevive em virtude de seu "estilo", ou configuração verbal atraente, depois que o seu valor como representação dos fatos esmaeceu.

O velho preceito de que a poesia se destina a deleitar e a instruir soa como uma *hendíadis* desajeitada, pois não percebemos usualmente que um poema nos produza duas coisas diferentes; mas podemos entendê-lo quando o relacionamos com esses dois aspectos do simbolismo. Em literatura o que entretém precede ao que instrui, ou, como podemos dizer, o princípio da realidade se subordina ao princípio do prazer. Nas estruturas verbais assertivas a prioridade se inverte. Nenhum dos dois fatores pode, naturalmente, ser eliminado de qualquer tipo de escrito.

Um dos traços mais conhecidos e importantes da literatura é a ausência do propósito de ater-se à precisão descritiva. Talvez gostássemos de perceber que o autor de um drama histórico sabia quais eram os fatos históricos de seu tema, e que ele não os alteraria sem boa razão. Mas ninguém nega que tais boas razões possam existir em literatura. Parecem existir somente nela: o historiador seleciona seus fatos, mas sugerir que ele os tivesse forjado para produzir uma estrutura mais simétrica seria razão para libelo. Alguns outros tipos de estruturas verbais, tais como a Teologia e a Metafísica, são encarados por alguns como centrípetos no sentido final, e por isso como tautológicos ("puramente verbais"). Não tenho opinião a esse respeito, a não ser que na crítica literária a Teologia e a Metafísica devem ser tratadas como assertivas, porque estão fora da literatura, e tudo o que influencia de fora a literatura cria nela um sentido centrífugo, quer se dirija para a natureza do ser absoluto, quer para a informação sobre o arranjo de bailes. Claro, também, que a proporção entre o senso de estar sendo agradavelmente entretido e o senso de estar sendo instruído, ou despertado para a realidade, variará nas diferentes formas de literatura. A sensação de realidade é, por exemplo, muito mais alta na tragédia do que na comédia, pois na comédia a lógica dos acontecimentos normalmente cede ao desejo da audiência de um final feliz.

O privilégio aparentemente único de ignorar os fatos deu ao poeta sua reputação tradicional de mentiroso tolerado, e explica a razão de tantas palavras que denotam a estrutura literária, "fábula", "ficção", "mito" e semelhantes, terem um sentido secundário de falsidade, como a palavra norueguesa *digter*, que

significa, afirma-se, tanto mentiroso como poeta. Mas, como Sir Philip Sidney observou, "o poeta nunca afirma", e portanto não mente mais do que fala a verdade. O poeta, como o matemático puro, depende não da verdade descritiva, mas da conformidade com seus postulados hipotéticos. O aparecimento de um fantasma no *Hamlet* denota a hipótese "haja um fantasma no *Hamlet*". Nada tem que ver com o fato de os fantasmas existirem ou não, ou de saber se Shakespeare ou sua audiência pensavam que existissem. Um leitor que discute com postulados, que não gosta do *Hamlet* porque não acredita que existem fantasmas ou que as pessoas falem em pentâmetros, claro está que nada tem a ver com literatura. Não distingue a ficção do fato, e pertence à mesma categoria das pessoas que mandam cheques às estações de rádio para socorrer as heroínas sofredoras das novelas seriadas. Podemos notar aqui, pois o ponto será de importância mais tarde, que o postulado admitido, o acordo aceito pelo leitor antes de começar a ler, é a mesma coisa que uma convenção.

A pessoa que não pode ser levada a entender a convenção literária é dita, freqüentemente, de compreensão "literal". Mas como "literal" por certo deve ter alguma ligação com as letras, parece curioso usar a fórmula "compreensão literal" com respeito a iletrados em matéria imaginativa. A razão dessa anomalia é interessante, e de importância para o nosso argumento. Tradicionalmente, a expressão "sentido literal" se refere ao sentido descritivo livre de ambigüidade. Habitualmente dizemos que a palavra "gato" "significa literalmente" um gato quando é um símbolo apropriado para gato, quando mantém uma relação representativa simples com o animal que faz miau. Este sentido da palavra "literal" vem dos tempos medievais, e pode ser devido à origem teológica das categorias críticas. Em Teologia, o sentido literal das Escrituras é usualmente o sentido histórico, sua exatidão como um registro de fatos ou verdades. Afirma Dante, comentando o verso dos Salmos "Quando Israel saiu do Egito": "considerando a letra apenas, o êxodo dos israelitas rumo à Palestina, no tempo de Moisés, é o que está significado para nós (*significatur nobis*). A palavra "significado" mostra que o sentido literal aqui é o tipo mais simples do sentido descritivo ou representacional, como seria ainda para um "literalista" bíblico.

Mas este conceito do sentido literal como simples sentido descritivo não será absolutamente satisfatório para a crítica literária. Um fato histórico não pode ser literalmente nada mais do que um fato histórico; uma narrativa em prosa que o descreva não pode ser literalmente nada mais do que uma narrativa em prosa. O sentido literal da própria *Commedia* de Dante não é histórico, nem, em qualquer hipótese, uma *simples* narração do que "realmente aconteceu" com Dante. E se um poema nada

pode ser que não seja um poema, então a base literal do sentido em poesia só pode ser sua letra, sua estrutura interior de motivos que se engrenam. Sempre estamos errados, no contexto da crítica, quando dizemos "este poema significa literalmente" — e então damos uma paráfrase em prosa dele. Todas as paráfrases isolam um sentido secundário ou exterior. Entender um poema literalmente significa entendê-lo todo, como poema, e como se encontra. Esse entendimento começa com uma completa renúncia da inteligência e dos sentidos ao impacto da obra como um todo, e prossegue, por intermédio do esforço para unir os símbolos, rumo a uma percepção simultânea da unidade da estrutura. (Esta é uma seqüência lógica de elementos críticos, a *integritas*, *consonantia* e *claritas* do argumento de Stephen no *Portrait* (Retrato) de Joyce. Não tenho idéia do que seja a seqüência psicológica ou se há uma seqüência — suponho que não poderia haver, numa teoria da *Gestalt*.) O entendimento literal ocupa o mesmo lugar, na crítica, que a observação, o ato de aplicar diretamente a inteligência à natureza, tem no método científico. "Todo poema tem necessariamente de ser uma perfeita unidade", diz Blake: isto, como o fraseado implica, não é uma afirmação de fato sobre todos os poemas que existem, mas uma afirmação da hipótese que cada leitor adota ao tentar compreender pela primeira vez mesmo o mais caótico poema que já se haja escrito.

Certo princípio de retorno parece fundamental a todas as obras de arte, e fala-se usualmente desse retorno como ritmo, quando se desenvolve no tempo, e desenho, quando se distribui no espaço. Assim falamos do ritmo da música e do desenho da pintura. Mas um leve aumento de sofisticação logo nos fará falar do desenho da música e do ritmo da pintura. A inferência é que todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, seja qual for que tome o comando quando elas se exibem. A partitura de uma sinfonia pode ser estudada de uma só vez, como um desenho estendido no espaço: uma pintura pode ser estudada como a trilha de uma complexa dança da vista. As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura. A palavra "narrativa" ou *mýthos* transmite o senso de movimento apanhado pelo ouvido, e a palavra "sentido" ou *diánoia* transmite, ou pelo menos preserva, o senso de simultaneidade percebido pela vista. *Ouvimos* o poema quando este se move do princípio ao fim, mas, tão logo o seu conjunto esteja em nossa mente, de pronto "vemos" o que significa. De maneira mais precisa, essa reação não é simplesmente ao conjunto dele, mas a um conjunto nele: temos uma visão do sentido ou *diánoia* sempre que qualquer apreensão simultânea seja possível.

Ora, como um poema é literalmente um poema, pertence, em seu contexto literal, à espécie de coisas chamadas poemas, que

por seu turno faz parte de uma categoria maior, conhecida como obras de arte. O poema, desse ponto de vista, apresenta um fluxo de sons que, por um lado, se aproxima da música, e uma configuração integrada de imagens, que se aproxima do pictórico, por outro lado. Literalmente, pois, a narração de um poema é o seu ritmo ou movimento de palavras. Se um dramaturgo escreve uma fala em prosa, e depois a reescreve em verso branco, fez uma alteração rítmica estratégica, e portanto alterou a narração literal. Mesmo se ele muda "chegou um dia" para "um dia chegou", fez uma leve alteração de seqüência, e assim, literalmente, de seu ritmo e narração. Da mesma forma, o sentido de um poema é literalmente sua configuração ou integridade como estrutura verbal. Suas palavras não podem ser separadas e unidas a valores de signo: todos os possíveis valores de signo de uma palavra são absorvidos num complexo de relações verbais.

O sentido da palavra é portanto, do ponto de vista centrípeto ou interno, variável ou ambíguo, para usar um termo agora familiar em crítica, um termo que, bastante significativamente, é pejorativo quando aplicado a um escrito que envolva asserção. Diz-se que a palavra "wit" acha-se empregada no *Essay on Criticism* (Ensaio sobre a Crítica), de Pope, em nove sentidos diferentes. Num escrito assertivo, tal tema com variações semânticas nada poderia produzir que não fosse insanável confusão. Em poesia, indica os raios de sentidos e contextos que uma palavra pode ter. O poeta não equipara uma palavra a um sentido; estabelece as funções ou virtualidades das palavras. Mas quando vemos os símbolos de um poema como *signos* verbais, o poema aparece num contexto inteiramente diverso, e assim também sua narração e sentido. De maneira descritiva, o poema não é primariamente uma obra de arte, mas é primariamente uma estrutura *verbal* ou conjunto de palavras representativas, a ser classificada com outras estruturas verbais, como livros sobre jardinagem. Nesse contexto, a narração significa a relação da ordem de palavras com fatos que se parecem com os fatos da "vida" exterior; o sentido quer dizer o liame de sua configuração com um corpo de proposições afirmativas, e o conceito de simbolismo implicado é o que a literatura tem em comum, não com as artes, mas com outras estruturas vocabulares.

Considerável quantidade de abstração entra neste ponto. Quando temos em mente a narração de um poema como a descrição de fatos, já não temos em mente a narração como se abrangesse cada palavra e cada letra. Pensamos antes numa seqüência de fatos em grosso, nos elementos óbvia e externamente notáveis na ordem de palavras. Similarmente, pensamos no sentido como na espécie de sentido discursivo que uma paráfrase em prosa do poema poderia reproduzir. Por isso uma abstração semelhante

entra no conceito de simbolismo. No plano literal, onde os símbolos são motivos, qualquer unidade, descendo até as letras, pode ser relevante para a nossa compreensão. Mas é apenas plausível que símbolos amplos e notáveis sejam tratados criticamente como signos: substantivos e verbos, e frases construídas com palavras importantes. As preposições e conjunções são quase que puros conectivos. Um dicionário, que é precipuamente uma lista de valores de signo convencionais, nada nos pode dizer sobre tais palavras, a menos que já as compreendamos.

Assim a literatura, em seu contexto descritivo, é um corpo de estruturas verbais hipotéticas. Fica entre as estruturas verbais que descrevem ou concertam fatos reais, ou História, e as que descrevem ou concertam idéias efetivas ou representam objetos físicos, como as estruturas verbais da Filosofia e da ciência. A relação do mundo espacial com o conceptual obviamente não pode ser examinada aqui; mas, do ponto de vista da crítica literária, a escrita descritiva e a escrita didática, a representação dos objetos naturais e das idéias, são simplesmente dois ramos diversos do sentido centrífugo. Podemos usar a palavra "enredo" ou "estória" para a seqüência de fatos em grosso, e a conexão da estória com a História está indicada em sua etimologia. Mas é mais difícil usar "pensamento" ou mesmo "conteúdo de pensamento" para o aspecto representacional da forma, ou sentido em tese, porque "pensamento" descreve também aquilo de que estamos tentando distingui-lo aqui. Tais são os problemas de um vocabulário da Poética.

As fases literal e descritiva do simbolismo estão, por certo, presentes em cada obra literária. Mas percebemos (como também perceberemos com as outras fases) que cada fase tem uma relação particularmente estreita com certo gênero de literatura e também com certo tipo de procedimento crítico. É provável que a literatura profundamente influenciada pelo aspecto descritivo do simbolismo tenda para o realístico em sua narração e para o didático ou descritivo em seu sentido. Seu ritmo prevaLENTE será a prosa ou discurso direto, e seu esforço precípua será dar uma impressão tão clara e honesta da realidade exterior, quanto seja possível com uma estrutura hipotética. No Naturalismo documentário, geralmente associado a nomes tais como os de Zola e Dreiser, a literatura vai tão longe como representação da vida, a ser julgada por sua exatidão descritiva antes do que por sua integridade como estrutura verbal, quanto poderia ir e ainda permanecer literatura. Além desse ponto, o elemento hipotético ou ficcional da literatura começaria a esvaír-se. Os limites da expressão literária desse tipo são, naturalmente, muito amplos, e quase todo o vasto império da poesia, drama e ficção em prosa realísticos fica bem dentro deles. Mas notamos que a grande época do Naturalismo documentário, o século dezenove, foi tam-

bém o período da poesia romântica, a qual, concentrando-se no processo da criação imaginativa, indicava um sentimento de tensão entre os elementos hipotéticos e assertivos em literatura.

Essa tensão finalmente interrompe-se no movimento geralmente chamado *Simbolismo*, termo que dilatamos aqui até englobar toda a tradição que se desenvolve, com ampla coerência, de Mallarmé e Rimbaud até Valéry na França, Rilke na Alemanha, e Pound e Eliot na Inglaterra. Na teoria do *Simbolismo* temos o complemento do Naturalismo extremo, uma ênfase do aspecto literal do sentido e um tratamento da literatura como uma configuração verbal centrípeta, na qual os elementos da afirmação direta ou verificável se subordinam à integridade daquela configuração. O conceito de poesia "pura", ou estrutura verbal evocativa, lesada pelo sentido afirmativo, foi um subproduto menor do mesmo movimento. A grande força do *Simbolismo* foi que ele conseguiu isolar o núcleo hipotético da literatura, por mais limitado que possa ter sido, em seus estádios iniciais, por sua tendência a equiparar esse isolamento a todo o processo criador. Todas as suas características baseiam-se solidamente em seu conceito da poesia como preocupada com o aspecto centrípeta do sentido. Assim, a consecução de uma teoria aceitável do sentido literal na crítica funda-se num desdobramento relativamente novo da literatura.

O *Simbolismo*, como expresso em Mallarmé, por exemplo, sustenta que a resposta representacional à pergunta "que significa isto?" não deveria ser reclamada ao ler-se poesia, pois o símbolo poético significa primariamente ele mesmo em relação ao poema. A unidade do poema, portanto, é mais bem apreendida como uma unidade de estado de ânimo, sendo um estado de ânimo uma fase da emoção, e sendo a emoção a palavra comum para o estado de espírito voltado para a sensação de prazer ou para a contemplação da beleza. E como os estados de ânimo não se mantêm por longo tempo, a literatura, para o *Simbolismo*, é essencialmente descontínua, sendo os poemas mais longos unidos apenas pelo uso de estruturas gramaticais mais adequadas à escrita descritiva. As imagens poéticas não afirmam nem apontam para nada, mas, apontando uma para outra, sugerem ou evocam o estado de espírito que informa o poema. Isto é, exprimem ou externam o estado de espírito. A emoção não é cáotica nem sem voz: apenas teria permanecido assim se não se tivesse transformado em poema, e, quando se transforma, ela é o poema, não qualquer outra coisa ainda atrás dele. Sem embargo, as palavras "sugerem" e "evocam" são apropriadas, porque no *Simbolismo* a palavra não ecoa a coisa, mas outras palavras, e por isso o impacto imediato que o *Simbolismo* provoca no leitor é o da encantação, uma harmonia de sons e a percepção de uma crescente riqueza de sentido não limitada pela denotação.

Alguns filósofos admitem que todo o sentido seja o sentido descritivo, e afirmam que, como um poema não descreve as coisas racionalmente, deve ser a descrição de uma emoção. De acordo com isso, o núcleo literal da poesia seria um *cri de coeur*, para usar a expressão elegante, a afirmação direta de um organismo nervoso defrontando algo que parece exigir uma resposta emocional, como um cão uivando à Lua. *L'Allegro* e *Il Penseroso* seriam respectivamente, segundo essa teoria, elaborações de "Eu me sinto feliz" e "Eu me sinto melancólico". Notamos, contudo, que o núcleo real da poesia é uma configuração verbal sutil e indefinível, que evita esses juízos vazios e não leva a eles. Observamos também que na história da literatura o enigma, o oráculo, o encantamento e o "kenning" * são mais primitivos do que uma representação de sentimentos subjetivos. Os críticos que nos dizem que a base da expressão poética é a ironia, ou uma configuração verbal que se afasta do sentido óbvio (i.e., descritivo), estão muito mais perto dos fatos da experiência literária, pelo menos no plano literal. A estrutura literária é irônica, porque "o que ela diz" é sempre diferente em gênero ou grau daquilo "que ela significa". No escrito discursivo o que é dito tende a aproximar-se do que é significado, tende idealmente a identificar-se com ele.

A crítica, tanto quanto a criação literária, reflete a distinção entre os aspectos literal e descritivo do simbolismo. O tipo de crítica associado com a pesquisa e os periódicos eruditos trata o poema como um documento verbal, a ser relacionado, tão plenamente quanto possível, com a História e as idéias que ele reflita. O poema é mais valioso para esse tipo de crítica quando é mais explícito e descritivo, e quando seu núcleo de hipótese imaginativa pode ser mais facilmente separado. (Note-se que estou falando de um tipo de crítica, não de um tipo de crítico). O que se chama agora "new criticism" (nova crítica), por outro lado, é em boa parte uma crítica baseada na concepção de um poema como literalmente poema. Estuda o simbolismo de um poema como uma estrutura ambígua de motivos entreligados; vê a configuração poética do sentido como uma "textura" independente, e pensa nas relações externas de um poema como se fossem com as outras artes, a serem abordadas apenas com a advertência horaciana do *favete linguis* **, e não com o histórico ou o didático. A palavra "textura", com suas sugestões de superfície complicada, é muitíssimo expressiva dessa abordagem. Esses dois aspectos da crítica são amiúde considerados antitéticos, como o eram, no século anterior, os grupos correspondentes de escri-

* Metáfora ou perífrase usada na poesia germânica primitiva, como "lobo da árvore" por vento, "caminho dos cisnes" por mar, etc. (N. do T.).

** "Guardai silêncio" (N. do T.).

tores. São naturalmente complementares, não antitéticos, mas é importante compreender a diferença de ênfase entre eles, antes de continuarmos a tentar resolver a antítese numa terceira fase do simbolismo.

FASE FORMAL: O SÍMBOLO COMO IMAGEM

Estabelecemos agora uma acepção nova da expressão "sentido literal" para a crítica literária, e também atribuímos à literatura, como um dos aspectos subordinados de seu sentido, o sentido descritivo comum que as obras literárias partilham com todas as outras estruturas verbais. Mas parece pouco satisfatório detornar nessa antítese esquisita entre o prazer e a instrução, o afastamento irônico da realidade e a ligação explícita com ela. Por certo, dir-se-á, negligenciamos a unidade essencial, nas obras literárias, expressa pelo mais comum de todos os termos críticos, o termo "forma". Pois as associações habituais de "forma" parecem combinar esses aspectos aparentemente contraditórios. Por um lado, a forma implica o que chamamos sentido literal, ou unidade de estrutura; por outro lado, implica termos complementares tais como conteúdo e matéria, significativos do que ela partilha com a natureza exterior. O poema não é natural na forma, mas relaciona-se com a natureza, e assim, para citarmos Sidney novamente, "produz de fato uma segunda natureza".

Atingimos aqui um conceito mais unificado de narração e sentido. Aristóteles fala de *mimesis práxeos*, imitação da ação, e parece que identifica essa *mimesis práxeos* com *mýthos*. As considerações grandemente sucintas de Aristóteles necessitam aqui de alguma reconstrução. A ação humana (*praxis*) é precipuamente imitada pelas histórias, ou estruturas verbais que descrevem ações específicas e particulares. Um *mýthos* é a imitação secundária de uma ação, o que significa, não que esteja a dois graus da realidade, mas que descreve ações típicas, sendo mais filosófico do que a História. O pensamento humano (*theoria*) é precipuamente imitado pelo escrito discursivo, que faz afirmações específicas e particulares. Uma *diánoia* é uma imitação secundária do pensamento, uma *mimesis lógou*, preocupada com o pensamento típico, com as imagens, metáforas, diagramas e ambigüidades verbais de que as idéias específicas se desenvolvem. A poesia é assim mais histórica do que a Filosofia, mais ocupada com imagens e exemplos. Pois é claro que todas as estruturas verbais com sentido são imitações verbais daquele indefinível processo psicofisiológico que se conhece como pensamento, um processo que tropeça em emaranhamentos emocionais, súbitas convicções irracionais, involuntários vislumbres de compreensão, preconceitos racionalizados e obstruções de pânico e inércia, para atingir afinal uma intuição completamente incomunicável. Quem

quer que imagine que a Filosofia não é uma imitação verbal desse processo, mas o próprio processo, visivelmente não pensou muito.

A forma de um poema, aquela à qual cada pormenor se liga, é a mesma, quer seja examinada como estacionária ou como a se mover através da obra, de começo a fim, tal como uma composição musical tem a mesma forma, quando estudamos a partitura ou quando ouvimos a execução. O *mýthos* é a *diánoia* em movimento; a *diánoia* é o *mýthos* em paralisação. Uma causa por que tendemos a pensar no simbolismo literário apenas em termos de sentido é que não temos ordinariamente palavra para o corpo em movimento das imagens numa obra literária. A palavra "forma" tem normalmente dois termos complementares, matéria e conteúdo, e talvez haja alguma diferença se pensarmos em forma como princípio conformador ou como continente. Como princípio conformador, podemos considerá-la narrativa, organizando temporariamente o que Milton chamou, numa idade de terminologia mais exata, a "matéria" de seu canto. Como princípio continente, pode ser considerada o sentido, mantendo o poema unido numa estrutura simultânea.

Os padrões literários geralmente chamados "clássico" ou "neo-clássico", que prevaleceram na Europa Ocidental dos séculos XVI a XVIII, têm a mais estreita afinidade com essa fase formal. A ordem e a clareza são particularmente enfatizadas: a ordem, por causa da noção da importância de compreender uma forma fundamental, e a clareza, por causa do sentimento de que essa forma não deve desagregar-se ou cair na ambigüidade, mas deve preservar uma relação contínua com a natureza, que é seu próprio conteúdo. É a atitude característica do "humanismo" no sentido histórico, atitude marcada, por um lado, pela devoção à Retórica e à habilidade verbal, e por outro lado por forte conexão com os assuntos históricos e éticos.

Os autores típicos da fase formal — Ben Jonson por exemplo — estão certos de que mantêm contacto com a realidade e de que seguem a natureza, embora o efeito que produzem seja muito diferente do Realismo descritivo do século XIX, situando-se a diferença, em boa parte, no conceito de imitação implicado. Na imitação formal, ou mimese aristotélica, a obra de arte não reflete acontecimentos externos ou idéias, mas existe entre o exemplo e o preceito. Acontecimentos e idéias são agora aspectos de seu conteúdo, não campos externos de observação. As ficções históricas não se destinam a levar compreensão a um período da História, mas são exemplares; ilustram a ação, e são ideais no sentido de que manifestam a forma universal da ação humana. (Os caprichos da linguagem fazem de "exemplar" o adjetivo tanto para exemplo como para preceito.) Shakespeare e Jonson estavam vivamente interessados na História, embora suas peças pareçam intemporais; Jane Austen não escreveu ficção histórica,

mas, como representa um método posterior e mais exteriorizado de seguir a natureza, o retrato que ministra da sociedade da Regência tem valor histórico específico.

Um poema, de acordo com Hamlet, que, embora esteja falando do teatro, segue uma diretriz convencional da Poética do Renascimento, oferece um espelho à natureza. Deveríamos ser cuidadosos em observar o que isso implica: o próprio poema não é um espelho. Não reproduz meramente uma imagem da natureza; faz a natureza reproduzir-se em sua forma abrangente. Quando o crítico formal vem a lidar com símbolos, portanto, as unidades que ele isola são aquelas que mostram uma analogia de proporção entre o poema e a natureza que ele imita. O símbolo, nesse aspecto, pode melhor ser chamado imagem. Estamos acostumados a associar o termo "natureza" primariamente com o mundo físico exterior, e por isso tendemos a pensar numa imagem como precipuamente numa cópia de um objeto natural. Mas naturalmente ambas as palavras são muito mais inclusivas: a natureza compreende a ordem conceptual ou inteligível, tanto quanto a espacial, e o que comumente se chama "idéia" pode ser também uma imagem poética.

Difícilmente se poderia encontrar um princípio crítico mais elementar do que o fato de os acontecimentos de uma ficção literária não serem reais, mas hipotéticos. Por qualquer razão, nunca se entendeu solidamente que as idéias da literatura não são proposições reais, mas fórmulas verbais que imitam as proposições reais. O *Essay on Man* (Ensaio sobre o Homem) não expõe um sistema de otimismo metafísico fundado na corrente do ser: usa tal sistema como um modelo com o qual construir uma série de afirmações hipotéticas, que são mais ou menos inúteis como proposições, mas inexaurivelmente ricas e sugestivas quando lidas em seu contexto próprio, como epigramas. Como epigramas, como estruturas sólidas, ressoantes, centrípetas, podem aplicar-se com exatidão a milhões de situações humanas que nada têm a ver com o otimismo metafísico. O panteísmo de Wordsworth, o tomismo de Dante, o epicurismo de Lucrécio, todos têm de ser lidos do mesmo jeito, como Gibbon ou Macaulay ou Hume quando são lidos por seu estilo e não por causa do assunto.

A crítica formal começa com o exame das imagens de um poema, com o objetivo de mostrar sua feição distintiva. As imagens que voltam, ou são repetidas mais amiúde, formam a tonalidade, por assim dizer, e as imagens moduladas, episódicas e solitárias, relacionam-se com ela numa estrutura hierárquica que é a analogia crítica com as proporções do próprio poema. Cada poema tem sua faixa espectroscópica específica de imagens, provocada pelas exigências de seu gênero, as predileções de seu autor e incontáveis outros fatores. Em *Macbeth*, por exemplo, as imagens de sangue e insônia têm importância temática, como

é muito natural numa tragédia de assassinio e remorso. Por isso no verso "Making the green one red" * as cores são de intensidade temática diferente. O verde é usado incidentalmente e para contraste; o vermelho, estando mais próximo da *chave* da peça como um todo, é mais como a repetição de uma corda tônica em música. O oposto seria verdade quanto ao contraste entre vermelho e verde em *The Garden* (O Jardim) de Marvell.

A forma do poema é a mesma, quer seja estudada como narrativa ou como sentido, por isso a estrutura das imagens em *Macbeth* pode ser estudada como uma configuração derivada do texto, ou como um ritmo de repetição a cair no ouvido da audiência. Há uma vaga noção de que o segundo método produz um resultado mais simples, e pode portanto ser usado como um antídoto do senso comum contra as mesquinhas sutilezas do estudo textual. A analogia com a música, ainda uma vez, pode ser útil. A audiência média de uma sinfonia sabe muito pouco da forma da sonata, e perde praticamente todas as sutilezas reveladas por uma análise da partitura; contudo essas sutilezas estão realmente nela, e como a audiência pode ouvir tudo o que está sendo tocado, recebe-as como parte de uma experiência linear; a percepção é menos consciente, mas não menos real. A mesma coisa é verdade quanto à reação às imagens de um drama poético altamente concentrado.

A análise das imagens que voltam é, por certo, uma das principais técnicas, também, da crítica retórica ou "nova" crítica: a diferença é que a crítica formal, depois de ligar as imagens à forma básica do poema, traduz um aspecto da forma nas proposições do escrito discursivo. A crítica formal, em outras palavras, é comentário, e comentário é o processo de traduzir em linguagem explícita ou discursiva o que está implícito no poema. O bom comentário naturalmente não lê idéias dentro do poema; lê e traduz o que está lá, e a prova de que está lá é oferecida pelo estudo da estrutura das imagens, com o qual começa. A noção de tacto, a deseabilidade de não levar um ponto interpretativo "muito longe", deriva do fato de que o proporcionamento da ênfase na crítica teria normalmente de guardar uma analogia aproximada com a ênfase do poema.

O fracasso de fazer, na prática, a mais elementar de todas as distinções em literatura, a distinção entre a ficção e o fato, a hipótese e a afirmação, o escrito imaginativo e o discursivo, produz o que em crítica tem sido chamado "falácia intencional", a noção de que o poeta tem a intenção primária de transmitir um sentido ao leitor, e de que o primeiro dever de um crítico é

* A expressão de Shakespeare é ambígua, podendo entender-se "green one", i.e., o oceano, ou "one red", um vermelho só; logo, "tornando o verde, i.e., o mar, vermelho", ou "tornando o verde de um vermelho só" (N. do T.).

descobrir essa intenção. A palavra intenção é analógica: implica uma relação entre duas coisas, comumente um conceito e um ato. Alguns termos afins mostram essa dualidade ainda mais claramente: "visar a" alguma coisa significa adequar um alvo e um projétil. Por isso esses termos pertencem propriamente apenas ao escrito discursivo, onde a correspondência entre uma configuração verbal e o que ela descreve é de importância primária. Mas a preocupação primária de um poeta é produzir uma obra de arte, e por isso sua intenção só pode ser expressa por algum tipo de tautologia.

Em outros termos, a intenção de um poeta tem rumo centrípeto. Visa a pôr palavras juntas, não a adequar palavras e significados. Se tivéssemos o privilégio de Gulliver em Glubbudubdríb, de evocar o espírito, digamos, de Shakespeare, para perguntar-lhe o que ele quis dizer em tal ou qual passagem, só poderíamos obter, com reiteração enlouquecedora, a mesma resposta: "Desejei que ela fizesse parte da peça." Pode-se buscar a intenção centrípeto apenas quanto ao gênero, quanto ao intuito do poeta de produzir, não somente um poema, mas determinada espécie de poema. Ao ler, por exemplo, *Zuleika Dobson* como descrição da vida em Oxford, seríamos bem aconselhados a reconhecer a intenção irônica. Tem-se de admitir, como um axioma heurístico fundamental, que a obra, tal como produzida, constitui o repositório definitivo da intenção do autor. Para muitas das falhas que um crítico inexperiente julga descobrir, a resposta "Mas supõe-se que seja isso mesmo" é suficiente. Todas as outras afirmativas sobre a intenção, apesar de plenamente documentadas, são suspeitas. O poeta pode mudar seu entendimento ou estado de espírito; pode ter tencionado fazer uma coisa e feito outra, e depois explicar o que fez. (Uma caricatura num *New Yorker* de alguns anos atrás acertou belamente esta última alternativa: representava um escultor contemplando uma estátua que acabara de fazer e observando a um amigo: "É, a cabeça está muito grande. Quando eu a expuser vou chamá-la 'A Mulher de Cabeça Grande'." Se contudo se pensar que a intenção deva transparecer no poema, o poema estará sendo olhado como incompleto, como o ensaio de um novato, no qual o leitor tem de especular continuamente sobre o que o autor possa ter tido em mente. Se o autor morreu há séculos, tal especulação não nos pode levar muito longe, por mais irresistivelmente que ela se insinue.

O que o poeta queria dizer é portanto, literalmente, o próprio poema; o que ele queria dizer em qualquer passagem dada é, em seu sentido literal, parte do poema. Mas o sentido literal, já o vimos, é variável e ambíguo. O leitor pode estar descontente com a resposta do fantasma de Shakespeare: pode sentir que Shakespeare, diversamente de Mallarmé, digamos, é um poeta no qual pode confiar e que também pensava que a passagem dele fosse

inteligível em si mesma (isto é, tivesse sentido descritivo ou reformulável). Sem dúvida pensava, mas as relações da passagem com o resto da peça criam miríades de novos sentidos para ela. Assim como o vívido esboço de um gato por um bom desenhista pode conter em poucas linhas concisas toda a experiência felina de qualquer pessoa que o contemple, assim também a configuração verbal, poderosamente elaborada, que conhecemos como *Hamlet* pode conter uma quantidade de significado que a vasta e sempre crescente biblioteca de livros sobre a peça não pode começar a exaurir. O comentário, que traduz o implícito em explícito, pode isolar apenas o aspecto do sentido, grande ou pequeno, que é apropriado ou interessante para certos leitores compreenderem, em determinado tempo. Essa tradução é uma atividade com a qual o poeta muito pouco tem que ver. A relação de volume, entre o comentário e um livro sagrado como a Bíblia ou os hinos védicos, é ainda mais impressionante, e indica que, quando uma estrutura poética obtém certo grau de atenção ou reconhecimento social, provocará um montante infinito de comentários. Este fato não é mais incrível, em si mesmo, do que o fato de um cientista poder formular uma lei ilustrada por mais fenômenos do que ele pôde observar ou contar, e não é necessário imaginar, como os rústicos em Goldsmith, como uma pequena cabeça de poeta pode conter a quantidade de entendimento, sabedoria, instrução e significado que Shakespeare e Dante deram ao mundo.

Há, contudo, um genuíno mistério na arte, e um real ensejo para admiração. No *Sartor Resartus* Carlyle distingue entre os símbolos extrínsecos, como a cruz ou a bandeira nacional, que não têm valor em si mesmos, mas são signos ou indicações de alguma coisa que existe, e os símbolos intrínsecos, que incluem as obras de arte. Com este fundamento podemos distinguir dois tipos de mistério. (Um terceiro tipo, o mistério que é um quebra-cabeça, um problema a ser resolvido e liquidado, pertence ao pensamento discursivo, e pouco tem que ver com as artes, exceto em questões de técnica.) O mistério da essência desconhecida ou incognoscível é um mistério extrínseco, que envolve a arte apenas quando a arte também se torna elucidativa de algo mais, como a arte religiosa para a pessoa devotada precipuamente ao culto. Mas o mistério intrínseco é o que permanece mistério em si mesmo, pouco importa quão conhecido seja, e por isso não é um mistério apartado do que se conhece. O mistério da grandeza do *Rei Lear* ou do *Macbeth* não vem do escondimento, mas da revelação, não de algo desconhecido ou incognoscível na peça, mas de algo ilimitado nela.

Poderia ser dito, naturalmente, que a poesia é o produto, não apenas de um ato voluntário e deliberado da consciência, como

os escritos discursivos, mas também de processos subconscientes, pré-conscientes, semiconscientes ou mesmo inconscientes, tal seja a metáfora psicológica preferida por alguém. Escrever poesia exige grande soma de força de vontade, mas parte dessa força de vontade deve ser empregada em tentar descontrair a vontade, tornando assim involuntária boa parte do escrito de alguém. Sem dúvida isso é verdade, e também é verdade que a técnica da poesia, como toda técnica, é uma perícia habitual, e portanto cada vez mais inconsciente. Mas percebo que os pormenores literários são afinal apenas explicáveis dentro da crítica, e reluto em explicar fatos literários com clichês psicológicos. Parece agora quase impossível, porém, evitar o termo "criador", com todas as analogias biológicas que sugere, falando-se das artes. E a criação, quer de Deus, quer do homem, quer da natureza, parece ser uma atividade cuja única intenção é abolir a intenção, eliminar a dependência final de, ou a relação com, alguma coisa, destruir a sombra que cai entre ela mesma e sua concepção.

Desejar-se-ia que a crítica literária tivesse um Samuel Butler para formular alguns dos paradoxos implicados por este paralelo entre a obra de arte e o organismo. Podemos descrever com objetividade o que acontece quando uma tulipa floresce na primavera e um crisântemo no outono, mas não podemos descrever isso de dentro da planta, exceto por metáforas derivadas da consciência humana e atribuídas a algum agente como Deus ou a natureza ou o ambiente ou o *élan vital*, ou à própria planta. É metáfora projetada dizer que uma flor "sabe" quando é tempo de florescer, e naturalmente dizer que "a natureza sabe" é meramente introduzir um esmaecido culto da deusa-mãe na Biologia. Compreendo muito bem que em seu próprio campo os biólogos achariam essas metáforas teleológicas a um só tempo desnecessárias e embaraalhantes, uma falácia de concreção mal situada. O mesmo seria verdade quanto à crítica, até o ponto em que a crítica tem de cuidar de imponderáveis, diversos da consciência ou da vontade logicamente dirigida. Se um crítico diz que outro descobriu um monte de sutilezas num poeta, das quais esse poeta provavelmente não tinha consciência, a frase indica analogia biológica. Um floco de neve provavelmente não tem consciência de formar um cristal, mas o que ele faz pode ser digno de estudo, mesmo se quisermos deixar em paz seu processo mental íntimo.

Nem sempre se compreende que todo comentário é interpretação alegórica, uma ligação de idéias à estrutura das imagens poéticas. No momento em que qualquer crítico se permite fazer um genuíno comentário sobre um poema (p.ex., "No *Hamlet* Shakespeare parece estar retratando a tragédia da irresolução"), começa a alegorizar. O comentário, assim, vê a literatura como, em sua fase formal, uma alegoria potencial de acontecimentos e

idéias. A relação de tal comentário com a própria poesia é a fonte do contraste desenvolvido por vários críticos do período romântico entre "simbolismo" e "alegoria", sendo o simbolismo usado aqui no sentido de imagens tematicamente significativas. O contraste é entre uma abordagem "concreta" dos símbolos, que começa com imagens de coisas reais e volta-se visivelmente para idéias e proposições, e uma abordagem "abstrata", que começa com a idéia e depois tenta encontrar uma imagem concreta para representá-la. A distinção é bastante válida em si mesma, mas depositou uma larga moraina terminal de confusão na crítica moderna, em grande parte porque o vocábulo alegoria é muito livremente empregado para uma grande variedade de fenômenos literários.

Temos real alegoria quando um poeta indica explicitamente a relação de suas imagens com exemplos ou preceitos, e assim tenta indicar como um comentário sobre ele deveria conduzir-se. Um escritor está sendo alegórico sempre que fique claro que está dizendo "por isto eu *também* (állos) quero dizer aquilo". Se isso parece ser feito continuamente, podemos dizer, com cautela, que seu escrito "é" uma alegoria. Na *Faerie Queene*, por exemplo, a narrativa se refere sistematicamente a exemplos históricos, e o sentido a preceitos morais, além de desempenharem especificamente sua parte no poema. A alegoria, portanto, é uma técnica contrapontística, como a imitação canônica na música. Dante, Spenser, Tasso e Bunyan usam-na por toda parte: suas obras são as missas e oratórios da literatura. Ariosto, Goethe, Ibsen, Hawthorne escrevem num estilo *freistimmige* no qual a alegoria pode ser apanhada e deixada cair de novo, à vontade. Mas mesmo a alegoria contínua é uma estrutura de imagens, não de idéias disfarçadas, e o comentário tem de proceder com ela exatamente como faz com qualquer outro escrito, tentando ver que preceitos e exemplos são sugeridos pelas imagens em conjunto.

O crítico que comenta nutre amiúde prejuízos contra a alegoria, sem saber a causa real, que é esta: a alegoria contínua prescreve a direção de seu comentário, e assim restringe sua liberdade. Por isso muitas vezes ele nos concita a ler Spenser e Bunyan, por exemplo, por causa da mera história, deixando de lado a alegoria; quer dizer, com isso, que ele considera seu próprio tipo de comentário como mais interessante. Ou então forjará uma definição de alegoria que exclua o poema que ele bem quiser. Tal crítico freqüentemente se dispõe a tratar toda a alegoria como se fosse alegoria ingênua, ou a tradução de idéias em imagens.

A alegoria ingênua é uma forma disfarçada de escrito discursivo, e pertence principalmente à literatura educativa de nível elementar: representações escolares, exemplos devotos, encena-

ções locais, e por aí afora. Sua base são as idéias habituais ou costumeiras, alimentadas pela educação e pelo ritual, e sua forma comum é a de um espetáculo passageiro. Sob a excitação de uma oportunidade especial, as idéias familiares de súbito se tornam experiências sensíveis, e esvaem-se com a oportunidade. A derrota da Sedição e da Discórdia pelo Bom Governo e pelo Estímulo ao Comércio seria o tipo certo do tema para uma representação destinada apenas a entreter um monarca visitante por meia hora. O mecanismo dos "instrumentos de massa" e "recursos audiovisuais" desempenha um papel alegórico semelhante na educação contemporânea. Por causa dessa base no espetáculo, a alegoria ingênua tem seu centro de gravidade nas artes pictóricas, e tem maior êxito como arte quando a reconhecem como forma de engenho ocasional, como na caricatura política. As alegorias ingênuas, mais solenes e permanentes, dos murais e estatuária públicos, mostram tendência marcada a uma data.

Num extremo do comentário, portanto, há uma alegoria ingênua tão ansiosa por estabelecer seus próprios pontos alegóricos essenciais, que não tem centro real literário ou hipotético. Quando afirmo que a alegoria ingênua "data", quero dizer que qualquer alegoria que resista a uma análise primária das imagens — isto é, uma alegoria que seja simplesmente um escrito discursivo com uma ou duas imagens ilustrativas inseridas nele — terá de ser tratada menos como literatura do que como um documento da história das idéias. Quando o autor do II Esdras, por exemplo, introduz a visão alegórica de uma águia e diz então: "Olhai, do lado direito lá se ergueu uma pena, que reinou sobre toda a terra", está claro que ele não está suficientemente interessado em sua águia como imagem poética, para permanecer dentro dos limites normais da expressão literária. A base da expressão poética é a metáfora, e a base da alegoria ingênua é a metáfora mista.

Dentro dos limites da literatura achamos um tipo de escala móvel, que vai do mais explicitamente alegórico, compatível com ser literatura de qualquer modo, num extremo, até o mais indefinível, antiexplícito e antiallegórico no outro. A princípio encontramos as alegorias contínuas, como *The Pilgrim's Progress* e *The Faerie Queene*, e depois as alegorias de estilo livre há pouco mencionadas. A seguir vêm as estruturas poéticas de grande e insistente interesse doutrinário, nas quais as ficções internas são "exempla", como as epopéias de Milton. Temos então, no centro exato, obras nas quais a estrutura das imagens, não obstante sugestiva, tem uma relação implícita só com fatos e idéias; inclui o grosso de Shakespeare. Abaixo disso, as imagens poéticas começam a recuar do exemplo e preceito e se tornam cada vez mais irônicas e paradoxais. Aqui o crítico moderno começa a sentir-se

mais à vontade, sendo a razão que esse tipo é mais coerente com a moderna visão literal da arte, que toma o sentido do poema como afastado da afirmação explícita.

Vários tipos dessas imagens irônicas e antiallegóricas são conhecidos. Um é o símbolo típico da escola metafísica do período barroco, o "conceito" ou união deliberadamente forçada de coisas discrepantes. As técnicas paradoxais da poesia metafísica baseiam-se no senso de que o vínculo interno entre arte e natureza se deteriora num vínculo externo. Outra é a imagem-substituta do *Simbolismo*, parte de uma técnica de sugerir e evocar coisas e evitar a explícita nomeação delas. Ainda outra é o tipo de imagem descrito por Mr. Eliot como um correlativo objetivo, a imagem que estabelece um foco interior de emoção na poesia e ao mesmo tempo se põe no lugar de uma idéia. Outra ainda, estreitamente ligada ao correlativo objetivo, se não idêntica, é o símbolo heráldico, a imagem emblemática básica que vem muito de pronto à mente quando pensamos na palavra "símbolo" na literatura moderna. Pensamos, por exemplo, na letra vermelha de Hawthorne, na baleia branca de Melville, na copa de ouro de James, ou no farol de Virginia Woolf. Tal imagem difere da imagem da alegoria formal em não haver relação contínua entre a arte e a natureza. Em contraste com os símbolos alegóricos de Spenser, por exemplo, a imagem emblemática heráldica mantém uma relação paradoxal e irônica, tanto com a narração como com o sentido. Como unidade de sentido, embarga a narração; como unidade de narração, confunde o sentido. Combina as qualidades do símbolo intrínseco de Carlyle, que significa em si mesmo, e do símbolo extrínseco, que indica zombeteiramente outra coisa qualquer. É uma técnica simbólica baseada na forte percepção de um antagonismo emboscado entre os aspectos literal e descritivo dos símbolos, o mesmo antagonismo que fez Mallarmé e Zola contrastarem tão extremamente na literatura do século XIX.

Abaixo disso caímos em técnicas ainda mais indiretas, como a associação particular, o simbolismo que pretenda não ser plenamente entendido, o deliberado embuste do Dadaísmo e indícios semelhantes de outros limites, à vista, da expressão literária. Devíamos tentar manter claramente em nosso espírito todo este âmbito do possível comentário, de modo a corrigir a perspectiva tanto dos críticos medievais e renascentistas, que presumiam devesse toda poesia maior ser tratada, na medida do possível, como alegoria contínua, quanto dos modernos, que sustentam ser a poesia essencialmente antiallegórica e paradoxal.

Chegamos agora a um conceito da literatura como corpo de criações hipotéticas, que não se envolve necessariamente com os mundos da verdade e do fato, nem se afasta necessariamente

deles, mas que pode entrar em todo tipo de relações com eles, indo do mais ao menos explícito. Lembramo-nos fortemente da ligação da Matemática com as ciências naturais. A Matemática, como a literatura, procede hipoteticamente e com coerência interna, não descritivamente e por fidelidade exterior à natureza. Quando se aplica a fatos externos, não é a sua verdade, mas a sua aplicabilidade que está sendo verificada. Como pareço ter-me aferrado ao gato como emblema semântico neste ensaio, noto que esse ponto emerge nitidamente da discussão entre Yeats e Sturge Moore sobre o problema do gato de Ruskin, o animal que foi apanhado e atirado pela janela por Ruskin, embora não estivesse lá. Qualquer um que meça sua mente por uma realidade externa tem de recorrer a um axioma de fé. A distinção entre um fato empírico e uma ilusão não é uma distinção radical, e não pode ser provada logicamente. Só é “provada” pela necessidade prática e emocional de admitir a distinção. Para o poeta, *qua* poeta, essa necessidade não existe, e não há razão poética em virtude da qual ele deva afirmar ou negar a existência de qualquer gato, real ou ruskiniano.

O conceito da arte como tendo com a realidade uma relação nem direta nem negativa, mas potencial, finalmente resolve a dicotomia entre o deleite e a instrução, o estilo e a mensagem. O “deleite” não é facilmente discernível do prazer, e por isso abre caminho para o hedonismo estético em que demos uma vista de olhos na introdução, a incapacidade de distinguir os aspectos pessoais e impessoais da avaliação. A teoria tradicional da catarse significa que a reação emocional à arte não é o suscitamento de uma emoção real, mas o suscitamento e expulsão da emoção real numa onda de outra coisa qualquer. Podemos chamar essa outra coisa, talvez, a alegria ou a exuberância: a visão de algo libertado da experiência, a reação acesa no leitor pela transmutação da experiência em mimese, da vida em arte, da rotina em peça. No centro da educação liberal alguma coisa por certo devia liberar-se. A metáfora da criação sugere a imagem paralela do nascimento, a emergência de um organismo recém-nascido para a vida independente. O êxtase da criação e sua reação produzem, num plano do esforço criador, o cacarejo da galinha; em outro, a qualidade que os críticos italianos chamam *sprezzatura* e a tradução de Castiglione por Hoby chama “recklessness”, o senso de despreocupação ou relaxação que acompanha a perfeita disciplina, quando já não podemos distinguir o dançarino da dança.

É impossível entender a eficácia do que Milton chamava “a grandiosa Tragédia”, para produzir uma emoção real de melancolia ou tristeza. *Os Persas*, de Ésquilo, e o *Macbeth*, de Shakespeare, por certo são tragédias, mas associam-se respectivamente com a vitória de Salamina e a ascensão de James I, ocasiões de

regozijo nacional. Alguns críticos sustentam a teoria da emoção real sobre o próprio Shakespeare, e falam de um “período trágico”, no qual se supõe que ele se haja sentido sombrio, de 1600 a 1608. A maioria das pessoas, se tivessem terminado de escrever uma peça tão boa como o *Rei Lear*, estaria em estado de contentamento, e, embora não tenhamos o direito de atribuir esse estado de ânimo a Shakespeare, é sem dúvida o caminho certo para descrever nossa reação ante a peça. Por outro lado, redonda numa espécie de choque compreender que o engeceamento de Gloucester é primariamente entretenimento, tanto mais que o prazer que obtemos com isso nada tem de ver com o sadismo. Se alguma obra literária é emocionalmente “depressiva”, há alguma coisa errada, ou com o escrito ou com a reação do leitor. A arte parece produzir uma espécie de animação que, embora amiúde chamada prazer, como o é por exemplo por Wordsworth, é um tanto mais ampla que prazer. “A exuberância é a beleza” — disse Blake. Essa parece-me uma solução praticamente definitiva, não apenas da questão menor de saber o que seja a beleza, mas do problema bem mais importante do que realmente significam os conceitos de catarse e êxtase.

Tal exuberância é, naturalmente, tão intelectual como emocional: o próprio Blake estava inclinado a definir a poesia como “a alegoria dirigida às forças intelectuais”. Vivemos num mundo de tríplice coerção externa: da coerção sobre os atos, ou lei; da coerção sobre o pensamento, ou fato; da coerção sobre o sentimento, que é a característica de todo prazer, quer seja produzido pelo *Paradiso* ou por um “ice cream soda”. Mas no mundo da imaginação uma quarta força, que sempre contém o moral, o belo e o verdadeiro, mas nunca se subordina a eles, liberta-se de todas as coerções destes. A obra imaginativa presenteia-nos com uma visão, não da grandeza pessoal do poeta, mas de algo impessoal e muito maior: a visão de um ato decisivo da liberdade espiritual, a visão da recriação do homem.

FASE MÍTICA: O SÍMBOLO COMO ARQUÉTIPO

Na fase formal o poema não pertence nem à categoria “arte” nem à categoria “verbal”: representa sua própria categoria. Há assim dois aspectos de sua forma. Em primeiro lugar, ele é único, uma *téchne* ou artefato, com sua estrutura particular de imagens; deve ser examinado em si mesmo, sem referência imediata a coisas semelhantes a ele. O crítico, aqui, começa com poemas, não com um conceito prévio ou definição de poesia. Em segundo lugar, o poema é uma unidade, numa classe de formas semelhantes. Aristóteles sabe que o *Edipo Rei*, em certo sentido, é diferente de qualquer outra tragédia, mas sabe também que pertence à categoria chamada tragédia. Nós, que já passamos

pela experiência de Shakespeare e Racine, podemos acrescentar o corolário de que a tragédia é algo maior do que uma fase do drama grego. Podemos também achar a tragédia em obras literárias que não são dramas. Compreender o que seja a tragédia, portanto, leva-nos, além do meramente histórico, para a questão de saber que aspecto da literatura é, como um todo. Com esta idéia das relações externas de um poema com outros poemas, duas considerações se tornam importantes na crítica, pela primeira vez: convenção e gênero.

O estudo dos gêneros baseia-se em analogias de forma. É característico da crítica documentária e histórica que não possa lidar com tais analogias. Pode rastrear a influência com grande plausibilidade, quer exista quer não, mas defrontando uma tragédia de Shakespeare e uma tragédia de Sófocles, a serem comparadas apenas porque são tragédias, a crítica histórica tem de limitar-se a reflexões gerais sobre a gravidade da vida. Semelhantemente, nada é mais impressionante na crítica retórica do que a ausência de qualquer consideração de gênero: o crítico retórico analisa o que tenha diante de si sem atentar muito para o fato de ser uma peça, uma poesia lírica ou um romance. Na verdade, pode chegar a afirmar que não há gêneros em literatura. Dá-se isto porque ele se preocupa com sua estrutura simplesmente como obra de arte, não como um artefato com função possível. Mas há muitas analogias em literatura, distintas, de modo geral, de fontes e influências (muitas das quais, naturalmente, não são de modo algum análogas), e perceber tais analogias forma uma grande parte de nossa experiência real da literatura, seja qual for seu papel até agora na crítica.

O princípio básico da fase formal, de que um poema é uma imitação da natureza, é, não obstante perfeitamente razoável, um princípio que isola o poema individual. E é claro que qualquer poema pode ser examinado, não apenas como imitação da natureza, mas como uma imitação de outros poemas. Vergílio descobriu, segundo Pope, que seguir a natureza era em última análise a mesma coisa que seguir Homero. Uma vez que consideremos um poema em relação a outros poemas, como uma unidade da poesia, podemos ver que o estudo dos gêneros deve fundar-se no estudo da convenção. A crítica que pode lidar com tais matérias terá de basear-se naquele aspecto do simbolismo que relaciona um poema com outro, e escolherá, como seu principal campo de operações, os símbolos que unem os poemas. Seu objetivo último é considerar, não simplesmente *um* poema como *uma* imitação da natureza, mas a ordem da natureza como um todo, tal como imitada por uma correspondente ordem de palavras.

Toda arte é igualmente objeto de convenção, mas de ordinário não percebemos esse fato, a menos que não estejamos acos-

tumados com a convenção. Em nossos dias o elemento convencional da literatura é cuidadosamente disfarçado por uma lei de direitos autorais que pretende seja cada obra de arte uma invenção bastante inconfundível para receber patente. Por isso as forças convencionalizadoras da literatura moderna — o modo, por exemplo, como a política de um editor e a expectativa de seus leitores combina para convencionalizar o que aparece numa revista — freqüentemente passam irreconhecidas. A demonstração da dívida de A para com B é simplesmente erudição se A está morto, mas uma prova de delinqüência moral se A está vivo. Esse estado de coisas torna difícil avaliar uma literatura que inclui Chaucer, boa parte de cuja poesia é traduzida ou parafraseada de outros; Shakespeare, cujas peças seguem às vezes suas fontes quase literalmente; e Milton, que não procurou nada melhor do que furtrar a Bíblia tanto quanto possível. Não é apenas o leitor inexperiente que procura uma originalidade *residual* em tais obras. Muitos de nós inclinamo-nos a pensar que o êxito real de um poeta se distingue do êxito presente naquilo que ele furtou (ou mesmo contrasta com esse êxito), e inclinamo-nos, assim, a concentrar-nos em fatos críticos periféricos, não nos principais. Por exemplo, a grandeza fundamental do *Paradise Regained*, como poema, não é a grandeza das decorações retóricas que Milton acrescentou à sua fonte, mas a grandeza do próprio tema, que Milton *transmite* de sua fonte ao leitor. Esse conceito de o grande poeta incumbir-se do grande tema era bastante elementar para Milton, mas viola a maioria dos prejuízos imitativos baixos sobre a criação, com os quais a maior parte de nós fomos educados.

Subestimar a convenção parece ser o resultado, pode mesmo ser parte, da tendência, assinalada dos tempos românticos para cá, de pensar no indivíduo como se fosse idealmente *anterior* a sua sociedade. A opinião oposta a essa, de que a criancinha é condicionada por um parentesco hereditário e ambiental como uma sociedade pré-existente, tem, quaisquer que sejam as doutrinas inferíveis disso, a vantagem inicial de estar mais perto dos fatos de que cuida. A consequência literária da segunda opinião é que o novo poema, como a criancinha, nasce dentro de uma ordem já existente de palavras e é típico da estrutura poética à qual se liga. A criancinha é a sua própria sociedade que surge uma vez mais, como unidade individual, e o novo poema tem uma relação semelhante com sua sociedade poética.

É difícil de aceitar um ponto de vista crítico que confunde o novo com o inicial, e imagina que um poeta "criador" se assenta com um lápis e algum papel em branco e afinal produz um novo poema, num ato especial de criação *ex nihilo*. As criaturas humanas não criam desse jeito. Assim como uma nova descoberta

5405
2.5

científica manifesta algo que já estava latente na ordem da natureza e ao mesmo tempo se relaciona logicamente com a estrutura total da ciência existente, assim também o novo poema externa algo que já estava latente na ordem vocabular. A literatura pode ter a vida, a realidade, a experiência, a natureza, a verdade imaginativa as condições sociais ou o que bem desejardes como *conteúdo*; mas a literatura em si mesma não é feita dessas coisas. A literatura configura-se a si mesma, não se configura do exterior: as *formas* literárias não podem existir fora da literatura, mais do que as formas da sonata, da fuga ou do rondó podem existir fora da música.

Tudo isso era muito mais claro antes que a assimilação da literatura à iniciativa privada ocultasse tantos fatos críticos. Quando Milton se sentou para escrever um poema sobre Edward King, não perguntou a si mesmo: "Que posso descobrir para dizer sobre Edward King?", mas "Como requer a poesia que um assunto assim seja tratado?" A idéia de que a convenção mostra falta de sentimento, e de que um poeta alcança a "sinceridade" (a qual usualmente significa a emoção enunciada) desconsiderando-a, opõe-se a todos os fatos da experiência literária e da história. A origem dessa idéia é, ainda uma vez, o conceito de que a poesia descreve a emoção, e de que seu sentido "literal" é uma afirmativa a respeito das emoções experimentadas pelo poeta individual. Mas qualquer estudo sério da literatura logo mostrará que a diferença efetiva entre o poeta original e o imitativo está simplesmente em que o primeiro é mais profundamente imitativo. A originalidade volta para as origens da literatura, como o radicalismo volta para suas raízes. A observação de Mr. Eliot, de ser mais provável que um bom poeta furte do que imite, ministra um parecer mais equilibrado quanto à convenção, pois indica que um poema se relaciona especificamente com outros poemas, não vagamente com abstrações tais como tradição ou estilo. A lei dos direitos autorais e as coerções morais ligadas a ela tornam difícil para um romancista moderno roubar alguma coisa, exceto o título, do resto da literatura: por isso, amiúde é apenas em títulos tais como *For Whom the Bell Tolls* (Por Quem os Sinos Dobram), *The Grapes of Wrath* (As Vinhas da Ira) ou *The Sound and the Fury* (O Som e a Fúria), que podemos ver claramente quanto de dignidade impessoal e de riqueza de associação um autor pode obter comungando da convenção.

Como com outros produtos da atividade divina, o pai de um poema é muito mais difícil de identificar do que a mãe. Que a mãe é sempre a natureza, o reino do objetivo considerado como um campo de comunicação, nenhum crítico sério pode jamais negar. Mas, se se presume que o pai do poema seja o próprio poeta, uma vez mais falhamos em distinguir a literatura das estru-

turas verbais discursivas. O escritor discursivo escreve como um ato de vontade consciente, e essa vontade consciente, junto com todo o sistema de símbolos que emprega para isso, aplica-se no conjunto de coisas que ele está descrevendo. Mas o poeta, que escreve criadora e não deliberadamente, não é o pai de seu poema; na melhor das hipóteses, é uma parteira, ou, com maior precisão ainda, a matriz da própria Mãe Natureza: ele é o aparelho genital dela, por assim dizer. O fato de a revisão ser possível, de um poeta poder fazer alterações num poema, não porque as aprecie mais, mas porque são melhores, mostra claramente que o poeta tem de dar nascimento ao poema quando este lhe passa pela mente. Tem a responsabilidade de parturi-lo tão ileso quanto possível; e, se o poema está vivo, está igualmente ansioso por livrar-se do poeta, e clama por que o separem de todos os cordões umbilicais e condutos alimentares que o prendem ao ego daquele.

O verdadeiro pai ou espírito conformador do poema é a própria forma do poema, e essa forma é manifestação do espírito universal da poesia, o "único procriador" dos Sonetos de Shakespeare, que não era o próprio Shakespeare, muito menos aquele fantasma desanimador, Mr. W. H., mas o tema de Shakespeare, o amo-ama de sua paixão. Quando um poeta fala do espírito *interior* que configura o poema, está pronto a abandonar a invocação tradicional às Musas feminis e a pensar em si mesmo como em relação feminina, ou pelo menos receptiva, para com algum deus ou senhor, quer Apolo, Dioniso, Eros, Cristo, quer (como em Milton) o Espírito Santo. "Est *deus* in nobis", diz Ovídio: nos tempos modernos podemos comparar as observações de Nietzsche sobre sua inspiração em *Ecce Homo*.

O problema da convenção é o problema de como a arte pode ser comunicável, pois a literatura é claramente uma técnica de comunicação, tanto quanto o são as estruturas verbais assertivas. A poesia, tomada em conjunto, já não é simplesmente um agregado de artefatos que imitam a natureza, mas uma das atividades do artificio humano tomado em bloco. Se podemos usar a palavra "civilização" para isso, podemos dizer que nossa quarta fase vê a poesia como uma das técnicas da civilização. Preocupa-se, portanto, com o aspecto social da poesia, com a poesia como o foco de uma comunidade. O símbolo nessa fase é a unidade comunicável, à qual dou o nome de arquétipo: a saber, uma imagem típica ou recorrente. Entendo por arquétipo um símbolo que liga um poema a outro e assim ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária. E assim como o arquétipo é o símbolo comunicável, a crítica arquetípica preocupa-se primariamente com a literatura como um fato social e como um modo de comunicação. Com o estudo das convenções e dos gêneros, tenta ajustar os poemas ao corpo global da poesia.

A repetição de certas imagens comuns da natureza física, como o mar ou a floresta, em largo número de poemas, não pode ser chamada sequer "coincidência", nome que damos a um designio quando não podemos descobrir a que se aplica. Por causa do contexto, mais amplamente comunicativo, da educação, é possível que uma história sobre o mar seja arquetípica, para causar um impacto profundamente imaginativo num leitor que nunca haja saído de Saskatchewan. E quando as imagens pastorais são deliberadamente empregadas no *Lycidas*, por exemplo, apenas por serem convencionais, podemos ver que a convenção da pastoral nos faz assimilar essas imagens a outras partes da experiência literária.

Pensamos em primeiro lugar na evolução da pastoral a partir de Teócrito, quando a elegia pastoral apareceu pela primeira vez como uma adaptação literária do ritual do lamento de Adônis, passando, por intermédio de Teócrito, a Vergílio, e de toda a tradição pastoral a *The Shepherdes Calender* (O Calendário do Pastor) e depois ao próprio *Lycidas*. Pensamos em seguida no intrincado simbolismo pastoral da Bíblia e da Igreja Cristã, de Abel e do Salmo XXIII e de Cristo, o Bom Pastor, das implicações eclesiásticas de "pastor" e "rebanho", e do liame entre as tradições clássicas e cristãs na égloga "messiânica" de Vergílio. Continuando, pensamos nas extensões do simbolismo pastoral na *Arcadia* de Sidney, na *Faerie Queene*, nas comédias florestais de Shakespeare e similares; depois no desenvolvimento posterior da elegia pastoral em Shelley, Arnold, Whitman e Dylan Thomas; também, talvez, nas convenções pastorais da pintura e da música. Podemos obter, em suma, toda uma educação liberal tomando simplesmente um poema convencional e seguindo seus arquétipos, tais como se estendem por todo o resto da literatura. Um poema reconhecidamente convencional como o *Lycidas* pede urgentemente o gênero de crítica que o incluirá no estudo da literatura como um todo, e espera-se que essa atividade comece imediatamente, com o primeiro leitor culto. Temos aqui uma situação, na literatura, mais semelhante à da Matemática ou ciência, onde a obra do gênio se integra tão depressa na matéria global, que dificilmente se percebe a diferença entre as atividades criadora e crítica.

Se não aceitamos o elemento arquetípico ou convencional nas imagens que unem um poema a outro, é impossível obter qualquer educação mental sistemática lendo apenas literatura. Mas se acrescentamos a nosso desejo de conhecer a literatura o desejo de saber como a conhecemos, logo descobriremos que prolongar as imagens até os arquétipos convencionais da literatura é um processo que ocorre inconscientemente em todas as nossas leituras. Um símbolo como o mar ou a charneca não pode per-

manecer dentro de Conrad ou de Hardy: tem de expandir-se, por sobre muitas obras, até chegar a um símbolo arquetípico, pertencente à literatura como um todo. *Moby Dick* não pode permanecer no romance de Melville: engloba-se em nossa experiência imaginativa de leviatãs e dragões marinhos, do Velho Testamento para cá. E o que é verdade para o leitor é a *fortiori* verdade para o poeta, que aprende muito depressa que não há escola de canto para sua alma, exceto o estudo dos monumentos de seu próprio resplendor*.

Em cada fase do simbolismo há um ponto no qual o crítico é compelido a afastar-se do âmbito do próprio conhecimento do poeta. Assim o crítico histórico ou documental terá mais cedo ou mais tarde de chamar Dante um poeta "medieval", noção desconhecida e ininteligível para Dante. Na crítica arquetípica, o conhecimento consciente do poeta é considerado apenas na medida em que o poeta possa aludir a outros poetas ou imitá-los ("fontes") ou faça uso deliberado de uma convenção. Além disso, o controle do poeta sobre seu poema paralisa o poema. Apenas o crítico arquetípico pode ocupar-se com a relação entre o poema e o resto da literatura. Mas aqui temos novamente de distinguir entre a literatura explicitamente convencionalizada, tal como o *Lycidas*, onde o próprio poeta nos encaminha, referindo-se a Teócrito, Vergílio, aos bucólicos do Renascimento e à Bíblia, e a literatura que oculta ou ignora seus liames convencionais. A noção dos direitos autorais e do modo revolucionário como o imitativo baixo vê a criação também se alia a uma geral má vontade, por parte dos autores da época dos direitos autorais, de terem suas imagens estudadas convencionalmente, e, ao cuidar desse período, a maioria dos arquétipos terá de ser estabelecida apenas pelo exame crítico.

Para dar um exemplo a esmo, uma convenção muito comum do romance do século XIX é o uso de duas heroínas, uma clara e outra morena. A morena é em regra impetuosa, arrogante, comum, estrangeira ou judia, e de certa forma associada com o indesejável ou com algum tipo de fruto proibido como o incesto. Quando as duas se envolvem com o mesmo herói, o enredo usualmente tem de livrar-se da morena ou transformá-la em irmã, se a história deve terminar de modo feliz. Os exemplos incluem *Ivanhoe*, *The Last of the Mohicans* (O Último dos Moicanos), *The Woman in White* (A Mulher de Branco), *Ligéia*, *Pierre* (uma tragédia porque o herói escolhe a moça morena, que é também sua irmã), *The Marble Faun* (O Fauno de Mármore) e incontáveis tratamentos incidentais. Uma versão masculina forma a

* Alusão a dois versos de Yeats, em "Sailing to Byzantium". As alusões de autor a expressões conhecidas não são raras em seu trabalho (N. do T.).

base simbólica do *Morro dos Ventos Uivantes*. Esse recurso é tão convencional como o de Milton ao chamar Edward King por um nome tirado das *Éclogas* de Vergílio, mas demonstra uma abordagem confusa, ou, como dizemos, “inconsciente” das convenções. Contudo, quando deparamos as figuras de um homem, de uma mulher e de uma serpente no livro nono do *Paraíso Perdido*, não há dúvida sobre seus liames convencionais com as figuras similares no livro do Gênese. Nas *Green Mansions* (Verdes Mansões), de Hudson, o herói e a heroína encontram-se pela primeira vez por sobre uma serpente, num cenário quase paradisíaco: aqui a natureza convencional das imagens é um assunto sobre o qual o autor não nos presta auxílio. Quando um crítico encontra São Jorge, o Cavaleiro da Cruz Vermelha, em Spenser, levando uma cruz vermelha em campo branco, tem alguma idéia de como tratar essa figura. Quando encontra uma mulher, em *The Other House* (A Outra Casa) de Henry James, chamada Rose Armiger, com um vestido branco e uma sombrinha vermelha, ele fica na mesma, como se diz comumente. Claro está que uma deficiência da educação contemporânea, amiúde lamentada, o desaparecimento de uma base cultural comum que faz as alusões de um poeta moderno à Bíblia ou à mitologia clássica impressionarem menos do que deviam, tem muito que ver com o declínio do uso explícito dos arquétipos.

Whitman, como é bem sabido, era o porta-voz de uma visão arquetípica da literatura, e instou com a Musa para esquecer o tema de Tróia e desenvolver novos assuntos. Este é um prejuízo imitativo baixo, e conseqüentemente bastante apropriado para Whitman, que está certo e errado. Está errado porque a matéria de Tróia sempre será, no futuro previsível, parte integrante da herança cultural do Ocidente, e por isso as referências a Agamênon na *Leda* de Yeats ou em *Sweeney among the Nightingales* (Sweeney entre os Rouxinóis) têm tanto poder acumulado, como sempre tiveram, para o leitor devidamente instruído. Mas está sem dúvida perfeitamente certo ao perceber que o conteúdo da poesia é normalmente um ambiente imediato e contemporâneo. Estava certo, sendo o tipo de poeta que era, fazendo o conteúdo de seu poema *When the Lilacs Last in the Dooryard Bloomed* (Quando pela Última Vez os Lilases Floresceram no Jardim) uma elegia sobre a morte de Lincoln e não um lamento convencional por Adônis. Contudo, sua elegia é na forma, tão convencional como o *Lycidas*, rematada com flores purpúreas atiradas sobre ataúdes, uma grande estrela caindo a oeste, imagens da “primavera que sempre volta” e todo o resto. A poesia organiza o conteúdo do mundo ao passar diante do poeta, mas as formas com as quais esse conteúdo se organiza procedem do arcabouço da própria poesia.

Os arquétipos são grupos associativos, e diferem dos signos por serem variáveis complexas. Dentro do complexo existe sempre um grande número de associações específicas eruditas, comunicáveis porque sucede que grande número de pessoas, em dada cultura, se familiarizou com elas. Quando falamos de “simbolismo” na vida comum, pensamos habitualmente em arquétipos culturais conhecidos, como a cruz ou a coroa, ou em associações convencionais, como a do branco com a pureza ou a do verde com o ciúme. Como arquétipo, o verde pode simbolizar a esperança, ou a natureza vegetal, ou um sinal de livre no trânsito, ou o patriotismo irlandês, tão facilmente como o ciúme, mas a palavra “verde”, como signo verbal, sempre se refere a determinada cor. Alguns arquétipos acham-se tão profundamente enraizados em associação convencional, que dificilmente podem deixar de sugerir tal associação: assim a figura geométrica da cruz inevitavelmente sugere a morte de Cristo. Uma arte completamente convencionalizada seria uma arte na qual os arquétipos, ou unidades comunicáveis, formassem essencialmente um conjunto de signos esotéricos. Isso pode acontecer nas artes — por exemplo em certas danças sagradas da Índia — mas ainda não aconteceu na literatura ocidental, e a resistência dos escritores modernos a terem seus arquétipos “reconhecidos”, por assim dizer, deve-se a um anseio natural de mantê-los tão versáteis quanto possível, e não presos exclusivamente a uma só interpretação. Um poeta pode estar mostrando uma tendência esotérica se indica uma associação, como Yeats faz nas notas de pé de página de alguns de seus antigos poemas. Não há associações *necessárias*: há algumas excessivamente óbvias, tais como a associação das trevas com o terror e o mistério, mas não há correspondências intrínsecas ou inerentes, que devam inevitavelmente ocorrer. Como veremos depois, há um contexto no qual a expressão “símbolo universal” faz sentido, mas não é este contexto. A corrente da literatura, contudo, como qualquer outra corrente, procura primeiro as vias mais fáceis: o poeta que usa as associações esperadas comunicar-se-á mais rapidamente.

Num extremo da literatura temos a pura convenção, que um poeta usa simplesmente porque antes foi freqüentemente usada do mesmo jeito. Isso é muito comum na poesia ingênua, nos epítetos fixos e frases-chapas da estória romanesca e baladas medievais, nos enredos invariáveis e nos tipos de personagens do drama ingênuo, e, em menor grau, nos *tópoi* ou lugares-comuns que, como outras idéias em literatura, são tão maçantes quando afirmados como proposições, e tão ricos e variados quando se usam como princípios estruturais em literatura. No outro extremo temos a pura variável, na qual há um tentame deliberado de novidade ou de estranheza, e conseqüentemente um disfarce ou complicação de arquétipos. Tais técnicas aproximam-se muito

da desconfiança na própria comunicação como função da literatura. Não obstante, os extremos se encontram, como dizia Coleridge, e a poesia anticonvencional logo se torna uma convenção por seu turno, a ser explorada por audazes eruditos, acostumados à monotonia das terras más literárias. Entre esses pontos extremos a convenção varia do mais explícito ao mais indireto, ao longo de uma escala paralela à escala da alegoria e do paradoxo, de que já cuidamos. As duas escalas podem muitas vezes confundir-se ou identificar-se, mas traduzir as imagens em exemplos e preceitos é um processo completamente distinto de seguir as imagens em outros poemas.

Perto do extremo da pura convenção acham-se a tradução, a paráfrase e o tipo de uso que Chaucer faz de Boccaccio em *Troilus* e *The Knights Tale* (O Conto do Cavaleiro). A seguir chegamos à convenção explícita e deliberada, tal como observamos no *Lycidas*. A seguir vem a convenção paradoxal ou irônica, inclusive a paródia — muitas vezes um sinal de que certas modas no uso das convenções estão se gastando. Vem depois o tentame de atingir a originalidade voltando as costas para a convenção explícita, tentame que resulta numa convenção implícita, do tipo que apontamos em Whitman. A seguir vem uma tendência a identificar a originalidade com a escrita “experimental”, baseada em nossos dias numa analogia com os descobrimentos científicos, e da qual se fala freqüentemente como uma “ruptura com a convenção”. E, naturalmente, em cada estágio da literatura, inclusive este último, há uma grande quantidade de convenção superficial e inorgânica, produzindo o tipo de escrita que a maioria dos estudantes de literatura prefere conservar a certa distância: medíocres sonetos e versos de amor elizabetanos, fórmulas de comédia plautinas, pastorais do século XVIII, romances de final feliz do século XIX, obras de seguidores e discípulos e escolas e tendências em geral.

Está claro, por tudo isso, que os arquétipos são mais facilmente estudados na literatura altamente convencional: isto é, na maior parte, a literatura ingênua, primitiva e popular. Sugerindo a possibilidade da crítica arquetípica, portanto, estou sugerindo a possibilidade de estender a espécie de estudo comparativo e morfológico, ora feito, dos contos populares e das baladas ao resto da literatura. Isso seria mais facilmente concebível agora, que já não está em favor distinguir a literatura popular e primitiva da literatura comum, tão agudamente como costumávamos fazer. Também descobriremos que a literatura superficial, do gênero de que há pouco falamos, é de grande valor para a crítica arquetípica simplesmente porque é convencional. Se através deste livro eu me refiro à ficção popular tão freqüentemente como aos maiores romances e epopéias, dá-se isso pela mesma razão por que um músico, ao tentar explicar os fatos rudimen-

tares do contraponto, mais provavelmente os ilustraria, ao menos para começar, com os “Três Ratos Cegos”, e não com uma complexa fuga de Bach.

Cada fase do simbolismo tem sua abordagem particular da narração e do sentido. Na fase literal, a narração é um fluxo de sons significativos, e o sentido uma configuração verbal ambígua e complexa. Na fase descritiva, a narração imita fatos reais, e o sentido imita objetos reais e proposições. Na fase formal, a poesia existe entre o exemplo e o preceito. No acontecimento exemplar há um elemento de *volta*; no preceito, ou juízo sobre o que tem de ser, há um forte elemento de *desejo*, ou do que se chama “sonho”. Esses elementos de volta e desejo entram no primeiro plano da crítica arquetípica, que estuda os poemas enquanto unidades da poesia como um todo, e os símbolos como unidades de comunicação.

Desse ponto de vista, o aspecto narrativo da literatura é um ato recorrente de comunicação simbólica: em outras palavras, um ritual. A narrativa é estudada pela crítica arquetípica como ritual ou imitação da ação humana como um todo, e não simplesmente como uma *mimesis práxeos* ou imitação de uma ação. Similarmente, na crítica arquetípica o conteúdo significativo é o conflito de desejo e realidade, que tem por base o trabalho do sonho. Ritual e sonho, portanto, são o conteúdo narrativo e significativo, respectivamente, da literatura em seu aspecto arquetípico. A análise arquetípica do enredo de um romance ou peça tratá-lo-ia nos termos das ações genéricas, recorrentes e convencionais, que mostram analogias ritualísticas: com as núpcias, exéquias, iniciações intelectuais ou sociais, execuções ou arremedos de execução, o escorraçamento do vilão que é o bode expiatório, e assim por diante. A análise arquetípica do sentido ou significado de tal obra tratá-lo-ia em termos da feição genérica, recorrente ou convencional indicada por seu estado de espírito e resolução, ou trágico ou cômico ou irônico ou o que mais seja, com os quais se exprime a relação de desejo e experiência.

A volta e o desejo se interpenetram, e são de igual importância tanto no ritual como no sonho. Em sua fase arquetípica, o poema imita a natureza, não (como na fase formal) a natureza como estrutura ou sistema, mas a natureza como um processo cíclico. O princípio da volta no ritmo da arte parece derivar das repetições, no mundo da natureza, que fazem o tempo inteligível para nós. Os rituais agrupam-se em torno dos movimentos cíclicos do Sol, da Lua, das estações e da vida humana. Todos os períodos cruciais da experiência — a aurora, o pôr do Sol, as fases da Lua, o tempo da sementeira e da colheita, os equinócios e os solstícios, o nascimento, a iniciação, o casa-

mento e a morte, têm rituais ligados a eles. A influência do ritual exercita-se sobre a pura narrativa cíclica, a qual, se pudesse existir tal coisa, seria repetição automática e inconsciente. No meio de toda essa recorrência, porém, está o ciclo recorrente fundamental da vida que adormece e desperta, a frustração diária do ego, o despertar noturno de um eu titânico.

O crítico arquetípico estuda o poema como parte da poesia, e a poesia como parte da total imitação humana da natureza que chamamos civilização. A civilização não é apenas uma imitação da natureza, mas o processo de fazer da natureza uma forma humana total; e é impelida pela força que há pouco chamamos desejo. O desejo de alimentação e abrigo não se contenta com raízes e cavernas: produz as formas humanas da natureza que chamamos lavoura e arquitetura. O desejo não é assim uma simples reação à necessidade, pois um animal pode necessitar de alimento sem plantar uma horta para obtê-lo, nem é uma simples reação à carência, ou desejo *de* algo em particular. Não é limitado nem satisfeito por objetos, mas é a energia que leva a sociedade humana a desenvolver sua própria forma. O desejo, nesse sentido, é o aspecto social daquilo que deparamos no plano literal como emoção, um impulso rumo à expressão que teria ficado amorfo, se o poema não o tivesse liberado, fornecendo-lhe a forma de expressão. A forma do desejo, semelhantemente, é liberada e feita perceptível pela civilização. A causa eficiente da civilização é o trabalho, e a poesia, em seu aspecto social, tem a função de exprimir, como hipótese verbal, uma visão da meta do trabalho e das formas do desejo.

Há contudo uma dialética moral no desejo. O conceito de um jardim gera o conceito de "mato", e construir um aprisco torna o lobo um inimigo maior. A poesia, em seu aspecto social ou arquetípico, portanto, tenta não apenas ilustrar a consecução do desejo, mas também definir os obstáculos a ele. O ritual é não só um ato recorrente, mas também um ato expressivo de uma dialética de desejo e aversão: desejo de fertilidade ou vitória, aversão à seca ou aos inimigos. Temos rituais de integração social e temos rituais de expulsão, suplício e castigo. No sonho há uma dialética semelhante, pois há tanto o sonho que realiza um desejo, como o que realiza a angústia, ou o sonho que é um pesadelo de aversão. A crítica arquetípica repousa, portanto, em dois ritmos de organização ou padrões, um cíclico, o outro dialético.

A união de ritual e sonho numa forma de comunicação verbal é o mito. Este é um sentido da palavra "mito" levemente diverso do usado no ensaio precedente. Mas, primeiro, o sentido é igualmente familiar, e a ambigüidade não é minha, mas do dicionário; e, segundo, há uma ligação real entre os dois sentidos, que se

tornará mais visível ao prosseguirmos. O mito explica e torna comunicáveis o ritual e o sonho. O ritual, por si mesmo, não pode explicar-se: é pré-lógico, pré-verbal e em certo sentido, pré-humano. Sua ligação com o calendário parece unir a vida humana à dependência biológica do ciclo natural que as plantas, e, até certa medida os animais, ainda têm. Tudo aquilo em que, na natureza, pensamos como se tivesse alguma analogia com as obras de arte, como a flor ou o canto do passarinho, cresce de uma sincronização entre um organismo e os ritmos de seu ambiente natural, principalmente o do ano solar. Entre os animais, certas expressões de sincronização, como as danças de acasalamento dos pássaros, quase podiam ser chamadas rituais. O mito é mais distintivamente humano, pois a perdiz mais inteligente não poderá contar sequer a estória mais absurda, explicando por que bate as asas na estação do acasalamento. Similarmente, o sonho, por si mesmo, é um sistema de alusões enigmáticas à vida do próprio sonhador, não entendidas cabalmente por ele, ou, tanto quanto sabemos, de nenhuma utilidade real para ele. Mas em todos os sonhos há um elemento mítico que tem um poder de comunicação independente, como é óbvio, não só no exemplo corrente de Édipo, mas em qualquer coleção de contos populares. O mito, portanto, não dá apenas sentido ao ritual e narração ao sonho: é a identificação de ritual e sonho, na qual se vê que o primeiro é o segundo em movimento. Isso não seria possível, a menos que houvesse um fator comum a ritual e sonho, que tornasse um a expressão social do outro; devemos deixar para tratamento posterior a investigação desse fator comum. Tudo o que precisamos dizer aqui é que o ritual é o aspecto arquetípico do *mýthos* e o sonho o aspecto arquetípico da *diánoia*.

A mesma distinção de ênfase que notamos no primeiro ensaio entre a literatura ficcional e a temática retorna aqui. Algumas formas literárias, como o drama, lembram-nos com particular nitidez as analogias com os rituais, pois o drama na literatura, como o ritual na religião, é primariamente uma representação social ou conjunta. Outras, como a estória romanesca, sugerem analogias com o sonho. As analogias rituais são as mais facilmente perceptíveis, não no drama da audiência educada e do teatro estável, mas no drama ingênuo ou espetaculoso: na peça popular, no espetáculo de títeres, na pantomima, na farsa, no mistério, e em seus descendentes, na máscara, na ópera cômica, no cinema comercial e na revista teatral. As analogias com o sonho são mais bem estudadas na estória romanesca ingênuo, que inclui os contos populares e as estórias de fadas, os quais se relacionam muito de perto com os sonhos de desejos maravilhosos que se tornam realidade, e com pesadelos de ogros e bruxas. O drama ingênuo e a estória romanesca ingênuo, por certo, também se interpenetram. O que o drama ingênuo drama-

tiza é habitualmente algum tipo de estória romanesca, e o estreito vínculo do romanesco com o ritual pode ser visto na quantidade de estórias romanescas medievais que se ligam a alguma parte do calendário, ao solstício de inverno, a um dia de maio pela manhã, ou à véspera da festa de um santo; ou ainda a algum ritual de classe como um torneio. O fato de o arquétipo ser primariamente um símbolo *comunicável* explica largamente a facilidade com que as baladas e contos populares e mimos viajam pelo mundo, como tantos de seus heróis, por sobre todas as barreiras de língua e de cultura. Voltamos aqui ao fato de que a literatura muito profundamente influenciada pela fase arquetípica do simbolismo nos impressiona como primitiva e popular.

Com estas palavras — primitiva e popular — quero dizer a posse da aptidão de comunicar-se no tempo e no espaço, respectivamente. Por outro lado, significam bastante a mesma coisa. A arte popular é normalmente desdenhada como vulgar pelas pessoas cultivadas de seu tempo; em seguida, descai do favor de sua audiência original, quando cresce uma nova geração; depois começa a imergir na iluminação mais suave do “estranho”, e as pessoas cultivadas se interessam por ela, e afinal começa a assumir a dignidade arcaica do primitivo. Esta sensação do *arcaico* retorna sempre que vemos a grande arte usar formas populares, como Shakespeare usa em seu período final, ou como a Bíblia usa quando termina num conto de fadas sobre uma donzela em perigo, um herói matando dragões, uma feiticeira má e uma cidade maravilhosa fulgurando de jóias. O arcaísmo é um traço regular de todos os empregos sociais dos arquétipos. A Rússia Soviética orgulha-se muito de sua produção de tratores, mas decorrerá certo tempo até que o trator substitua a foice na bandeira soviética.

É neste ponto que devemos notar e evitar a falácia de uma teoria do contrato mitológico. Isto é, pode haver algo como um contrato social em teoria política, se limitamos a discussão a fatos observáveis na presente estrutura da sociedade. Mas quando esses fatos se ligam a uma fábula sobre algo que sucedeu num passado muito remoto para qualquer prova perturbar as asserções do fabulador, e quando nos dizem que outrora os homens entregaram ou delegaram ou foram enganosamente levados a entregar seu poder, a teoria política se tornou meramente uma das falsidades da doutrinação platônica. E porque o único testemunho desse evento remoto é sua analogia com os fatos presentes, estes estão sendo comparados com suas próprias imagens. Um processo fabulador exatamente semelhante ocorreu na crítica literária ligada ao mito, a qual nem bem emergiu ainda de seu estádio histórico do contrato.

Como o crítico arquetípico se ocupa com o ritual e com o sonho, seria provável que ele tivesse muito interesse na obra realizada pela *Antropologia* contemporânea quanto ao ritual, e pela *Psicologia* contemporânea quanto aos sonhos. Especificamente, a obra realizada sobre a base ritual do drama ingênuo no *Golden Bough* (O Ramo Dourado), de Frazer, e a obra realizada sobre a base onírica do sonho na ficção romanesca ingênua por Jung e pelos jungianos, são do valor mais imediato para ele. Mas os três campos da Antropologia, da Psicologia e da crítica literária não estão ainda claramente separados, e o perigo do determinismo tem de ser cuidadosamente vigiado. Para o crítico literário, o ritual é o *conteúdo* da ação dramática, não a fonte ou origem dela. *The Golden Bough* é, do ponto de vista da crítica literária, um ensaio sobre o conteúdo ritual do drama ingênuo: isto é, reconstrói um ritual arquetípico, do qual os princípios estruturais e genéricos do drama podem ser derivados lógicamente, não cronologicamente. Não tem a mínima importância para o crítico literário o fato de tal ritual ter tido ou não qualquer existência histórica. É muito provável que o ritual hipotético de Frazer tivesse muitas e impressionantes analogias com os rituais efetivos, e coligir tais analogias faz parte de sua argumentação. Mas uma analogia não é necessariamente uma fonte, uma influência, uma causa, uma forma embrionária, muito menos uma identidade. A relação *literária* do ritual com o drama, como a de qualquer outro aspecto da ação humana com o drama, é apenas uma relação de conteúdo com forma, não a de fonte com derivado.

O crítico, portanto, ocupa-se apenas com os modelos de ritual ou sonho que estejam realmente no que ele está estudando, não obstante hajam tido êxito. A obra dos estudiosos clássicos que seguiram a linha de Frazer produziu uma teoria geral do conteúdo espetacular ou ritual do drama grego. *The Golden Bough* pretende ser uma obra de Antropologia, mas tem tido mais influência na crítica literária do que em seu suposto campo, e pode ainda vir a demonstrar-se realmente uma obra de crítica literária. Se o modelo ritual está nas peças — e é fato, não opinião, que um dos principais temas de *Ifigênia em Táuride*, por exemplo, é o sacrifício humano — o crítico não precisa tomar partido na controvérsia histórica, inteiramente distinta, sobre a *origem* ritual do drama grego. Por isso o ritual, como conteúdo da ação, e mais particularmente da ação dramática, é algo continuamente subentendido na ordem verbal, e em tudo independente da influência direta. Mesmo no século XIX, vemos que o drama corrente se torna primitivo e popular, como em *The Mikado*, para repetir um exemplo dado antes, no qual volta todo o material de Frazer, o filho do rei, o sacrifício imitativo, a analogia com o festival da *Sacaea*, e muitas outras coisas que Gilbert sabia e a que não dava atenção. Volta porque ainda é o melhor modo de

prender a atenção de uma audiência, e os dramaturgos experientes sabem disso.

O prestígio da crítica documentária, que lida inteiramente com as fontes e a transmissão histórica, desencaminhou alguns críticos arquetípicos para a opinião de que todos esses elementos rituais deviam ser rastreados diretamente, como a linhagem da realeza, até tão longe quanto uma suspensão voluntária da descrença o permita. As vastas lacunas cronológicas resultantes são usualmente transpostas com a ponte de alguma teoria da memória racial, ou com alguma concepção conspirativa da história que envolva segredos ciosamente guardados, por séculos, por cultos ou tradições esotéricas. É curioso que, quando os críticos arquetípicos se agarram a um arcabouço histórico, quase invariavelmente produzem alguma hipótese sobre a contínua degeneração, a partir de uma idade de ouro perdida na Antiguidade. Assim o prelúdio da série de José de Thomas Mann recua vários de nossos mitos fundamentais para a Atlântida, sendo a Atlântida claramente mais útil como idéia arquetípica do que como idéia histórica. Quando a crítica arquetípica reviveu no século XIX, com uma voga pelos mitos solares, tentou-se ridicularizá-la, demonstrando com igual plausibilidade que Napoleão era um mito solar. O ridículo é eficaz apenas contra a distorção histórica do método. Arquetipicamente transformamos Napoleão em mito solar sempre que falamos na ascensão de sua carreira, no zênite de sua fama ou no eclipse de sua sorte.

A história social e cultural, que é Antropologia em sentido lato, sempre será parte do contexto da crítica, e quanto mais claramente se distinguirem os tratamentos antropológico e crítico do ritual, tanto mais benéfica será sua influência recíproca. O mesmo é verdade quanto à relação da Psicologia com a crítica. A primeira e mais notável unidade poética, maior do que o poema individual, é a obra inteira do homem que escreveu o poema. A biografia sempre será parte da crítica, e o biógrafo naturalmente se interessará pela poesia de seu escolhido como por um documento pessoal que registra seus sonhos particulares, associações, ambições, e desejos expressos ou reprimidos. Os estudos desses assuntos formam uma parte essencial da crítica. Não estou naturalmente falando dos estudos simplórios, que apenas lançam sobre a vítima, num disfarce clínico racionalizado, a própria erótica do autor, mas somente dos estudos sérios, tecnicamente capazes tanto em Psicologia como em crítica, os quais têm consciência de quanta conjectura está envolvida e de quão tentativas todas as conclusões devem ser.

Tal abordagem é a mais fácil, e muito compensadora, com o que chamamos escritores temáticos do imitativo baixo — isto é, principalmente os poetas românticos, nos quais os próprios

processos psicológicos do poeta são amiúde parte do tema. Com os outros escritores, digamos um dramaturgo consciente, desde a primeira palavra posta no papel, de que “Aqueles que vivem para agradar devem agradar para viver”, há o perigo de abstrair irrealmente o poeta de sua comunidade literária. Suponhamos que um crítico descubra que certo exemplo é freqüentemente repetido nas peças de Shakespeare. Se Shakespeare é singular ou anômalo, ou mesmo excepcional, usando esse exemplo, a razão para tal uso pode ser pelo menos parcialmente psicológica. Se houvesse qualquer prova de que ele persistira usando-o quando esse exemplo falhara em agradar uma audiência, a probabilidade de um elemento pessoal psicológico seria muito alta. Mas se podemos achar o mesmo exemplo em meia dúzia de seus contemporâneos, temos claramente de reconhecer a convenção. E se o encontramos numa dúzia de dramaturgos de diversas épocas e culturas, temos de reconhecer o gênero, as exigências estruturais do próprio drama. Ora, como questão de fato, descobrimos nas comédias de Shakespeare que os mesmos artifícios são usados repetidas vezes, e é tarefa do crítico literário comparar esses artifícios com os de outros dramaturgos, num estudo morfológico da forma cômica. De outro modo privar-nos-emos da apreciação perfeitamente legítima das qualidades *eruditas* de Shakespeare, de ver nos artifícios repetidos de suas comédias um tipo de Arte da Fuga da comédia.

Um psicólogo, examinando um poema, tenderá a ver nele o que vê no sonho, um misto de conteúdo latente e manifesto. Para o crítico literário o conteúdo manifesto do poema é a sua forma, por isso seu conteúdo latente se torna simplesmente seu conteúdo efetivo, sua *diánoia* ou tema. E essa *diánoia* no plano arquetípico é um sonho, uma representação do conflito de desejo e realidade. Parecemos estar caminhando num círculo, mas não completamente. Para o crítico, surge um problema que não existe para uma análise puramente psicológica, o problema do conteúdo latente comunicável, do sonho inteligível, a concepção platônica da arte como um sonho para espíritos despertados. Para o psicólogo todos os símbolos do sonho são particulares, interpretados pela vida pessoal de quem sonha. Para o crítico não há simbolismo privado, ou, se há, é tarefa dele certificar que não continua tal.

Esse problema já se contém no tratamento de Freud do *Édipo Rei* como uma peça que deve muito de sua força ao fato de dramatizar o complexo de Édipo. Os elementos dramáticos e psicológicos podem ser ligados sem qualquer referência à vida pessoal de Sófocles, da qual não conhecemos nada. Essa ênfase no conteúdo impessoal foi desenvolvida por Jung e sua escola, para os quais a comunicabilidade dos arquétipos é explicada por

uma teoria do inconsciente coletivo — hipótese essa desnecessária à crítica da literatura, tanto quanto posso julgar.

O que achamos ser verdade quanto à intenção do escritor é também verdade quanto à atenção da audiência. Ambas são centrípetas, e há implicações na reação à arte como existem na criação, implicações das quais a audiência não fica explicitamente cônica. A consciência distinta pode perceber apenas poucos pormenores do complexo da reação. Esse estado de coisas capacitou Tennyson, por exemplo, a ser louvado pela castidade de sua linguagem e a ser lido por sua forte sensualidade erótica. Também torna possível para um crítico contemporâneo valer-se dos mais plenos recursos do conhecimento moderno, ao explicar uma obra de arte, sem nenhum temor real de anacronismo.

Le Malade Imaginaire (O Doente Imaginário), por exemplo, é uma peça sobre um homem que, nos termos do século XVII, incluindo sem dúvida os próprios termos de Molière, não era de fato um doente, mas julgava ser. Um crítico moderno poderia objetar que a vida não é tão simples: é perfeitamente possível para um *malade imaginaire* ser um *malade véritable*, e o que está errado com Argan é claramente a má vontade de ver seus filhos crescerem, uma regressão infantil que sua mulher — sua segunda mulher, por falar nisso — mostra compreender completamente, mimando-o e murmurando expressões tais como “pauvre petit fils”. Tal crítico encontraria a chave de todo o comportamento de Argan em sua irrefletida observação depois da cena com a menina Louison (a natureza erótica da qual o crítico também notaria): “Il n’y a plus d’enfants.” Ora, quer esta interpretação esteja certa, quer errada, não se desvia do texto de Molière, embora não nos diga nada sobre o próprio Molière. A peça é genericamente uma comédia; deve portanto ter um final feliz; Argan portanto deve ser levado a fazer alguma coisa; sua mulher, cuja função dramática é mantê-lo com sua obsessão, deve portanto ser “exposta” como adversa a ele. O enredo é um ritual que se move para uma rejeição do bode expiatório seguida por um casamento, e o tema é um espécime onírico de desejo irracional em conflito com a realidade.

Outro ensaio deste livro cuidará dos pormenores e da prática da crítica arquetípica: aqui tratamos apenas de seu lugar no contexto da crítica em geral. Em seu aspecto arquetípico, a arte é um segmento da civilização; e definimos a civilização como o processo de fazer da natureza uma forma humana. A configuração dessa forma humana é revelada pela própria civilização ao desenvolver-se: seus principais componentes são a cidade, o jardim, a fazenda, o aprisco, etc., bem como a própria sociedade humana. Um símbolo arquetípico é comumente um objeto natural com significado humano, e faz parte da concepção crítica

da arte como um produto civilizado, uma visão das metas da obra humana.

Tal visão é forçada a idealizar alguns aspectos da civilização e a ridicularizar ou ignorar outros; noutras palavras, o contexto social da arte é também o contexto moral. Todos os artistas têm de chegar a um acordo com suas comunidades: muitos artistas, e grandes, contentam-se com ser os porta-vozes delas. Mas nos termos de sua expressão moral, o poeta reflete e segue a distância o que sua comunidade realmente realiza com o seu trabalho. Por isso a opinião moral do artista é invariavelmente a de que deve auxiliar a obra de sua sociedade forjando hipóteses aproveitáveis, imitando a ação e o pensamento humanos do modo tal que sugira modalidades realizáveis de ambos. Se não age assim, suas hipóteses teriam de ser, pelo menos, rotuladas claramente de jocosas ou extravagantes. O marxismo adota mais ou menos esse modo de ver a arte, e dessa forma repete o raciocínio a que se chega no fim da *República*. Aí nos é dito, se acompanharmos o raciocínio simplesmente como está, que, de acordo com a justiça, ou obra social corretamente executada, a cama do pintor é uma imitação externa da cama do artífice. O artista, portanto, está limitado a refletir o mundo que o verdadeiro artesão está realizando, ou a fugir dele.

Adotamos o princípio, neste ensaio, de que os acontecimentos e idéias, em poesia, são imitações hipotéticas da História e dos escritos discursivos, respectivamente, os quais por seu turno são imitações verbais da ação e do pensamento. Esse princípio nos leva rigorosamente à visão da poesia como uma imitação secundária da realidade. Estamos interpretando a mimese, contudo, não como uma “reminiscência” platônica, mas como uma libertação da exterioridade em imagem, da natureza em arte. Desse ponto de vista, a obra de arte deve ser seu próprio objeto: não pode ser, em última análise, descritiva de alguma coisa, e jamais pode ser, em última análise, relacionada com qualquer outro sistema de fenômenos, protótipos, valores ou causas finais. Todas essas relações externas fazem parte da “falácia intencional”. A poesia é um veículo de moral, verdade e beleza, mas o poeta não visa a essas coisas, e sim apenas à força verbal interior. O poeta *qua* poeta tenciona apenas escrever um poema, e como regra não é o artista, mas o ego no artista. que se afasta de seu trabalho certo para ir caçar esses outros atraentes fogos-fátuos.

É um axioma elementar da crítica que moralmente o leão se deita junto ao cordeiro. Bunyan e Rochester, Sade e Jane Austen, *The Miller's Tale* (O Conto do Molheiro) e *The Second Nun's Tale* (O Conto da Segunda Freira), são todos igualmente elementos de uma educação liberal, e o único critério moral a ser-lhes aplicado é o do decoro. Da mesma forma, a atitude moral

assumida pelo poeta em sua obra deriva largamente da estrutura dessa obra. Assim, o fato de *Le Malade Imaginaire* ser uma comédia é a única razão para fazer a mulher de Argan uma hipócrita — tem de ser afastada para que a peça tenha um final feliz.

A procura da beleza é um contra-senso muito mais perigoso do que a procura da verdade ou da virtude, porque ministra ao ego uma tentação mais forte. A beleza, como a verdade e a virtude, é uma qualidade que pode em certo sentido ser atribuída a toda grande arte, mas a tentativa deliberada de embelezar pode apenas, em si mesma, debilitar a energia criadora. A beleza na arte é como a felicidade no comportamento: pode acompanhar o ato, mas não pode ser o objetivo do ato, assim como ninguém pode “buscar a felicidade”, mas apenas qualquer outra coisa que possa dar felicidade. Visar à beleza produz, no melhor dos casos, o atraente: a qualidade da beleza representada pela palavra graça, uma qualidade que depende de uma escolha cuidadosamente limitada tanto de assunto como de técnica. Um pintor religioso, por exemplo, pode exibir essa qualidade apenas enquanto a Igreja continuar encomendando Madonas: se uma igreja pede uma Cruzificação, deve pintar, ao contrário, crueldade e horror.

Quando falamos do corpo humano como “belo”, habitualmente significamos o corpo de alguém em boas condições físicas, de dezoito a por volta dos trinta; e se Degas, por exemplo, nos mostra pinturas de matronas de amplas nádegas agachando-se em banhos de assento, interpretamos o choque à nossa polidez como um julgamento estético. Sempre que a palavra beleza signifique graça ou atratividade, como é forçada a significar sempre que seja ela a intenção da arte, torna-se reacionária: tenta restringir o que o artista pode escolher como assunto, ou o método que ele pode escolher para tratá-lo, e dispõe todas as forças do melindre para evitar que ele estenda sua visão além de um pseudoclassicismo árido e insípido. Ruskin estragou muitas de suas melhores intuições críticas com essa falácia; Tennyson amiúde embarçou com ela o vigor de sua poesia, e nalguns dos maquiladores menores do mesmo período podemos ver claramente a que leva a compulsão neurótica a embelezar tudo. Leva a um culto exagerado do estilo, a uma técnica de fazer tudo numa obra de arte, mesmo num drama, soar inteiramente igual, e parecido com o autor, e semelhante ao autor no que tenha de mais impressivo. Aqui de novo a vaidade do ego substituiu o orgulho honesto do artesão.

A fase formal, ou terceira, da narrativa e do sentido, embora inclua as relações externas da literatura com acontecimentos e idéias, faz-nos contudo retroceder, em última análise, para a visão estética da obra de arte como um objeto de contemplação, uma

téchne destinada ao ornamento e ao prazer, em vez da utilidade. Esse modo de ver anima-nos a separar os objetos estéticos dos outros tipos de artefatos, e a postular uma experiência estética diferente, em gênero, das outras experiências. Em correspondência com a visão bibliográfica da literatura, de que esta é o ajuntamento ou pilha de todos os livros e peças e poemas que têm sido escritos, percebemos a visão estética da crítica como uma série distinta de noções particulares (às vezes vagamente peremp-tórias). Não há razão para não conceder a essa visão da experiência sua própria validade; objeta-se apenas quando exclui outras abordagens.

A visão arquetípica da literatura mostra-nos a literatura como uma forma total e a experiência literária como uma parte da substância contínua da vida, na qual uma das funções do poeta é retratar os objetivos do trabalho humano. Tão logo acrescentamos essa abordagem às outras três, a literatura se torna um instrumento ético, e deixamos atrás o dilema de “Ou Isto Ou Aquilo”, de Kierkegaard, entre a idolatria estética e a liberdade ética, sem nenhuma tentação de livrar-nos das artes no processo. Daí a importância, depois de aceitar essa visão da literatura, de rejeitar os objetivos externos da moral, da beleza e da verdade. O fato de serem externos fá-las em última análise idolátricos, e assim demoníacos. Mas se nenhum padrão social, moral ou estético determina, afinal de contas, o valor da arte, segue-se que a fase arquetípica, na qual a arte é constituinte da civilização, não pode ser a derradeira. Necessitamos ainda de outra fase, na qual podemos passar da civilização, onde a poesia é ainda útil e funcional, para a cultura, na qual ela é desinteressada e independente, e firma-se sobre seus próprios pés.

FASE ANAGÓGICA: O SÍMBOLO COMO MÔNADE ↙

Rastreando as diferentes fases do simbolismo literário, temos subido numa seqüência paralela à da crítica medieval. Estabelecemos, é verdade, um sentido diferente para a palavra “literal”. É o nosso segundo plano — ou descritivo — que corresponde ao histórico ou literal do esquema da Idade Média, ou, em qualquer hipótese, da versão de Dante. Nosso terceiro plano, o plano do comentário e da interpretação, é o segundo plano — ou alegórico — da Idade Média. Nosso quarto plano, o estudo dos mitos, e da poesia como técnica de comunicação social, é o terceiro plano medieval, do sentido moral e tropológico, preocupado a um só tempo com o aspecto social e figurativo do sentido. A distinção medieval entre o alegórico como aquilo em que alguém crê (*quid credas*) e o moral como aquilo que alguém faz (*quid agas*) reflete-se também em nossa concepção da fase formal como estética ou

especulativa e da fase arquetípica como social e integrante da substância contínua do trabalho. Temos de ver agora se podemos estabelecer um paralelo moderno da concepção medieval da anagoria ou sentido universal.

Além disso, o leitor pode ter observado um paralelismo a armar-se gradualmente entre os cinco modos de nosso primeiro ensaio e as fases do simbolismo neste. O sentido literal, como o expusemos, tem muito que ver com as técnicas da ironia temática introduzida pelo *Simbolismo*, e com a opinião de muitos dos "novos" críticos de que a poesia é primariamente (i.e., literalmente) uma estrutura irônica. O simbolismo descritivo, apontado, em sua maior inflexibilidade, no Naturalismo documentário do século XIX, parece manter estreita relação com o imitativo baixo, e o simbolismo formal, facilmente estudado nos escritores do Renascimento e neoclássicos, com o imitativo elevado. A crítica arquetípica, afigura-se que encontra seu centro de gravidade no modo da estória romanesca, quando o intercâmbio de baladas, contos populares e estórias populares estava em seu ponto mais fácil. Se o paralelo se sustenta, portanto, a última fase do simbolismo ainda se ocupará, como a anterior, com o aspecto mitopéico da literatura, mas com o mito em seu sentido mais limitado e técnico, de ficções e temas relacionados com seres e potestades divinos ou quase divinos.

Temos associado os arquétipos e mitos particularmente com a literatura popular e primitiva. De fato, quase poderíamos definir a literatura popular, de modo um tanto vicioso, confessadamente, como a literatura que proporciona uma visão desimpedida dos arquétipos. Podemos encontrar essa qualidade em todos os planos da literatura: nas estórias de fadas e contos populares, em Shakespeare (na maioria das comédias), na Bíblia (que ainda seria um livro popular se não fosse sagrado), em Bunyan, em Richardson, em Dickens, em Poe, e naturalmente numa vasta quantidade de baboseiras efêmeras, também. Iniciamos este livro notando que não podemos correlacionar popularidade e valor. Mas há ainda o perigo da redução, ou a presunção de que a literatura seja *essencialmente* primitiva e popular. Essa opinião teve grande voga no século XIX, e de modo algum já está morta, mas, se fôssemos adotá-la, eliminaríamos uma terceira e importantíssima fonte de abastecimento da crítica arquetípica.

Observamos que muitos escritores eruditos e profundos, cuja obra requer estudo paciente, são escritores explicitamente mitopéicos. Os exemplos incluem Dante e Spenser, e no século XX abrangem quase todos os escritores "díficeis", tanto em poesia como em prosa. Tal obra, quando ficcional, funda-se freqüentemente numa base de drama ingênuo (*Fausto*, *Peer Gynt*) ou de estória romanesca ingênua (Hawthorne, Melville: podem-se comparar as refinadas alegorias de Charles Williams e C. S. Lewis

em nosso tempo, que se baseiam largamente nas fórmulas do jornal estudantil). A mitopéia erudita, como a temos no derradeiro período de Henry James e em James Joyce, por exemplo, pode tornar-se desconcertantemente complexa; mas as complexidades tencionam revelar e não disfarçar o mito. Não podemos presumir que um mito primitivo e popular tenha sido enfaixado, à feição de múmia, em caprichada verbosidade, que é a presunção a que levaria a falácia da redução. A inferência parece ser que o erudito e o sutil, como o primitivo e o popular, tendem para um centro da experiência imaginativa.

Sabendo que *Os Dois Cavalheiros de Verona* é uma comédia antiga de Shakespeare e *O Conto de Inverno* das últimas, o estudioso esperaria que a segunda peça fosse mais sutil e complexa; não poderia esperar que fosse mais arcaica e primitiva, mais insinuadora de mitos e rituais antigos. A segunda peça é também mais popular, embora não popular, por certo, no sentido de dar a uma audiência da classe média inferior o que ela pensa que quer. Por exprimir as formas interiores do drama com força e intensidade crescentes, Shakespeare chegou em seu período final às fundações do drama, ao espetáculo romanesco do qual vieram todas as formas mais especializadas do drama, como a tragédia e a comédia social, e ao qual voltam intermitentemente. Nos maiores momentos de Dante e Shakespeare, digamos, na *Tempestade* e no clímax do *Purgatório*, temos a sensação de que a expressão converge, a sensação de que estamos próximos de ver o que toda a nossa experiência literária tem objetivado, a sensação de que nos movemos para o centro silencioso da ordem verbal. A crítica na condição de conhecimento, a crítica que é compelida a manter-se falando sobre o assunto, reconhece o fato de que *há* um centro da ordem verbal.

A menos que haja tal centro, nada há que impeça as analogias ministradas pela convenção e pelo gênero de ser uma infundável série de associações arbitrárias, talvez sugestivas, talvez mesmo tantalizadoras, mas que não criam jamais uma estrutura real. O estudo dos arquétipos é o estudo dos símbolos literários como partes de um todo. Se, de qualquer modo, há coisas tais como arquétipos, temos então de dar ainda outro passo, e conceber a possibilidade de um universo literário independente. Ou a crítica arquetípica é uma ilusão, um labirinto infundável e sem saída, ou temos de supor que a literatura seja uma forma total, e não simplesmente o nome dado à soma das obras literárias existentes. Falamos antes na visão mítica da literatura, a qual leva à concepção de uma ordem da natureza, como um todo, imitada por uma ordem correspondente de palavras.

Se os arquétipos são símbolos comunicáveis, e há um núcleo dos arquétipos, esperaríamos encontrar, nesse núcleo, um grupo

de símbolos universais. Não quero dizer com esta frase que haja qualquer código arquetípico que tenha sido memorizado por todas as sociedades humanas, sem exceção. Quero dizer que alguns símbolos são imagens de coisas comuns a todos os homens, e têm portanto um poder comunicativo potencialmente ilimitado. Tais símbolos incluem os da comida e bebida, da procura ou viagem, da luz e das trevas, e da realização sexual, que tomariam habitualmente a forma do casamento. Não é vantagem presumir que um mito de Adônis ou de Édipo seja universal, ou que certas associações, como as da serpente com o falo, sejam universais. porque, quando descobrimos um grupo de pessoas que nada sabem dessas matérias, temos de presumir que elas sabiam e se esqueceram, ou sabem e não querem dizer, ou não são membros da raça humana. Por outro lado, podem seguramente ser excluídas da raça humana, se não podem entender o conceito de alimento. e assim o simbolismo fundado no alimento é universal, no sentido de ter um alcance indefinidamente extenso. Isto é, não há limites para sua inteligibilidade.

Na fase arquetípica a obra de arte literária é um mito, e une ritual e sonho. Fazendo assim, limita o sonho: torna-o plausível e aceitável para uma consciência social que desperta. Dessa forma, como um fato moral da civilização, a literatura engloba um bocado do espírito que no próprio sonho é chamado censura. Mas a censura fica no caminho do impulso onírico. Quando olhamos o sonho como um todo, observamos três coisas a propósito. Primeiro, seus limites não são o real, mas o concebível. Segundo, o limite do concebível é o mundo do desejo realizado, liberto de todas as ansiedades e frustrações. Terceiro, o universo do sonho fica inteiramente dentro da mente do sonhador.

Na fase anagógica, a literatura imita o sonho total do homem, e assim imita o pensamento de mente humana que esteja na circunferência e não no centro de sua realidade. Vemos aqui o completamento da revolução imaginativa iniciada quando passamos da fase descritiva à fase formal do simbolismo. Lá, a imitação da natureza mudou de um reflexo da natureza exterior para a organização formal de que a natureza era o conteúdo. Mas na fase formal o poema ainda está compreendido pela natureza, e na fase arquetípica o conjunto da poesia ainda está compreendido dentro dos limites do natural, ou do plausível. Quando entramos na anagogia, a natureza se torna, não o continente, mas a coisa contida, e os símbolos arquetípicos universais, a cidade, o jardim, a procura, o casamento, já não são as formas desejáveis que o homem constrói dentro da natureza, mas são elas próprias as formas da natureza. A natureza está agora dentro da mente de um homem infinito, que constrói suas cidades com a Via Láctea. Isso não é a realidade, mas é o limite concebível ou ima-

ginativo do desejo, que é infinito, eterno, e por isso apocalíptico. Por apocalipse quero dizer primariamente a concepção imaginativa de toda a natureza como o conteúdo de um eterno corpo vivente, o qual, se não é humano, está mais perto de ser humano do que de ser inanimado. "Sendo infinito o desejo do homem" — disse Blake — "a posse é infinita e o próprio homem é infinito." Se julgarmos Blake uma testemunha preconceituosa neste ponto, podemos citar Hooker: "De que há alguma coisa mais alta do que qualquer dessas duas (a perfeição sensual e intelectual), nenhuma outra prova se necessita além do próprio processo do desejo humano, que, sendo natural, teria de frustrar-se, se não fosse alguma coisa mais na qual pudesse repousar, afinal satisfeito, o que naquelas outras ele não consegue."

Se nos voltamos para o ritual, vemos nele uma imitação da natureza que tem em si um forte elemento do que chamamos magia. A magia parece começar como uma espécie de esforço voluntário para reconquistar uma ligação perdida com o ciclo natural. Este senso de reconquista deliberada de alguma coisa que já não se possui é um sinal distintivo do ritual humano. O ritual forma um calendário e procura imitar a precisão exata e sensível dos movimentos dos corpos celestes e a reação dos vegetais a eles. Um fazendeiro deve fazer sua colheita em certa época do ano, mas, como deve fazer isso de um modo ou do outro, a colheita não é precisamente um ritual. É a expressão da vontade de sincronizar as energias humanas e naturais, naquela época, que produz os cantos da colheita, os sacrifícios da colheita e os costumes populares da colheita, que associamos com o ritual. Mas o impulso do elemento mágico, no ritual, dirige-se com clareza para um universo no qual uma natureza estúpida e indiferente já não contém a sociedade humana, mas é contida por essa sociedade, e deve chover ou jorrar luz segundo a vontade humana. Observamos também a tendência do ritual de tornar-se não apenas cíclico mas enciclopédico, como já foi notado. Em sua fase anagógica, portanto, a poesia imita a ação humana como um ritual completo, e assim imita a ação de uma sociedade humana onipotente, que contém todos os poderes da natureza dentro de si.

Anagógicamente, pois, a poesia une o ritual completo, ou a ação social ilimitada, ao sonho total, ou pensamento individual ilimitado. Seu universo é a hipótese infinita e sem lindes: não pode conter-se dentro de qualquer civilização real ou conjunto de valores morais, pela mesma razão de que nenhuma estrutura de imagens pode restringir-se a alguma interpretação alegórica. Aqui a *diánoia* da arte já não é uma *mimesis lógou*, mas o *Lógos*, a palavra conformadora que é a razão e também, como o Fausto de Goethe especulava, *práxis* ou ato de criação. O *éthos* da arte já não é um grupo de caracteres dentro de um cenário natural,

mas um homem universal que é também um ser divino, ou um ser divino concebido em termos antropomórficos.

A forma literária mais profundamente influenciada pela fase anagógica é o livro sagrado ou revelação apocalíptica. O deus, quer divindade tradicional, quer herói glorificado ou poeta apoteosado, é a imagem central que a poesia usa, ao tentar transmitir o senso do poder ilimitado com uma forma humanizada. Muitos desses livros são documentos religiosos também, e por isso misturam o imaginativo com o existencial. Quando perdem o conteúdo existencial, tornam-se puramente imaginativos, como se deu com a Mitologia clássica, depois da ascensão do Cristianismo. Pertencem em geral, naturalmente, ao modo mítico ou teogônico. Vemos também a relação com a anagogia na vasta estrutura enciclopédica da poesia, a qual parece ser em si mesma todo um mundo, permanece em sua cultura como um depósito inexaurível de sugestão imaginativa, e parece, como as teorias da gravitação ou da relatividade no universo físico, ser aplicável a todas as partes do universo literário, ou ter com ele conexões de analogia. Tais obras são mitos positivos, ou completas organizações de arquétipos. Incluem o que no ensaio precedente denominamos análogo da revelação: as epopéias de Dante e Milton e suas contrapartidas nos outros modos.

Mas a perspectiva anagógica não deve ser limitada apenas a obras que parecem absorver tudo, pois o princípio da anagogia não é simplesmente o de que tudo é assunto da poesia, mas o de que qualquer coisa pode ser o assunto de um poema. O senso da unidade infinitamente variada da poesia pode vir, não apenas explicitamente de uma epopéia apocalíptica, mas implicitamente de qualquer poema. Dissemos que podíamos obter toda uma educação liberal tomando um poema convencional, o *Lycidas* por exemplo, e seguindo seus arquétipos através da literatura. Assim o centro do universo literário é qualquer poema que porventura estejamos lendo. Um passo adiante, e o poema surge como um microcosmo de toda a literatura, uma externalização individual da ordem global de palavras. Anagógicamente, portanto, o símbolo é mônade, estando todos os símbolos unidos num único símbolo verbal, infinito e eterno, que é, como *diánoia*, o *Lógos*, e, como *mýthos*, o ato criativo total. É essa concepção que Joyce exprime, em termos de fundo, como “epifania”, e Hopkins, em termos de forma, como “inscape”.

Se contemplamos o *Lycidas* anagógicamente, por exemplo, vemos que o herói da elegia foi identificado com um deus que personifica tanto o Sol, que cai no oceano ocidental ao anoitecer, como a vida vegetal, que morre no outono. Neste último aspecto *Lycidas* é Adônias ou Tamuz, cuja “ferida anual”, como Milton a chama alhures, era tema de um lamento ritual na re-

ligião mediterrânea e foi incorporada à elegia pastoral desde Teócrito, como o título do *Adonais* de Shelley mostra mais claramente. Como poeta, o arquétipo de *Lycidas* é Orfeu, que também morreu jovem, praticamente no mesmo papel de Adônias, e foi atirado à água. Como sacerdote, seu arquétipo é Pedro, que se teria afogado no “lago da Galiléia” sem o auxílio de Cristo. Cada aspecto do *Lycidas* propõe a questão da morte prematura, como se relaciona com a vida do homem, da poesia e da Igreja. Mas todos esses aspectos contêm-se na figura de Cristo, o jovem deus mortal eternamente vivo, o Verbo que contém toda a poesia, a cabeça e o corpo da Igreja, o bom Pastor cujo mundo pastoral não conhece inverno, o Sol de retidão que nunca se põe, cujo poder pode ressuscitar *Lycidas*, como Pedro das ondas, pois redime as almas do mundo inferior, o que Orfeu não conseguiu fazer. Cristo não entra no poema como personagem, mas impregna tão completamente cada linha dele, que o poema, por assim dizer, o adentra.

Encontra-se comumente a crítica anagógica em relação direta com a religião, e pode ser descoberta, principalmente, nas manifestações mais desinibidas dos próprios poetas. Revela-se naquelas passagens dos quartetos de Eliot em que as palavras do poeta se situam no contexto do Verbo encarnado. Uma afirmação ainda mais clara acha-se numa carta de Rilke, na qual ele fala da função do poeta como reveladora de uma perspectiva da realidade semelhante à de um anjo, pois contém todo o tempo e espaço: o anjo é cego e olha para dentro de si mesmo. O anjo de Rilke é uma variante menos comum do deus ou de Cristo, e sua asserção é ainda mais valiosa por ser explicitamente não cristã e ilustrar a independência da perspectiva anagógica — da tentativa do poeta de falar situado na circunferência em vez de no centro da realidade —, independência essa com respeito a qualquer religião específica. Modos de ver semelhantes estão expressos ou implícitos na concepção de Valéry de uma inteligência total, que surge mais caprichosamente em sua figura de M. Teste; nas manifestações misteriosas de Yeats sobre o artifício da eternidade, e, em *The Tower* (A Torre) e alhures, sobre o homem como criador da criação, tanto como da vida e da morte; no emprego não teológico, por Joyce, do termo teológico “epifania”; nos hinos exultantes de Dylan Thomas a um corpo humano universal. Podemos observar, incidentalmente, que quanto mais agudamente distinguimos as funções poética e crítica, tanto mais fácil é para nós encarar seriamente o que os grandes escritores têm dito sobre sua obra.

O modo de ver anagógico da crítica leva-nos assim ao conceito da literatura como existente em seu próprio universo: deixa de ser um comentário sobre a vida ou a realidade, e contém a

vida e a realidade num sistema de relações verbais. Desse ponto de vista, o crítico já não pode pensar na literatura como num minúsculo palacete de arte a contemplar uma “vida” inconcebivelmente gigantesca. A “vida” tornou-se para ele o enredo germinal da literatura, uma vasta massa de formas literárias potenciais, poucas das quais, apenas, crescerão para o mundo maior do universo literário. Universos similares existem para todas as artes. “Fazemos para nós mesmos pinturas dos fatos”, diz Wittgenstein, mas por pinturas ele entende ilustrações representativas, que não são pinturas. As pinturas, como pinturas, são fatos, e existem apenas num universo pictórico. “Tout, au monde” — diz Valéry —, “existe pour aboutir à un livre”.

Até aqui temos estado a cuidar de símbolos como unidades isoladas, mas a unidade de relação entre dois símbolos, correspondente à frase em música, é por certo de igual importância. O testemunho dos críticos, de Aristóteles para cá, parece concordar em que essa unidade de relação seja a metáfora. E a metáfora, em sua forma fundamental, é um juízo de identidade do tipo “A é B”, ou antes, pondo-o em sua própria forma hipotética, do tipo “A seja B”. Assim a metáfora volta as costas para o sentido descritivo ordinário, e apresenta uma estrutura literalmente irônica e paradoxal. No sentido descritivo ordinário, se A é B, então B é A, e tudo o que realmente dissermos é que A é ele próprio. Na metáfora duas coisas se identificam, mantendo cada uma sua própria forma. Assim, se dizemos “o herói é um leão” identificamos o herói *com* o leão, mas ao mesmo tempo o herói e o leão são identificados *como* eles próprios. Uma obra da arte literária deve sua unidade a esse processo de identificação *com*, e sua variedade, clareza e força à identificação *como*.

No plano literal do sentido, a metáfora surge em sua forma literal, que é a simples justaposição. Ezra Pound, ao explicar esse aspecto da metáfora, usa a figura ilustrativa do ideograma chinês, que exprime uma imagem complexa juntando um grupo de elementos sem predicação. No exemplo famoso, de quadro-negro, que dessa metáfora dá Pound, o poema de duas linhas “Numa Estação de Metrô”, as imagens dos rostos na multidão e as pétalas no ramo negro justapõem-se, sem nenhum predicado, do tipo que seja, unindo-as. A predicação pertence à afirmação e ao sentido descritivo, não à estrutura literal da poesia.

✕ No plano descritivo, temos a dupla perspectiva da estrutura verbal e dos fenômenos com os quais se relaciona. Aqui o sentido é “literal” na acepção comum que, como explicamos, não seria suficiente para a crítica, uma adequação inambígua de palavras e fatos. Descritivamente, portanto, todas as metáforas são símiles. Quando estamos escrevendo prosa discursiva comum e usamos a metáfora, não afirmamos que A seja B; dizemos “real-

mente” que A em certos respeitos é comparável com B; e de modo semelhante quando extraímos o sentido descritivo ou parafraseável de um poema. “O herói era um leão”, portanto, no plano descritivo, é um símile com a palavra “como” omitida, para maior vividez e para mostrar mais claramente que a analogia é apenas hipotética. No poema de Whitman *Out of the Cradle Endlessly Rocking* (Do Berço a Balançar Interminavelmente), encontramos sombras “torcendo-se e enlaçando-se como se fossem vivas” e a Lua inchada “como se fosse com lágrimas”. Como não há razão *poética* em virtude da qual as sombras não deveriam ser vivas ou a Lua lacrimosa, talvez possamos ver no cauteloso “como se” o efeito de uma consciência discursiva, prosaica, imitativa baixa.

No plano formal, onde os símbolos são imagens ou fenômenos naturais concebidos como matéria ou conteúdo, a metáfora é uma analogia de proporção natural. Literalmente, a metáfora é justaposição; dizemos simplesmente “A; B”. Descritivamente, dizemos “A é (como) B”. Mas formalmente dizemos “A é como B”. Uma analogia de proporção requer assim quatro termos, dos quais dois têm um elemento comum. Assim “o herói era um leão” significa, como forma de expressão cujo conteúdo interno é a natureza, que o herói está para a coragem humana assim como o leão está para a coragem animal, sendo a coragem o elemento comum ao terceiro e quarto termos.

Arquetipicamente, sendo o símbolo um conjunto associativo, a metáfora une duas imagens individuais, cada uma das quais representa especificamente uma classe ou gênero. A rosa no *Paradiso* de Dante e a rosa nas poesias líricas mais antigas de Yeats são identificadas *com* coisas diferentes, mas as duas representam todas as rosas — todas as rosas poéticas, naturalmente, não todas as botânicas. A metáfora arquetípica envolve assim o emprego do que tem sido chamado o universal concreto, o indivíduo identificado com a sua classe, a “árvore de muitas” de Wordsworth. Por certo não há universais *efetivos* na poesia, apenas poéticos. Esses quatro aspectos da metáfora acham-se reconhecidos na discussão aristotélica das metáforas na *Poética*, embora às vezes muito breve e elipticamente.

No aspecto anagógico do sentido, a forma fundamental da metáfora, “A é B”, se apropriada do que lhe pertence. Aqui estamos tratando com a poesia em sua totalidade, na qual a fórmula “A é B” pode ser hipoteticamente aplicada a qualquer coisa, pois não há metáfora, nem mesmo “o branco é preto”, que um leitor tenha o direito de discutir previamente. O universo literário, portanto, é um universo no qual tudo é potencialmente idêntico ao que quer que seja. Isso não quer dizer que duas coisas quaisquer, nele, sejam distintas e muito semelhantes, como ervilhas numa vagem,

ou como na acepção coloquial e errônea da palavra, quando falamos em gêmeos idênticos. Se os gêmeos fossem realmente idênticos, seriam a mesma pessoa. Por outro lado, um homem adulto sente-se idêntico a si mesmo na idade de sete anos, não obstante as duas manifestações dessa identidade, o homem e o menino, tenham muito pouco em comum, quanto à semelhança ou parelha. Em forma e matéria, personalidade, tempo e espaço, o homem e o menino são muito desiguais. Este é o único tipo de imagem, de que me recordo, capaz de ilustrar o processo de identificar duas formas independentes. Toda a poesia, portanto, procede como se todas as imagens poéticas estivessem contidas num só corpo universal. A identidade é o oposto da parelha ou semelhança, e a total identidade não é a uniformidade, ainda menos a monotonia, mas uma unidade de várias coisas.

Finalmente, a identificação pertence não apenas à estrutura da poesia, mas também à estrutura da crítica, pelo menos do comentário. A interpretação procede por metáfora, tanto quanto a criação, e até mais explicitamente. Quando São Paulo interpreta a história das mulheres de Abraão no Gênesis, por exemplo, diz que Agar "é" o Monte Sinai na Arábia. A poesia, diz Coleridge, é a identidade do conhecimento.

O universo da poesia, contudo, é um universo literário, e não um universo existencial à parte. Apocalipse significa revelação, e, quando a arte se torna apocalíptica, revela. Mas revela apenas em seus próprios termos, e em suas próprias formas: não descreve nem representa um conteúdo à parte de revelação. Quando poeta e crítico passam da fase arquetípica à anagógica, entram numa fase em que apenas a religião, ou algo tão infinito em seu alcance como a religião, talvez possa converter-se em objetivo externo. A imaginação poética, a menos que se discipline do modo especial como as imaginações de Hardy e Housman se disciplinaram, fica apta a adquirir claustrofobia quando lhe permitem falar apenas da natureza humana e da natureza subumana; e os poetas são mais felizes como servos da religião do que da política, porque a perspectiva transcendental e apocalíptica da religião surge como tremenda emancipação da mente imaginativa. Se os homens fossem compelidos a fazer a escolha melancólica entre o ateísmo e a superstição, o cientista, como Bacon apontou há muito tempo, ver-se-ia compelido a escolher o ateísmo, mas o poeta se veria compelido a escolher a superstição, pois certamente esta, por sua própria confusão de valores, lhe dá mais campo à idéia do que uma negação peremptória da infinidade imaginativa. Mas a religião mais sublime, não menos do que a mais crassa superstição, vem ao poeta, *qua* poeta, apenas como os espíritos vinham a Yeats, para dar-lhe metáforas à poesia.

O estudo da literatura inclina-nos a ver a poesia como a imitação da infinita ação social e do infinito pensamento humano, a mente de um homem que é todos os homens, a palavra criativa universal que são todas as palavras. Sobre esse homem e palavra podemos, falando como críticos, dizer apenas uma coisa ontologicamente: não temos razão para supor que existem nem que não existem. Podemos chamá-los divinos, se por divino entendermos o homem ilimitado ou ideal. Mas o crítico, *qua* crítico, nada tem a dizer a favor das afirmações, ou contra elas, que a religião faz desse conceito. Se o Cristianismo quer identificar a Palavra e o Homem infinitos do universo literário com o Verbo de Deus, a pessoa de Cristo, o Jesus histórico, a Bíblia ou o dogma eclesiástico, essas identificações podem ser aceitas por qualquer poeta ou crítico sem ofensa a sua obra — a aceitação pode mesmo esclarecer e intensificar tal obra, conforme seu temperamento e situação. Mas jamais podem ser aceitas pela poesia como um todo, ou pela crítica na condição de crítica. O crítico literário, como o historiador, é forçado a tratar todas as religiões da mesma forma que as religiões se tratam umas às outras, como se fossem hipóteses humanas, pouco importa o que em outros contextos ele ache que sejam. A discussão da Palavra universal no início do Chhandogya Upanishad (onde é simbolizada pela palavra sagrada "Om") é exatamente tão relevante e tão irrelevante para a crítica literária como a discussão no início do quarto Evangelho. Coleridge estava certo ao pensar que o "Lógos" era o objetivo de sua obra de crítico, mas não ao julgar que seu Lógos poético seria tão inevitavelmente absorvido em Cristo que faria a crítica literária uma espécie de Teologia natural.

O Lógos total da crítica não pode por si mesmo tornar-se jamais um objeto de fé ou uma personalidade ontológica. O conceito de uma Palavra total é o postulado de que existe uma ordem de palavras, e de que a crítica, que a estuda, faz, ou poderia fazer, sentido completo. A Física de Aristóteles leva ao conceito de um primeiro motor não movido, na circunferência do universo físico. Isso, em si mesmo, quer dizer em essência que a Física tem um universo. O estudo sistemático do movimento seria impossível, a menos que todos os fenômenos do movimento pudessem relacionar-se com princípios unificadores, e estes por seu turno com um princípio unificador total do movimento, que não é, ele próprio, simplesmente outro fenômeno do movimento. Se a Teologia identifica o motor não movido de Aristóteles com um Deus criador, isso é com a Teologia; a Física, enquanto Física, não será afetada por isso. Os críticos cristãos podem ver sua Palavra total como uma analogia com Cristo, como os críticos medievais fizeram, mas como as próprias Letras podem ser acompanhadas em cultura por qualquer religião, a crítica, em conse-

qüência, deve desvencilhar-se. Em suma, o estudo da literatura pertence às "humanidades", e as humanidades, como seu nome indica, podem adotar apenas a opinião humana sobre o sobre-humano.

A estreita relação entre os conceitos da crítica anagógica e da religião tem levado muitos a supor que eles só se possam relacionar fazendo um superior e o outro subordinado. Os que escolhem a religião, como Coleridge, tentarão, como ele, tornar a crítica uma Teologia natural; os que escolhem a cultura, como Arnold, tentarão reduzir a religião ao mito cultural objetivado. Mas, para a pureza de cada uma, a autonomia de cada uma deve ser garantida. A cultura interpõe, entre a vida comum e a religiosa, uma visão total das possibilidades, e insiste em sua totalidade — pois o que quer que seja excluído da cultura pela religião ou pela autoridade obterá sua desforra de algum modo. Assim o serviço essencial da cultura a uma religião é destruir a idolatria intelectual, a tendência recorrente da religião a substituir o objeto de seu culto por sua atual compreensão e formas de abordagem desse objeto. Assim como nenhum argumento em favor de uma doutrina religiosa ou política tem qualquer valor, a menos que seja um argumento intelectualmente honesto, e desse modo garanta a autonomia da lógica, assim também nenhum mito religioso ou político será valioso ou válido a menos que suponha a autonomia da cultura, a qual pode ser provisoriamente definida como o corpo total da hipótese imaginativa numa sociedade, e sua tradição. Defender a autonomia da cultura nesse sentido parece-me a missão social do "intelectual" no mundo moderno: se assim é, defender sua subordinação a uma síntese total de qualquer tipo, religiosa ou política, seria a forma autêntica da *trahison des clercs*.

Além disso, é da essência da cultura imaginativa transcender os limites tanto do naturalmente possível como do moralmente aceitável. O argumento de que não há lugar para os poetas em qualquer sociedade humana que seja um fim em si mesma permanece irrespondível, mesmo quando a sociedade é o povo de Deus. Pois a religião é também uma instituição social, e, na medida em que o é, impõe limitações às artes, tal como o faria um estado marxista ou platônico. A teologia cristã não é inferior a uma dialética revolucionária, ou união indissolúvel da teoria e da prática social. As religiões, a despeito de sua generosa perspectiva, não podem, como instituições sociais, *conter* uma arte de hipótese ilimitada. As artes, por seu turno, não podem deixar de soltar os poderosos ácidos da sátira, do realismo, da obscenidade e da fantasia em sua tentativa de dissolver todas as concreções existenciais que encontra em seu caminho. O artista muito amiúde tem de descobrir que, como Deus diz no *Fausto*,

ele "muss als Teufel schaffen", o que, suponho eu, significa algo mais do que ele ter de trabalhar como o diabo. Entre o "isto é" da religião e o "mas suponha que isto seja" da poesia, deve haver sempre algum tipo de tensão, até que o possível e o real se encontrem no infinito. Ninguém quer um poeta com a perfeita condição humana, e, como o próprio poeta nos diz, ninguém a não ser o próprio Deus pode tolerar um fantasma barulhento na Cidade de Deus.

TERCEIRO ENSAIO

Crítica Arquetípica: Teoria dos Mitos

TERCEIRO ENSAIO

CRÍTICA ARQUETÍPICA: TEORIA DOS MITOS

INTRODUÇÃO

Na arte pictórica é fácil ver os elementos, tanto de estrutura como de representação. Uma pintura é normalmente uma pintura “de” alguma coisa: pinta ou ilustra um “tema” composto de coisas análogas a “objetos”, no sentido sensitivo. Ao mesmo tempo estão presentes certos elementos do plano pictórico: o que uma pintura representa organiza-se em modelos estruturais e convenções que se encontram somente nas pinturas. As palavras “conteúdo” e “forma” são amiúde empregadas para descrever esses aspectos complementares da pintura. O “realismo” conota uma ênfase no que a pintura representa; a estilização, quer primitiva, quer refinada, conota uma ênfase na estrutura pictórica. O realismo extremo, do tipo ilusório ou *trompe l'oeil*, vai quase tão longe quanto o pintor pode ir numa das espécies de ênfase; a pintura abstrata, ou, mais estritamente, não objetiva, vai tão longe quanto o pintor pode ir na outra direção. (A frase “pintura não representativa” parece-me ilógica, pois uma pintura é uma representação.) O pintor iludente, contudo, não pode fugir às convenções pictóricas, e a pintura não objetiva é ainda uma arte de imitação no sentido aristotélico, e assim podemos dizer, sem muito receio de contradição efetiva, que toda a arte da pintura se situa dentro de uma combinação da “forma” pictórica, ou estrutura, com o “conteúdo” ou assunto.

Por algum motivo as tradições tanto da prática como da teoria na pintura ocidental têm pesado fortemente sobre o escopo imitativo ou de representação. Mesmo da pintura clássica herdamos certo número de histórias desanimadoras, de passarinhos bicando cachos pintados e semelhantes, sugerindo que os pintores gregos punham o maior orgulho em forjar mistificações do gênero *trompe l'oeil*. O desenvolvimento da pintura com pers-

pectiva no Renascimento deu grande prestígio a esses artifícios, sendo essencialmente, a sugestão de três dimensões num meio bidimensional, um truque do tipo *trompe l'oeil*. Um curioso pode facilmente notar, em moderna galeria de arte, a força e a persistência da opinião de que conseguir semelhança reconhecível num tema, e fazer essa aparência a coisa mais importante da pintura, constitui uma obrigação moral para o pintor. Boa parte da excêntrica dos movimentos experimentais da poesia no último meio século, ou coisa assim, tem sido devida à força de sua revolta contra a tirania da falácia representativa.

Um pintor original sabe, por certo, que quando o público pede aparência com um objeto quer em geral justamente o oposto, a aparência com as convenções pictóricas com que se familiarizou. Por isso, quando rompe com essas convenções, inclina-se frequentemente a afirmar que nada mais é do que um olho, que pinta simplesmente o que vê, como o vê, e assim por diante. Seu motivo para dizer tal contra-senso é bastante claro: quer ele dizer que a pintura não é meramente hábil decoração, e envolve uma difícil conquista de alguns problemas espaciais indubitáveis. Mas isso pode ser francamente admitido sem se concordar em que a causa formal de uma pintura esteja fora da pintura, afirmativa essa que destruiria toda a arte se fosse tomada seriamente. O que ele realmente fez foi obedecer a um impulso obscuro, mas profundo, de revoltar-se contra as convenções estabelecidas em seus próprios dias, para redescobrir a convenção num plano mais profundo. Rompendo com a escola de Barbizon, Manet descobriu uma afinidade mais profunda com Goya e Velasquez; rompendo com os impressionistas, Cézanne descobriu uma afinidade mais profunda com Chardin e Masaccio. Ter originalidade não pode tornar um artista não convencional; arrasta-o mais longe na convenção, em obediência à lei da própria arte, que procura constantemente reformular-se a partir de suas próprias profundidades e opera por meio de seus gênios em prol da metamorfose, assim como opera por meio dos talentos menores em prol da mudança.

A música fornece animador contraste com a pintura em sua teoria crítica. Quando a perspectiva foi descoberta na pintura, a música bem poderia ter caminhado em direção semelhante, mas na verdade o desenvolvimento da música representativa ou de "programa" foi severamente limitado. Os ouvintes podem ainda achar prazer em ouvir os rumores externos habilmente imitados na música, mas ninguém assevera que um compositor está sendo decadente ou charlatão se não faz tais imitações. Nem se acredita que essas imitações precedam em importância as formas da própria música, ainda menos que constituam essas formas. O resultado é que os princípios estruturais da música são claramente entendidos, e podem ser ensinados mesmo às crianças.

Suponhamos, por exemplo, que este livro fosse uma introdução à teoria musical, em vez de poética. Então poderíamos começar separando, da série dos sons audíveis, o intervalo da oitava, e explicar que a oitava se divide em doze semitons teoricamente iguais, formando uma escala de doze notas que contém potencialmente todas as melodias e harmonias que o leitor do livro ouvirá habitualmente. Depois poderíamos tomar os dois pontos de repouso dessa escala, as tríades maior e menor, e explicar o sistema de vinte e quatro tons articulados e as convenções de tonalidade que exigem que uma peça normalmente abra e feche na mesma escala. Poderíamos descrever a base do ritmo como a acentuação de cada segundo ou de cada terceiro compasso, e assim por diante, na lista completa dos rudimentos.

Tal sinopse forneceria um balanço adequado da estrutura da música ocidental de 1600 a 1900, e, numa forma alterada e mais flexível, mas não diferente, em essência, de tudo o que o leitor do livro estaria acostumado a chamar música. Se desejássemos, poderíamos relegar toda a música fora da tradição ocidental ao confinamento solitário de um capítulo introdutório, antes de tratarmos de matéria momentosa. Alguém poderia objetar que o sistema do temperamento igual, em que dó sustenido e ré bemol são a mesma nota, é uma ficção arbitrária. Outro poderia objetar que um compositor não deveria amarrar-se a um conjunto tão rigidamente convencionalizado de elementos musicais, e que os recursos da expressão musical deveriam ser tão livres como o ar. Um terceiro poderia objetar que não estamos falando absolutamente de música: que enquanto a Sinfonia Júpiter é em dó maior e a 5.^a, de Beethoven, é em dó menor, explicar a diferença entre as duas escalas não dará a ninguém nenhuma noção real da diferença entre as duas sinfonias. Todos esses objetores poderiam ser ignorados sem prejuízo algum. Nosso manual não daria ao leitor uma educação musical completa, nem daria conta da música tal como existe no pensamento de Deus ou na prática dos anjos — mas serviria para seus propósitos.

Neste livro estamos tentando resenhar alguns dos rudimentos gramaticais da expressão literária, bem como seus elementos correspondentes a elementos musicais como a tonalidade, ritmo simples e composto, imitação canônica e semelhantes. O objetivo é dar um balanço racional nalguns dos princípios estruturais da literatura ocidental, no contexto de sua herança clássica e cristã. Estamos sugerindo que os recursos da expressão verbal são limitados, se se trata da palavra, pelos equivalentes literários de ritmo e escala, embora isso não signifique, mais do que significa em música, que seus recursos sejam artisticamente exauríveis. Sem dúvida temos objetores semelhantes àqueles que há pouco imaginamos para a música, a dizer que nossas categorias são arti-

ficiais, que não fazem justiça à variedade da literatura, ou que não são relevantes para suas próprias experiências de leitura. A questão, porém, de saber quais são efetivamente os princípios estruturais da literatura parece importantíssima de discutir; e, como a literatura é uma arte de palavras, seria pelo menos tão fácil encontrar palavras para descrevê-los como encontrar palavras tais como sonata ou fuga em música.

Na literatura, como na pintura, a ênfase tradicional quer na prática, quer na teoria, tem recaído na representação ou na "semelhança com a vida". Quando, por exemplo, pegamos um romance de Dickens, nosso impulso imediato, um hábito criado em nós por toda a crítica que conhecemos, é confrontá-lo com a "vida", vivida por nós ou pelos contemporâneos de Dickens. Encontramos então personagens tais como Heep ou Quilp, e, como nem nós nem os vitorianos jamais conhecemos algo muito "parecido" com esses curiosos monstros, o método entra em colapso imediato. Alguns leitores se queixarão de que Dickens caiu na "mera" caricatura (como se a caricatura fosse fácil); outros, com maior discernimento, simplesmente desistirão do critério da semelhança com a vida e fruirão o romance em si mesmo.

Os princípios estruturais da pintura são freqüentemente descritos de acordo com seus análogos na Geometria plana (ou sólida, segundo um progresso maior da analogia). Uma famosa carta de Cézanne fala da aproximação da forma pictórica à esfera e ao cubo, e a prática dos pintores abstracionistas parece confirmar seu modo de ver. As formas geométricas são apenas análogas às formas pictóricas, de modo algum idênticas a elas; os verdadeiros princípios estruturais da pintura devem ser buscados, não nalguma analogia externa com qualquer outra coisa, mas na analogia interna da própria arte. Os princípios estruturais da literatura, semelhantemente, devem derivar da crítica arquetípica e anagógica, as únicas espécies que supõem um contexto mais amplo da literatura como um todo. Mas vimos no primeiro ensaio que, como os modos da ficção se movem do mítico para o imitativo baixo e para o irônico, aproximam-se de um ponto de extremo "realismo" ou semelhança de representação com a vida. Segue-se que o modo mitológico, as histórias sobre deuses, nas quais as personagens têm a maior força de ação possível, é o mais abstrato e convencionalizado de todos os modos literários, tal como os modos correspondentes nas outras artes — a pintura religiosa bizantina, por exemplo — mostram o mais alto grau de estilização em sua estrutura. Por isso os princípios estruturais da literatura relacionam-se tão estreitamente com a mitologia e a religião comparativa como os da pintura com a Geometria. Neste ensaio estaremos usando o simbolismo da Bíblia, e em menor

extensão a mitologia clássica, como uma gramática dos arquétipos literários.

No conto egípcio dos Dois Irmãos, que se toma como fonte da estória da mulher de Putifar na lenda de José, a mulher do irmão mais velho tenta seduzir um irmão mais jovem e solteiro que vive com eles, e, quando este lhe resiste, acusa-o de tentar violentá-la. O irmão mais moço então se vê forçado a fugir, com o mais velho a persegui-lo encolerizado. Até aí, os incidentes reproduzem mais ou menos fatos críveis da vida. Então o irmão mais moço suplica o auxílio de Ra, advogando a justiça de sua causa; Ra põe um vasto lago entre ele e seu irmão, e, num ímpeto de divina exuberância, enche-o de crocodilos. Este incidente não é mais um episódio fictício do que qualquer outro que o tenha precedido, nem se relaciona menos logicamente com o enredo, em conjunto, do que qualquer outro episódio. Mas desistiu da analogia externa com a "vida": isso, dizemos, é o tipo de coisa que só acontece nas estórias. O conto egípcio adquiriu, portanto, em seu episódio mítico, uma qualidade abstratamente literária; e, como o contador de estória podia ter resolvido seu pequeno problema, com a mesma facilidade, de modo mais "realístico", parece que a literatura egípcia, como as outras artes, preferiu um certo grau de estilização.

Semelhantemente, um santo medieval, com um amplo halo adornado em redor da cabeça, pode parecer um velho, mas o traço mítico, o halo, não só comunica uma estrutura mais abstrata à pintura, como dá ao santo a aparência que só se vê nas pinturas. Nas sociedades primitivas, um desenvolvimento florescente do mito e do conto popular acompanha habitualmente um gosto pelo ornamento geométrico nas artes plásticas. Em nossa tradição temos um lugar para a verossimilhança, para a experiência humana imitada de maneira hábil e compatível. Os ocasionais embustes com os quais a ficção é apresentada ou mesmo aceita como fato, por exemplo o *Journal of the Plague Year* (Jornal do Ano da Peste), de Defoe, ou *The Fair Haven* (O Bom Porto), de Samuel Butler, correspondem às ilusões do tipo *trompe l'oeil* na pintura. No outro extremo temos os mitos, ou concepções ficcionais abstratas, nas quais os deuses e seres semelhantes fazem o que querem, o que significa, na prática, aquilo que o contador da estória bem entende. A volta da ironia ao mito, que observamos no primeiro ensaio, é contemporânea e paralela à abstração, expressionismo, cubismo e esforços semelhantes na pintura para enfatizar a estrutura pictórica independente. Há sessenta anos, Bernard Shaw acentuou a significação social dos temas das peças de Ibsen e das dele mesmo. Hoje, Mr. Eliot chama nossa atenção para o arquétipo de Alceste em *The Cocktail Party* (O Coquetel), para o arquétipo de Ion em *The Confidential Clerk* (O Procura-

dor). O primeiro é do tempo de Manet e Degas; o segundo, do tempo de Braque e Graham Sutherland.

Começamos nosso estudo dos arquétipos, portanto, com um mundo mítico, um mundo abstrato ou puramente literário de delineamento ficcional ou temático, não afetado pelos cânones da adaptação plausível à experiência comum. Em termos de narração, o mito é a imitação das ações que raiam pelos limites concebíveis do desejo, ou que se situam nesses limites. Os deuses fruem belas mulheres, lutam uns com os outros com força prodigiosa, confrontam e amparam o homem, ou então lhe observam as misérias do alto de seu privilégio imortal. O fato de o mito operar no plano mais alto do desejo humano não significa que apresente necessariamente seu mundo como atingido ou atingível por seres humanos. Em termos de sentido ou *diánoia*, o mito é o próprio mundo, visto como área ou campo de atividade, tendo-se em mente o nosso princípio de que o sentido ou configuração da poesia é uma estrutura de imagens com implicações conceptuais. O mundo das imagens míticas é habitualmente representado pelo conceito de céu ou Paraíso na religião, e é apocalíptico, no sentido já explicado dessa palavra, um mundo de metáfora total, em que tudo é potencialmente idêntico a tudo o mais, como se tudo estivesse dentro de um só contexto infinito.

O realismo, ou a arte da verossimilhança, evoca a reação: "Como isto é parecido com o que conhecemos!" Quando o que está escrito é *como* o que se conhece, temos uma arte do símile extensivo ou subentendido. E, assim como o realismo é uma arte do símile implícito, o mito é uma arte da identidade metafórica implícita. A palavra "deus-Sol", com um hífen em vez de predicado, é um puro ideograma na terminologia de Pound, ou metáfora literal, na nossa. No mito vemos isolados os princípios estruturais da literatura; no realismo vemos *os mesmos* princípios estruturais (não princípios semelhantes) ajustando-se a um contexto de plausibilidade. (Semelhantemente, na música, uma composição de Purcell e uma composição de Benjamin Britten podem não ser de maneira alguma *semelhantes* entre si, mas, se são em ré maior, sua tonalidade será a mesma.) A presença de uma estrutura mítica na ficção realística, todavia, apresenta certos problemas técnicos para que se torne possível, e os artifícios usados para resolver esses problemas podem receber o nome geral de *deslocação*.

O mito, portanto, é um extremo da invenção literária; o naturalismo é o outro, e no meio estende-se toda a área da estória romanesca, usando-se esse termo para significar, não o modo histórico do primeiro ensaio, mas a tendência, notada depois no mesmo ensaio, de deslocar o mito numa direção humana, e todavia, em contraste com o "realismo", de convencionalizar o con-

teúdo numa direção idealizada. O princípio fundamental da deslocação é este: o que pode ser identificado metaforicamente num mito pode apenas ser vinculado, na estória romanesca, por alguma forma de símile: analogia, associação significativa, imagem incidental agregada, e semelhantes. No mito podemos ter um deus-Sol ou um deus-árvore; numa estória romanesca, uma pessoa significativamente associada com o Sol ou as árvores. Nos modos mais realísticos, a associação se torna menos significativa e mais um caso de imagens incidentais, e mesmo coincidentes ou fortuitas. Na lenda sobre a morte do dragão, do gênero da de São Jorge e Perseu, de que voltaremos a falar, o reino de um rei velho e débil é aterrorizado por um dragão que afinal reclama a filha do rei, mas é morto pelo herói. Isso parece ser uma analogia romanesca com o mito (do qual talvez, neste caso, descendam) de uma terra estéril revivificada por um deus da fertilidade. No mito, pois, o dragão e o rei velho identificar-se-iam. Podemos, na verdade, reduzir o mito ainda mais, a uma fantasia à Édipo na qual o herói não é o genro do rei velho, mas filho, e a donzela libertada a mãe do herói. Se a estória fosse o sonho de uma pessoa, tais identificações seriam feitas como coisa natural. Mas para torná-la uma estória plausível, simétrica e moralmente aceitável, impõe-se uma boa soma de deslocação, e é somente depois de um estudo comparativo do tipo da estória ter sido feito que a estrutura metafórica dentro dela começa a emergir.

Em *The Marble Faun* (O Fauno de Mármore), de Hawthorne, a estátua que dá nome à estória é tão insistentemente associada com uma personagem chamada Donatello que um leitor seria inusitadamente obtuso ou desatento para não perceber que Donatello "é" a estátua. Depois encontramos uma donzela chamada Hilda, de singular pureza e suavidade, que vive numa torre cercada por pombas. As pombas são muito chegadas a ela; uma outra personagem chama-a minha "pomba", e observações que indicam certa afinidade especial com pombas são feitas sobre ela, pelo autor e pelas personagens. Se fôssemos dizer que Hilda é uma deusa-pomba como Vênus, identificada com suas pombas, não estaríamos lendo a história com muita correção, de acordo com seu próprio modo; estaríamos transformando-a em mito declarado. Mas não é incorreto reconhecer quão perto Hawthorne está do mito. Isto é, reconhecemos que *The Marble Faun* não é uma típica ficção imitativa baixa: domina-o um interesse que retroage à estória romanesca ficcional e projeta-se para os escritores míticos irônicos do século seguinte — para Kafka, por exemplo, ou Cocteau. Esse interesse é amiúde chamado alegoria, mas provavelmente o próprio Hawthorne estivesse certo ao chamá-lo estória romanesca. Podemos ver como tal interesse tende

à abstração no desenho das personagens, e, se não conhecemos outros cânones além dos do imitativo baixo, queixamo-nos disso.

Ou, ainda uma vez, temos, no mito, a estória de Prosérpina, que desaparece no mundo inferior por seis meses todos os anos. O mito, em sua pureza, é claramente de morte e ressurreição; a estória, como a temos, acha-se levemente deslocada, mas é fácil ver o padrão mítico. O mesmo elemento estrutural volta frequentemente na comédia de Shakespeare, onde se adaptou a um plano de credibilidade imitativo elevado, em tese. O herói em *Much Ado* morre a ponto de ter um canto fúnebre, e explicações plausíveis pospõem-se para depois de terminada a peça. Imo-gênia, em *Cymbeline*, tem um nome falso e uma tumba vazia, mas também alcança algumas cerimônias fúnebres. Mas a estória de *Hermíone* e Perdita aproxima-se tanto do mito de Deméter e Prosérpina que dificilmente surgem quaisquer pretensões sérias de explicação plausível. *Hermíone*, depois de seu desaparecimento, retorna uma vez como fantasma num sonho, e sua volta à vida, com a animação de uma estátua, uma deslocação do mito de Pigmalião, diz-se que requer um despertar da fé, mesmo quando, em certo plano de plausibilidade, ela não haja sido absolutamente uma estátua, e nada tenha ocorrido a não ser um inofensivo embuste. Observamos como um escritor temático pode ser muito mais abstratamente mítico do que um ficcional: a *Florimell* de Spenser, por exemplo, desaparece sob o mar durante o inverno sem que se façam perguntas, deixando uma “dama de neve” em seu lugar e voltando com grande irrupção de águas primaveris no fim do quarto livro.

No imitativo baixo, reconhecemos a mesma configuração estrutural da morte e ressurreição da heroína quando *Esther Summerson* apanha varíola, ou quando *Lorna Doona* é alvejada no altar, em seu casamento. Mas estamos nos aproximando mais das convenções do realismo, e embora os olhos de *Lorna* “se obscureçam com a morte”, sabemos que o autor realmente não está pretendendo matá-la, se quer trazê-la de volta à vida. Ainda aqui é interessante comparar *The Marble Faun*, onde há tanta coisa sobre escultores e a ligação de estátuas com gente viva, que quase se espera algum tipo de desenlace como o de *The Winter's Tale* (O Conto de Inverno). *Hilda* desaparece misteriosamente, e durante a ausência seu apaixonado, o escultor *Kenyon*, tira da terra uma estátua que ele associa com *Hilda*. Depois disso *Hilda* volta, com uma razão plausível afinal apontada para a sua ausência, mas não sem algumas observações bem penetrantes e rabugentas do próprio *Hawthorne*, a respeito de não ter interesse algum em forjar explicações plausíveis, e de querer que o público leitor lhe desse um bocado mais de liber-

dade. Contudo os embaraços de *Hawthorne* parecem, pelo menos em parte, voluntariamente assumidos, como poderemos ver se voltarmos à *Ligéia* de *Poe*, onde o exemplo, francamente mítico, da morte e da ressurreição, é dado sem desculpas. *Poe* é claramente um abstracionista mais radical do que *Hawthorne*, uma das razões por que sua influência sobre o nosso século é mais imediata.

A afinidade entre o mítico e o abstratamente literário ilumina muitos aspectos da ficção, em especial da ficção mais popular, que é bastante realista para ser plausível em seus incidentes, e contudo romanesca, o bastante para ser uma “boa estória”, o que significa delineada com clareza. A introdução de um ômen ou presságio, ou o artifício de fazer toda a estória desenrolar-se em cumprimento a uma profecia inicial, constitui um exemplo. Tal artifício sugere, em sua projeção existencial, um conceito do destino inelutável, ou da oculta vontade onipotente. Na verdade, é um escrito de pura intenção literária, tendo o começo alguma relação simétrica com o fim, e a única vontade inelutável subentendida é a do autor. Por isso a encontramos amiúde, mesmo em escritores de temperamento não muito simpático aos augúrios. Em *Anna Karenina*, por exemplo, a morte do carregador de estrada de ferro é aceita por *Ana* como um agouro para ela mesma. Semelhantemente, se encontramos presságios e agouros em *Sófocles*, estão nele porque convém à estrutura de seu tipo de tragédia dramática, e não provam coisa alguma sobre quaisquer crenças definidas no destino, nutridas ou pelo dramaturgo ou pela audiência.

De três modos, portanto, organizam-se os mitos e os símbolos arquetípicos em literatura. Primeiro, há o mito não deslocado, que geralmente se preocupa com deuses ou demônios, e que toma a forma de dois mundos contrastantes de total identificação metafórica, um desejável e outro indesejável. Esses mundos identificam-se amiúde com os céus e infernos existenciais das religiões contemporâneas de tal literatura. Chamamos a essas duas formas de organização metafórica, respectivamente, apocalíptica e demoníaca. Segundo, temos a tendência geral que chamamos romanesca, a tendência de sugerir padrões míticos implícitos num mundo mais estreitamente associado com a experiência humana. Terceiro, temos a tendência do “realismo” (minha aversão a esse termo inepto reflete-se nas aspas), de descarregar a ênfase no conteúdo e na representação em vez de descarregá-la na forma da estória. A literatura irônica principia com o realismo e tende ao mito, sugerindo seus padrões míticos, como regra, mais o demoníaco do que o apocalíptico, embora ela às vezes continue simplesmente a tradição romanesca da estilização. *Hawthorne*, *Poe*, *Conrad*, *Hardy* e *Virginia Woolf*, todos fornecem exemplos.

Ao contemplar uma pintura, podemos postar-nos junto dela e analisar os pormenores do trabalho com o pincel e a espátula. Isso corresponde mais ou menos à análise retórica dos "new critics" em literatura. A uma pequena distância para trás, vê-se mais claramente o desenho, e examinamos de preferência o conteúdo representado: essa é a melhor distância para as pinturas realísticas holandesas, por exemplo, nas quais em certo sentido compreendemos a pintura. Quanto mais recuamos, mais conscientes ficamos do desenho configurador. A uma grande distância, digamos, de uma Madona, nada mais vemos além do arquétipo da Madona, uma ampla massa azul centrípeta, com um pormenor de interesse contrastando no centro. Na crítica literária, também, temos frequentemente de "recuar" do poema para ver sua organização arquetípica. Se "recuamos" dos *Mutabilitie Cantoes* (Cantos da Mutabilidade) de Spenser, vemos um segundo plano de ordenada luz circular e uma sinistra massa negra impedindo-se para cima, na parte de baixo do primeiro plano — praticamente a mesma forma arquetípica que vemos no início do Livro de Jó. Se "recuamos" do início do quinto ato do *Hamlet*, vemos uma cova ser aberta no palco, o herói, seu inimigo e a heroína descenderem para ela, seguindo-se uma luta fatal no mundo de cima. Se "recuamos" de um romance realista como a *Ressurreição* de Tolstoi ou o *Germinial* de Zola, podemos ver as intenções mitopéicas indicadas por esses títulos. Outros exemplos serão dados no que se seguirá.

Prosseguiremos dando uma descrição, primeiro, da estrutura das imagens, ou *diánoia*, dos dois mundos não deslocados, o apocalíptico e o demoníaco, valendo-nos bastante da Bíblia, a fonte principal do mito não deslocado, em nossa tradição. Continuaremos então com as duas estruturas intermédias das imagens, e afinal com as narrações genéricas ou *m̃thoi*, que são essas estruturas de imagens em movimento.

TEORIA DO SENTIDO ARQUETÍPICO (1): IMAGENS APOCALÍPTICAS

Procedamos de acordo com o esquema geral do jogo das Vinte Perguntas, ou, se preferirmos, da Grande Corrente do Ser, o esquema tradicional para a classificação dos dados sensíveis.

O mundo apocalíptico, o céu da religião, apresenta, em primeiro lugar, as categorias da realidade com as formas do desejo humano, tais como indicadas pelas formas que assumem com o trabalho da civilização humana. A forma imposta pelo trabalho e desejo humanos ao mundo *vegetal*, por exemplo, é a do jardim, da fazenda, do bosque, do parque. A forma humana do mundo *animal* é um mundo de animais domésticos, entre os quais a

ovelha tem uma prioridade tradicional tanto na metáfora clássica, como na cristã. A forma humana do mundo *mineral*, a forma na qual o trabalho humano transforma a pedra, é a cidade. A cidade, o jardim e o aprisco são as metáforas que organizam a Bíblia e a maior parte do simbolismo cristão; e são levados a completa identificação metafórica no livro explicitamente chamado o Apocalipse ou Revelação, cuidadosamente destinado a dar uma conclusão mítica não deslocada ao conjunto da Bíblia. De nosso ponto de vista, isso significa que o Apocalipse bíblico é a nossa gramática das imagens apocalípticas.

Cada uma dessas três categorias, a cidade, o jardim e o aprisco, é, segundo o princípio da metáfora arquetípica, de que cuidamos no ensaio precedente, e que, lembramo-nos, é o universal concreto, idêntica às outras e a cada indivíduo dentro dela. Por isso os mundos *divino* e *humano* são, similarmente, idênticos ao aprisco, à cidade e ao jardim, e os aspectos social e individual de cada um são idênticos. Assim o mundo apocalíptico da Bíblia apresenta o seguinte modelo:

mundo divino	= sociedade dos deuses	= Um Deus
mundo humano	= sociedade dos homens	= Um Homem
mundo animal	= aprisco	= Um Cordeiro
mundo vegetal	= jardim ou parque	= Uma Árvore (da Vida)
mundo mineral	= cidade	= Um Edifício, Templo, Pedra

O conceito "Cristo" une em identidade todas essas categorias: Cristo é Deus e o Homem, o Cordeiro de Deus, a árvore da vida, ou videira da qual somos os galhos, a pedra que os edificadores rejeitaram e o templo reconstruído, que é idêntico a seu corpo ressuscitado. As identificações religiosa e poética diferem apenas na intenção, sendo a primeira existencial e a segunda metafórica. Na crítica medieval a diferença era de pequena importância, e a palavra "figura", tal como aplicada à identificação de um símbolo com Cristo, usualmente implica os dois tipos.

Agora desenvolvamos um pouco esse modelo. No Cristianismo o universal concreto aplica-se ao mundo divino, sob a forma da Trindade. O Cristianismo insiste em que, por mais deslocações dos processos mentais costumeiros que isso envolva, Deus é três pessoas e é contudo um só Deus. Os conceitos de pessoa e substância representam algumas das dificuldades para estender a metáfora à Lógica. Na metáfora pura, por certo, a unidade de Deus poderia aplicar-se a cinco ou dezessete ou um milhão de pessoas divinas tão facilmente como a três; e podemos encontrar o universal concreto divino em poesia, fora da órbita da Trindade. Quando Zeus observa, no começo do livro oitavo da *Iliada*, que

ele pode puxar para si toda a corrente do ser, se o quiser, podemos ver que Homero tinha certa noção de perspectiva ambígua no Olimpo, onde um grupo de divindades brigadoras pode subitamente, a qualquer tempo, acomodar-se, na forma de uma única vontade divina. Em Vergílio topamos de início com uma Juno malevolente e cheia de vontades, mas o comentário de Enéias a seus homens poucas linhas depois, "deus dabit his quoque finem", indica que existia para ele uma perspectiva ambígua semelhante. Podemos comparar o Livro de Jó, onde Jó e seus amigos são muito piedosos para que lhes ocorra que Jó podia ter sofrido assim como resultado de uma aposta meio de brincadeira entre Deus e Satã. Em certo sentido eles estão certos, e errada a informação dada ao leitor sobre Satã no céu. Satã desaparece do fim do poema, e sejam quais forem as reescrituras responsáveis por isso, é contudo difícil perceber como a iluminação final de Jó poderia jamais ter retornado completamente do conceito de uma só vontade divina para o estado de espírito da cena inicial.

Quanto à sociedade humana, a metáfora de que somos todos membros de um corpo tem estruturado a maior parte da teoria política de Platão aos nossos dias. A afirmação de Milton de que "Uma Comunidade devia ser apenas como uma pessoa cristã, com um forte desenvolvimento e a estatura de um homem digno" pertence a uma versão cristianizada dessa metáfora, na qual, como na doutrina da Trindade, a asseveração metafórica completa "Cristo é Deus e Homem" é ortodoxa, e as afirmações arianas e docéticas em termos de comparação ou semelhança, condenadas como heresias. O *Leviathan* de Hobbes, com seu frontispício original pintando certa quantidade de homúnculos dentro do corpo de um gigante, também se liga, de certo modo, ao mesmo tipo de identificação. A *República* de Platão, onde o entendimento, a vontade e o desejo do indivíduo surgem como o rei-filósofo, os guardas e os artesãos do Estado, também se funda nessa metáfora, que de fato ainda usamos, sempre que nos referimos a um grupo ou reunião de seres humanos como a um "corpo".

No simbolismo sexual, naturalmente, é mais fácil usar a metáfora "uma só carne" com referência a dois corpos unidos no mesmo corpo pelo amor. *The Extasie* (O Êxtase) de Donne é um dos muitos poemas baseados nessa imagem, e o *Phoenix and the Turtle* (A Fênix e a Rola) joga bastante com o abuso cometido contra a razão por essa identidade. Os temas da lealdade, culto do herói, servidores fiéis, e semelhantes, empregam também tal metáfora.

Os mundos animal e vegetal identificam-se um com o outro, e também com os mundos divino e humano, na doutrina cristã da transubstanciação, na qual as formas humanas essenciais do

mundo vegetal, a comida e a bebida, a colheita e a vindima, o pão e o vinho, são o corpo e o sangue do Cordeiro, que é também Homem e Deus, e em cujo corpo existimos como numa cidade ou num templo. Ainda aqui a doutrina ortodoxa insiste na metáfora por oposição ao símile, e ainda aqui o conceito de substância ilustra as lutas da Lógica a fim de assimilar a metáfora. Transparece do início das *Leis* que o simpósio tinha algo do mesmo simbolismo comunal para Platão. Seria difícil encontrar uma imagem mais simples ou mais vívida da civilização humana: nela o homem tenta fechar a natureza e pô-la dentro de seu corpo (social), em vez da refeição sacramental.

As honras convencionais concedidas à ovelha no mundo animal fornecem-nos o arquétipo básico das imagens pastorais, e também metáforas como "pastor" e "rebanho" na religião. A metáfora do rei como pastor de seu povo remonta ao antigo Egito. Talvez o emprego dessa convenção específica seja devida ao fato de que, por estúpidas, meigas, gregárias e facilmente marcadas, as sociedades formadas pelas ovelhas são muito semelhantes às humanas. Mas naturalmente qualquer outro animal seria útil em poesia, se a audiência do poeta estivesse preparada para ele: no início do Brihadaranyaka Upanishad, por exemplo, o cavalo sacrificial, cujo corpo contém todo o universo, é tratado da mesma forma que um poeta cristão trataria o Cordeiro de Deus. Também entre os pássaros a pomba tem representado tradicionalmente a concórdia universal ou amor, tanto de Vênus como do Espírito Santo cristão. As identificações de deuses com animais ou plantas e destes com a sociedade humana formam a base do simbolismo totêmico. Certos tipos de conto popular etiológico, as estórias de como seres sobrenaturais se transformaram nos animais e nas plantas que conhecemos, representam uma forma atenuada do mesmo tipo de metáfora, e sobrevivem como o arquétipo da "metamorfose", familiar em razão de Ovídio.

Flexibilidade semelhante é possível com as imagens vegetais. Alhures, na Bíblia, as folhas ou o fruto da árvore da vida são usados como símbolo da comunhão em vez do pão e do vinho. Ou o universal concreto pode ser aplicado não apenas a uma árvore, mas a um único fruto ou flor. No Ocidente a rosa ocupa tradicional posição de prioridade entre as flores apocalípticas: o uso da rosa como um símbolo de comunhão no *Paradiso* vemos-nos facilmente ao espírito, e no primeiro livro de *The Faerie Queene* o emblema de São Jorge, uma cruz vermelha em campo branco, liga-se não apenas ao corpo ressurrecto de Cristo e ao simbolismo sacramental que o acompanha, mas também à união das rosas vermelha e branca na dinastia de Tudor. No Oriente o lótus ou a "flor de ouro" dos chineses ocupou freqüentemente

o lugar da rosa, e no romantismo alemão a centáurea azul gozou de breve voga.

A identidade do corpo humano com o mundo vegetal dá-nos o arquétipo das imagens arcádicas, do mundo verde de Marvell, das comédias florestais de Shakespeare, do mundo de Robin Hood e outros homens verdes que se ocultam nas florestas da estória romanesca, estes últimos a correspondência, na estória romanesca, do mito metafórico do deus-árvore. Em *The Garden* de Marvell encontramos um prolongamento novo, mas ainda convencional, na identificação da alma humana com um passarinho pousado nos ramos da árvore da vida. A oliveira e seu azeite têm fornecido outra identificação, com o governante "ungido".

A cidade, quer Jerusalém, quer não, é apocalipticamente idêntica a um único edifício ou templo, uma "casa de muitas moradas" da qual os indivíduos são "pedras vivas", para usar outra expressão do Novo Testamento. A utilização humana do mundo inorgânico envolve a estrada tanto quanto a cidade com suas ruas, e a metáfora do "caminho" é inseparável de toda a literatura da demanda, quer explicitamente cristã como em *The Pilgrim's Progress*, quer não. A essa categoria pertencem também as imagens geométricas e arquitetônicas: a torre e a escadaria em espiral de Dante e Yeats, a escada de Jacó, a escada dos poetas do amor neoplatônico, a espiral ascendente ou cornucópia, o "magnífico palácio de recreio" que Kubla Khan mandou construir, as configurações da cruz e do quincunze que Browne procurava por todos os cantos da arte e da natureza, o círculo como emblema da eternidade, o "anel de pura e infinita luz" de Vaughan, e assim por diante.

No plano arquetípico propriamente dito, onde a poesia é um artefato da civilização humana, a natureza contém o homem. No plano anagógico, o homem contém a natureza, e suas cidades e jardins já não são pequenos arranhões na superfície da terra, mas as formas de um universo humano. Por isso no simbolismo apocalíptico não podemos confinar o homem a seus dois elementos naturais, a terra e o ar, e, passando de um plano a outro, o simbolismo deve, como Tamino na *Flauta Mágica*, transpor os ordálios do fogo e da água. O simbolismo poético habitualmente põe o fogo exatamente acima da vida do homem neste mundo, e a água exatamente abaixo dela. Dante precisou atravessar um círculo de fogo e o rio do Éden para deixar a montanha do purgatório, que ainda fica na superfície de nosso mundo, e ir para o Paraíso ou mundo apocalíptico propriamente dito. As imagens de luz e fogo que rodeiam os anjos na Bíblia, as línguas de chama que descem no dia de Pentecostes e a brasa ardente aplicada à boca de Isaías pelo serafim, associam

o fogo a um mundo espiritual ou angélico, a meio termo entre o humano e o divino. Na mitologia clássica a história de Prometeu indica procedência parecida do fogo, como se vê pela associação de Zeus com o trovão ou fogo do raio. Em suma, o céu no sentido de firmamento, com os corpos ardentes do Sol, da Lua e dos astros, comumente se identifica com o paraíso do mundo apocalíptico, ou considera-se um caminho para ele.

Por isso todas as nossas outras categorias podem identificar-se com o fogo, ou ser imaginadas a arder. A apresentação da deidade judaico-cristã no fogo, cercada por anjos de fogo (serafins) e anjos de luz (querubins), necessita apenas de menção. O animal ardente do ritual do sacrifício, a incorporação de um corpo animal numa comunhão entre os mundos divino e humano, oferece gradações em todas as imagens ligadas com o fogo e a fumaça do altar, o incenso que sobe e semelhantes. O homem ardente é representado pelo halo do santo e pela coroa do rei, ambos análogos ao deus-Sol: pode-se comparar também a "criancinha ardente" do poema de Natal de Southwell. A imagem do pássaro ardente surge na lendária fênix. A árvore da vida pode ser também uma árvore em chamas, a inconsumida sarça ardente de Moisés, o castiçal do ritual judaico, ou a "rosa-cruz" do ocultismo posterior. Na Alquimia os mundos vegetal, mineral e áqueo identificam-se com a rosa, a pedra e o elixir; os arquétipos da flor e da jóia identificam-se na "jóia no lótus" da oração budista. Os vínculos entre o fogo, o vinho embriagador e o sangue quente e rubro dos animais são também comuns.

A identificação da cidade com o fogo explica a razão por que a cidade de Deus surge no Apocalipse como um bloco incandescente de ouro e pedras preciosas, cada pedra a arder presumivelmente com intensa flama de jóia. Pois no simbolismo apocalíptico os corpos ardentes do céu, o Sol, a Lua e os astros, todos estão dentro do corpo universal, divino e humano. O simbolismo da Alquimia é simbolismo apocalíptico do mesmo tipo: o centro da natureza, o ouro e as jóias escondidos na terra, deve unir-se à circunferência dela no Sol, na Lua e nos astros dos céus; o centro do mundo espiritual, a alma do homem, une-se à circunferência dele em Deus. Por isso há uma íntima associação entre a purificação da alma humana e a transmutação da terra em ouro, não apenas o ouro literal, mas o ardente ouro de quinta-essência, do qual são feitos os corpos celestes. A árvore de ouro com seu passarinho mecânico em *Sailing to Byzantium* identifica os mundos vegetal e mineral numa forma que lembra a Alquimia.

A água, por outro lado, pertence tradicionalmente a um reino da existência abaixo da vida humana, o estado de caos ou

dissolução que segue a morte comum, ou a redução ao inorgânico. Por isso a alma freqüentemente atravessa a água ou afunda-se nela ao morrer. No simbolismo apocalíptico temos a "água da vida", o quádruplo rio do Éden que reaparece na Cidade de Deus, e é representado no ritual pelo batismo. Segundo Ezequiel, o desaguamento desse rio adoça o mar, o que constitui aparentemente a razão por que o autor da Revelação diz que no apocalipse não há mais mar. Apocalípticamente, portanto, a água circula no corpo universal como o sangue no corpo do indivíduo. Talvez devêssemos dizer "conserva-se dentro", em vez de circula, para evitar o anacronismo de unir a temas bíblicos o conhecimento da circulação do sangue. Por séculos, naturalmente, o sangue era um dos quatro "humores", ou fluidos corporais, tal como o rio da vida era tradicionalmente quádruplo.

TEORIA DO SENTIDO ARQUETÍPICO (2): IMAGENS DEMONÍACAS

Oposta ao simbolismo apocalíptico é a representação do mundo que o desejo rejeita completamente: o mundo do peso e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão; o mundo como é antes que a imaginação humana comece a trabalhar nele e antes que qualquer imagem do desejo humano, como a cidade ou o jardim, tenha sido solidamente estabelecida; o mundo, também, do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez. E assim como as imagens apocalípticas da poesia associam-se estreitamente a um céu religioso, assim seu avesso dialético une-se intimamente a um inferno existencial, como o *Inferno* de Dante, ou com o inferno que o homem cria na terra, como em *1984, No Exit* (Sem Saída) e *Darkness at Noon* (Escuridão ao Meio-Dia), onde os dois últimos títulos falam por si mesmos. Por isso um dos temas básicos das imagens demoníacas é a paródia, que arremeda a exuberante peça artística sugerindo sua imitação em termos de "vida real";

O mundo divino demoníaco personifica amplamente os vastos, ameaçadores, brutos poderes da natureza, como surgem a uma sociedade não desenvolvida tecnologicamente. Os símbolos do paraíso em tal mundo tendem a associar-se com o firmamento inacessível, e a idéia fundamental que se cristaliza disso é a idéia do fado inescrutável ou necessidade externa. A maquinaria do fado é administrada por um conjunto de remotos deuses invisíveis, cuja liberdade e prazer são irônicos por excluírem o homem, e que intervêm nos negócios humanos principalmente para salvaguardar suas próprias prerrogativas. Pedem sacrifícios, punem a presunção e impõem a obediência à lei na-

tural e moral como um fim em si mesmo. Não estamos tentando descrever aqui, por exemplo, os deuses da tragédia grega: estamos tentando isolar a sensação de distância e futilidade humanas com respeito à ordem divina, que é apenas um elemento entre outros na maioria das visões trágicas da vida, embora essencial em todas. Em épocas posteriores os poetas se tornam muito mais francos quanto a esse modo de ver a divindade: o Nobodaddy de Blake, o Jupiter de Shelley, o "supremo mal, Deus", de Swinburne, a Vontade tonta de Hardy, e o "bruto e salafário" de Housman são exemplos.

O mundo humano demoníaco é uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao chefe que diminui o indivíduo ou, no melhor dos casos, contrasta seu prazer com sua obrigação ou honra. Tal sociedade é uma fonte infindável de dilemas trágicos, como os de *Hamlet* e *Antígone*. Na concepção apocalíptica da vida humana encontramos três espécies de realização: individual, sexual e social. No mundo humano sinistro um pólo individual é o chefe tirânico — inescrutável, impiedoso, taciturno e de vontade insaciável que impõe lealdade apenas se é bastante egocêntrico para representar o ego coletivo de seus subordinados. O outro pólo é representado pelo *pharmakós* ou vítima sacrificial, que tem de ser morta para fortalecer os outros. Na modalidade mais concentrada da paródia demoníaca, os dois se tornam o mesmo. O ritual da matança do rei divino em Frazer, seja o que for em Antropologia, é em crítica literária a forma radical demoníaca ou não deslocada das estruturas trágicas e irônicas.

Em religião o mundo espiritual é uma realidade distinta do mundo físico. Em poesia o físico ou real se opõe, não ao espiritualmente existencial, mas ao hipotético. Deparamos no primeiro ensaio com o princípio de que a transmutação do ato em mimo, o progresso entre desempenhar um rito e representar no rito, é um dos característicos básicos da evolução da selvageria para a cultura. É fácil ver uma imitação da luta no tênis e no futebol, mas, por essa própria razão, precisamente, os jogadores de tênis e de futebol representam uma cultura superior à das escolas de duelistas e gladiadores. A metamorfose do ato literal em peça é uma forma fundamental da liberalização da vida, que surge em planos mais intelectuais como educação liberal, a liberação do fato em imaginação. De acordo com isso é que o simbolismo eucarístico do mundo apocalíptico, a identificação metafórica dos corpos vegetal, animal, humano e divino, teria de ter as imagens do canibalismo como sua paródia demoníaca. A última visão do inferno humano, em Dante, é a de Ugolino roendo o crânio de seu atormentador; a última visão maior alegórica de Spenser é a de Serena desnuda e preparada para

um festim canibal. As imagens do canibalismo habitualmente incluem não apenas imagens de tortura e mutilação, mas também do que tecnicamente se conhece como *sparagmós*, ou despedaçamento do corpo sacrificial, imagem essa que se encontra nos mitos de Osíris, Orfeu e Penteu. O gigante canibal ou ogro dos contos populares, que entra na literatura como *Polifemo*, se relaciona com isso, como se relaciona uma longa série de sinistras transações com carne e sangue, da estória de Tiestes ao contrato de Shylock. Também aqui a forma descrita por Frazer como a forma historicamente primitiva é em crítica literária a forma demoníaca radical. A *Salammbó* de Flaubert é um estudo de imagens demoníacas que se julgou arqueológico em sua época, mas que se revelou profético.

A relação erótica demoníaca torna-se violenta paixão destruidora, que age contra a lealdade ou decepção aquele que a possui. É geralmente simbolizada por uma rameira, bruxa, sereia ou outra mulher tentadora, um alvo físico do desejo, que é buscado como posse e portanto não pode jamais ser possuído. A paródia demoníaca do casamento, ou a união de duas almas numa só carne, pode tomar a forma do hermafroditismo, do incesto (a modalidade mais comum), ou da homossexualidade. A relação social é a da *ralé*, que é essencialmente a sociedade humana em busca de um *pharmakós*, e a *ralé* é freqüentemente identificada com alguma sinistra figura animal como a hidra, a Fama de Vergílio ou sua derivação na Besta Barulhenta de Spenser.

Os outros mundos podem ser brevemente sumariados. O mundo animal é pintado em termos de monstros ou animais predadores. O lobo, o tradicional inimigo da ovelha, o tigre, o abutre, a serpente fria e presa à terra, bem como o dragão, são todos comuns. Na Bíblia, onde a sociedade demoníaca é representada pelo Egito e por Babilônia, os governantes de cada uma são identificados com animais monstruosos: Nabucodonozor transforma-se numa besta em Daniel, e Faraó é chamado dragão de rio por Ezequiel. O dragão é especialmente adequado, porque não é somente monstruoso e sinistro, mas também fabuloso, e assim representa a natureza paradoxal da maldade como um fato moral e como negação eterna. No Apocalipse o dragão é chamado "a besta que foi, e não é, e contudo é".

O mundo vegetal é uma floresta sinistra como as que encontramos em *Comus* ou no começo do *Inferno*, ou uma charneca, que de Shakespeare a Hardy tem sido ligada ao destino trágico, ou um ermo como o do *Childe Roland* de Browning ou de *The Waste Land* de Eliot. Ou pode ser um sinistro jardim encantado, como o de Circe e seus descendentes renascentistas, em Tasso e Spenser. Na Bíblia a terra desolada surge em sua forma

universal concreta na árvore da morte, na árvore do conhecimento proibido, do Gênesis, na figueira estéril dos Evangelhos e na cruz. No poste da fogueira, com o herege encapuzado, o demônio ou a bruxa preso a ele, temos a árvore ardente e o corpo do mundo infernal. Cadafalsos, forcas, troncos, pelourinhos, chicotes e varas de videiro são ou podiam ser variedades. O contraste entre a árvore da vida e a árvore da morte acha-se belamente expresso no poema *The Two Trees* de Yeats.

O mundo inorgânico pode permanecer em sua forma tosca de desertos, rochedos e terra desolada. As cidades de destruição e noite horrível situam-se nele, bem como as grandes e ostentosas ruínas, da torre de Babel às enormes obras de Ozimândias. As imagens do trabalho depravado também lhe pertencem: engenhos de tortura, armas de guerra, arnês, e as imagens de um mecanismo já imprestável, que, por não mais humanizar a natureza, é inatural e também inumano. Correspondendo ao templo ou Um Edifício do apocalipse, temos a prisão ou calabouço, o forno fechado, de calor sem luz, como a cidade de Dis em Dante. Aqui também estão as equivalências sinistras das imagens geométricas: a espiral sinistra (o "maelstrom", o sorvedouro ou Caribde), a cruz sinistra e o círculo sinistro, a roda da sorte ou da fortuna. A identificação do círculo com a serpente, em convenção um animal demoníaco, dá-nos o uróboro, ou serpente com a cauda na boca. Correspondendo ao caminho apocalíptico ou estrada reta, a estrada para Deus, no deserto, profetizada por Isaías, temos neste mundo o labirinto, a imagem da direção perdida, amiúde com um monstro no centro, como o Minotauro. As divagações labirínticas de Israel pelo deserto, repetidas por Jesus quando na companhia do demônio (ou "animais selvagens", segundo Marcos), ajustam-se ao mesmo padrão. O labirinto pode ser também uma floresta sinistra, como em *Comus*. As catacumbas são efetivamente usadas com o mesmo contexto em *The Marble Faun*, e por certo, numa nova concentração da metáfora, o labirinto se tornaria as entranhas sinuosas do próprio monstro.

O mundo do fogo é um mundo de demônios malignos como os fogos-fátuos, ou espíritos irrompidos do inferno, e surge neste mundo sob a forma do *auto-de-fé*, como se mencionou, ou das cidades em chamas como Sodoma. Contrasta com o fogo do purgatório ou purificador, como o forno ardente em Daniel. O mundo da água é a água da morte, amiúde identificada com o sangue derramado, como na Paixão e na figura simbólica da História, em Dante, e acima de tudo "o mar insondável, salgado, apartador", que absorve todos os rios deste mundo, mas desaparece no apocalipse em favor de uma circulação de água doce. Na Bíblia o mar e o animal monstruoso identificam-se na figura

do leviatã, um monstro marinho também identificado com as tiranias sociais de Babilônia e do Egito.

TEORIA DO SENTIDO ARQUETÍPICO (3): IMAGENS ANALÓGICAS

A maior parte das imagens em poesia tem por certo de haver-se com mundos muito menos extremados do que os dois que ressaltam habitualmente como os mundos eternos e imutáveis do céu e do inferno. As imagens apocalípticas são apropriadas ao modo mítico, e as imagens demoníacas ao modo irônico, na fase recente em que este se volta para o mito. Nos outros três modos essas duas estruturas operam dialeticamente, puxando o leitor para o núcleo metafórico e mítico não deslocado da obra. Esperaríamos portanto três estruturas intermediárias de imagens, correspondendo em tese aos modos romanesco, imitativo elevado e imitativo baixo. Daremos pouca atenção às imagens imitativas elevadas, contudo, a fim de preservar o padrão mais simples das tendências romanesca e "realística", dentro das duas estruturas não deslocadas que demos no começo deste ensaio.

× Essas três estruturas são menos rigorosamente metafóricas; são antes constelações significativas de imagens, as quais, quando se encontram, formam o que amiúde se chama, um tanto debilmente, "atmosfera". O modo da estória romanesca apresenta um mundo idealizado: na estória romanesca os heróis são bravos, as heroínas belas, os vilões cheios de vilania, e as frustrações, ambições e obstáculos da vida comum são desconsiderados. Por isso suas imagens apresentam uma contrapartida humana do mundo apocalíptico, que podemos chamar a *analogia da inocência*. Conhecemo-la muito bem não da própria época da estória romanesca, mas das romantizações posteriores: *Comus*, *A Tempestade* e o terceiro livro de *The Faerie Queene*, no Renascimento; as canções da inocência de Blake e as imagens de "Beulah", o *Endimão* de Keats e o período romântico propriamente dito.

Na analogia da inocência as figuras divinas ou espirituais são habitualmente paternas, velhos sábios com poderes mágicos como Próspero, ou espíritos guardiães propícios como Rafael antes da queda de Adão. Entre as figuras humanas as crianças são preeminentes, e assim a virtude une-se estreitissimamente à infância e ao estado de inocência — o da castidade, virtude que na estrutura das imagens compreende em regra a virgindade. Em *Comus* a castidade da Dama é, como a sabedoria de Próspero, associada com a magia, como o é a invencível castidade da Britomarte de Spenser. É mais fácil ligá-la a moças — a Matelda de Dante e a Miranda de Shakespeare são exemplos — mas a castidade masculina também é importante, como se vê nas estórias romanescas

do Graal. A observação do cavaleiro Galaaz, em Tennyson, de que sua pureza de coração lhe dá dez vezes mais força, guarda coerência com as imagens do mundo ao qual ele pertence. O fogo, no mundo inocente, é em regra um símbolo purificante, um mundo de flamas que ninguém, a não ser os perfeitamente castos, pode atravessar, tal como no castelo de Busirane de Spenser, no fogo do alto do purgatório de Dante, e na espada flamejante que conserva afastados do Paraíso Adão e Eva, depois da queda. Na estória da bela adormecida, que se inclui aqui, a muralha de chamas é substituída por outra, de espinheiros e silvas: *Die Walküre* de Wagner, porém, conserva o fogo, para embaraço dos superintendentes cênicos. A Lua, o mais frio e por isso o mais casto de todos os ardentes corpos celestes, tem particular importância para esse mundo.

× Dos animais, os mais óbvios são a ovelha e os cordeiros pastoris, ao lado dos cavalos e cães de caça da estória romanesca, em seus aspectos mais brandos, de fidelidade e dedicação. O unicórnio, o emblema tradicional da castidade e o amante das virgens, tem aqui um lugar de honra; também o golfinho, cuja associação com Arion o transforma num contraste inocente com o voraz leviatã; e também, por sua humildade e submissão, um animal muito diferente — o asno. O festival dramático do asno, não menos que o do Menino-Bispo*, inclui-se nesta estrutura de imagens, e, quando Shakespeare introduz uma cabeça de asno no reino das fadas, não está fazendo coisa singular, como o poema de Robinson supõe, mas seguindo uma tradição que remonta ao Lucius metamorfoseado, ouvindo a história de Cupido e Psique, em Apuleio. Os passarinhos, as borboletas (pois este é o mundo de Psique, e Psique significa borboleta), e os espíritos com seus talentos, como Ariel e a Rima de Hudson, são outros cidadãos naturalizados.

O jardim paradisiaco e a árvore da vida pertencem à estrutura apocalíptica, como vimos, mas o próprio jardim do Éden, tal como apresentado na Bíblia e em Milton, pertence a esta agora, de preferência, e Dante o situa exatamente abaixo de seu Paraíso. Os jardins de Adônis em Spenser, dos quais procede o espírito valedor em *Comus*, são similares, ao lado de todos os desdobramentos medievais do tema do *locus amoenus*. De especial significado é o símbolo do corpo da Virgem como um *hortus conclusus*, derivado do Cântico dos Cânticos. Uma equivalência romântica da árvore da vida surge na varinha vivificadora do mágico, e em símbolos paralelos, tais como o bordão florescente em *Tannhäuser*.

* Menino escolhido por seus companheiros para representar o papel do bispo, na véspera da festa de São Nicolau. Exercia esse papel até 28 de dezembro (dia dos Inocentes). (N. do T.)

As cidades são mais alheias ao espírito pastoril e rural deste mundo, e a torre e o castelo, com uma cabana ou eremitério ocasionais, são as imagens precípuas da habitação. O simbolismo da água retrata principalmente fontes e remansos, chuvas fertilizadoras e uma corrente ocasional separando um homem da mulher e assim preservando a castidade de ambos, como o rio Lete em Dante. O episódio inicial, do jardim de rosas, em *Burnt Norton*, ministra um sumário breve, mas extraordinariamente completo, dos símbolos da analogia da inocência; pode-se comparar também a segunda secção do *Kairos and Logos* de Auden.

O mundo inocente nem é totalmente vivo, como o apocalíptico, nem morto pela maior parte, como o nosso: é um mundo animístico, cheio de espíritos elementares. Todas as personagens de *Comus* são espíritos elementares, exceto a Dama e seus irmãos, e as ligações de Ariel com os espíritos do ar, de Puck com os espíritos do fogo (Burton diz dos espíritos do fogo que "ordinariamente os chamamos Pucks"), e de Caliban com os espíritos da terra são bastante claras. Em Spenser encontramos Florimell e Marinell, cujos nomes indicam que são espíritos das flores e da água, uma Prosérpina e um Adônis. Amiúde, também, como em *Comus* e na *Nativity Ode* (Ode de Natal), a inaudível harmonia da música das esferas representa a natureza inocente ou indecaída, a natureza como ordem divinamente sancionada.

Tal como as idéias estruturais da estória romanesca são a castidade e a magia, assim também as idéias estruturais na área do imitativo elevado parecem ser o amor e a forma. E assim como o campo das imagens romanescas pode ser dito uma analogia da inocência, assim também o campo das imagens imitativas elevadas pode ser dito uma analogia da natureza e da razão. Descobrimos aqui a ênfase na cinosura ou olhar centripeto, e a tendência a idealizar os tipos humanos do mundo divino e do mundo espiritual, que são característicos do imitativo elevado. A divindade cerca o rei, e a amada do Amor Cortês é uma deusa; o amor de ambos é um poder educativo e instrutivo que leva alguém à unidade com os mundos espiritual e divino. O fogo do mundo angélico flameja na coroa do rei e nos olhos da dama. Os animais são os de soberba beleza: a águia e o leão significam a visão do régio pelo súdito leal; o cavalo ou o falcão, a "cavalaria" ou aristocracia montada; o pavão e o cisne são as aves da cinosura, e a fênix ou única ave do fogo é um emblema poético popular, especialmente na Inglaterra, para a Rainha Elizabeth. O simbolismo do jardim retrocede para o segundo plano, como o simbolismo da cidade na estória romanesca; há jardins formais em estreita associação com edifícios, mas a idéia de um mundo só de jardins ainda é romanesca. A varinha de condão do mágico se transforma no cetro real; e a árvore mágica, na bandeira drapejante. A cidade é preeminentemente a capital, com a corte no centro, e uma série de graus introdutórios da intimi-

dade com a corte, tendo como clímax a "presença" régia. Notamos que, ao perlustrarmos os modos, um número crescente de imagens poéticas é tomado às verdadeiras condições sociais de vida. O simbolismo da água centra-se no rio disciplinado, na Inglaterra o Tâmsa, que flui suavemente em Spenser e nos ritmos neoclássicos em Denham, um rio cujo ornamento mais apropriado é o barco real.

Na área imitativa baixa adentramos um mundo que podemos chamar a *analogia da experiência*, e que mantém uma relação para com o mundo demoníaco correspondente à relação do mundo inocente romanesco para com o apocalíptico. A não ser por essa conexão potencialmente irônica, e a não ser por certo número de símbolos hieráticos ou especialmente indicados, como a letra vermelha de Hawthorne e a copa de ouro e a torre de marfim de Henry James, as imagens são as imagens comuns da experiência, e não necessitam de nenhuma outra explicação aqui, além de uns poucos comentários sobre alguns traços especiais que podem ser úteis. As idéias estruturais do imitativo baixo parecem ser a gênese e o trabalho. Os seres divinos e espirituais têm escasso lugar funcional na ficção imitativa baixa, e nos escritos temáticos são amiúde deliberadamente redescobertos ou tratados como substitutos estéticos. Dá-se o conselho ao nascituro em *Erewhon* (aparentemente próximo à própria opinião de Butler, pois ele repete a idéia em *Life and Habit*) de que, se há um mundo espiritual, dever-se-ia voltar às costas para ele e descobri-lo de novo no trabalho imediato. A mesma doutrina do redescobrimto da fé por intermédio das obras pode ser encontrada em Carlyle, Ruskin, Morris e Shaw. Nos poetas, mesmo nos mais explicitamente sagrados, há tendências semelhantes. De muitos pontos de vista, dificilmente poderia haver contraste maior do que o contraste entre o "impulso e um espírito", descobertos por Wordsworth na Abadia de Tintern, e o "cavaleiro" descoberto por Hopkins no francelho, embora a tendência a ancorar uma visão espiritual numa experiência psicológica empírica seja comum a ambos.

O modo imitativo baixo de tratar a sociedade humana reflete, naturalmente, a teoria de Wordsworth de que as situações humanas essenciais, para o poeta, são as comuns e típicas. A par disso vai uma boa soma da paródia da idealização da vida na estória romanesca, uma paródia que se estende à experiência estética e religiosa. Quanto ao mundo animal, a referência de Thomas Huxley aos dons que a humanidade partilha com o macaco e o tigre é uma opção significativamente imitativa baixa. O macaco sempre foi o animal imitativo por excelência, e muito tempo antes da evolução ele era especificamente o imitador do homem. O aparecimento da evolução, contudo, sugeriu uma analogia proporcional, em que o homem de agora se torna o macaco de seu equivalente no futuro, como no *Zarathustra* de Nietzsche.

A união do macaco e do tigre, em Huxley, lembra a crença popular na implacável e invariável ferocidade tanto dos macacos como dos "homens das cavernas", crença para a qual parece existir prova pouco superior à referente aos unicórnios e à fênix, mas que, como no caso destes, mostra a tendência a olhar a História Natural do interior da estrutura apropriada das metáforas poéticas. O imitativo baixo não é um campo rico para o simbolismo animal, mas o macaco e o tigre de Huxley voltam no *Jungle Book* (Livro da Jangal), onde os macacos conversam sem objetivo no topo das árvores, como intelectuais, enquanto o animal humano aprende, em vez disso, a negra sabedoria predatória da pântano na jangal, embaixo.

Os jardins no imitativo baixo dão lugar a fazendas e ao penoso labor do homem com a enxada, o camponês ou cortador de tojo que permanece em Hardy como uma imagem do próprio homem, "menosprezado e paciente". As cidades tomam naturalmente a forma da moderna metrópole labiríntica, onde a principal tensão emotiva reside na solidão e na falta de comunicação. E assim como o simbolismo da água no mundo da inocência consiste grandemente em fontes e correntes a fluir, assim também as imagens imitativas baixas procuram o "elemento destrutivo" de Conrad, o mar, geralmente com algum leviatã humanizado ou *bateau ivre*, de qualquer tamanho, do "Titanic" em Hardy ao barco aberto e emborcável, que é, com uma ironia rara, mesmo em literatura, uma imagem favorita de Shelley. *Moby Dick* nos faz voltar a uma forma leviatânica mais tradicional. O destruidor que surge no fim do *Tono-Bungay* de H. G. Wells é notável por vir de um escritor imitativo baixo não muito dado a usar símbolos hieráticos. O simbolismo do fogo é amiúde irônico e destrutivo, como no fogo que termina a ação de *The Spoils of Poynton*. Na época industrial, contudo, Prometeu, que roubou o fogo para uso do homem, é uma das figuras mitológicas favoritas, se não de fato a favorita, entre os poetas.

As relações da inocência e da experiência com as imagens demoníacas e apocalípticas ilustram um aspecto da deslocação de que até agora dissemos pouco: a deslocação em direitura à moral. As duas estruturas dialéticas são, fundamentalmente, o desejável e o indesejável. As rodadas e os calabouços enquadram-se na visão sinistra, não porque sejam moralmente proibidos, mas porque é impossível fazê-los objeto de desejo. Por outro lado, pode desejar-se a realização sexual, mesmo quando seja moralmente condenada. A civilização tende a fazer coincidirem o desejável e o moral. O estudioso da mitologia comparada descobre eventualmente, num culto primitivo ou antigo, um bocado de mitopéia não reprimida, que o faz compreender quão completamente todas as religiões superiores limitaram suas visões apocalípticas a visões moralmente aceitáveis. Uma boa quantidade de expurgo está

claramente por detrás da evolução das mitologias judaica, grega, e outras; ou, como os estudiosos vitorianos do mito costumavam dizer, uma barbárie repulsiva e grotesca foi purificada por crescente refinamento ético. A mitologia egípcia começa com um deus que cria o mundo masturbando-se — um modo bastante lógico de simbolizar o processo de criação *de Deo*, mas não um modo que esperaríamos encontrar em Homero, para não falar no Velho Testamento. Enquanto a poesia segue o caminho da religião rumo à moral, os arquétipos poéticos e religiosos estão muito unidos, como em Dante. Sob tal influência, as imagens sexuais apocalípticas, por exemplo, tendem a tornar-se matrimoniais ou virginais; o incestuoso, o homossexual e o adúltero vão para o lado demoníaco. A qualidade em arte que Aristóteles chamava *spoudaios* e que Matthew Arnold traduziu como "alta seriedade" resulta desse relacionamento de religião e poesia, dentro de uma estrutura moral comum.

Mas a poesia tende continuamente a endireitar sua própria balança, a voltar ao padrão do desejo e a afastar-se do convencional e do moral. Comumente faz isso na sátira, o gênero mais afastado da "alta seriedade", mas nem sempre. O moral e o desejável têm muitas conexões importantes e significativas, mas a moralidade, que entra em acordo com a experiência e a necessidade, é uma coisa, e o desejo, que tenta escapar à necessidade, é outra, muito diferente. Assim a literatura é em regra menos inflexível do que a moralidade, e deve muito de seu "status" como arte liberal a esse fato. Os característicos que a moralidade e a religião habitualmente dizem indecentes, obscenos, subversivos, impudicos e blasfemos ocupam um lugar essencial em literatura, mas amiúde só podem exprimir-se por meio de técnicas engenhosas de deslocação.

A mais simples dessas técnicas é o fenômeno que podemos chamar "ajustamento demoníaco", ou a inversão deliberada das costumeiras associações morais de arquétipos. Qualquer símbolo, de um modo ou de outro, retira seu sentido, fundamentalmente, de seu contexto: um dragão pode ser sinistro numa estória romanesca medieval, ou amigável numa chinesa; uma ilha pode ser a de Próspero, ou a de Circe. Mas em razão da larga quantidade de simbolismo erudito e tradicional na literatura, certas associações secundárias tornam-se habituais. A serpente, por causa de seu papel na estória do jardim do Éden, figura habitualmente no lado sinistro de nosso catálogo, na literatura ocidental; as simpatias revolucionárias de Shelley levam-no a usar uma serpe inocente em *The Revolt of Islam* (A Revolta do Islã). Ou uma sociedade livre e justa pode ser simbolizada por um bando de ladrões, piratas ou ciganos; ou o amor fiel pode ser simbolizado pelo triunfo, sobre o casamento, de uma ligação adúltera, como na maior parte da comédia trian-

gular; por uma paixão homossexual (se é o verdadeiro amor o celebrado na segunda écloga de Vergílio) ou incestuosa, como em muitos românticos. No século dezenove, com a introdução do mito demoníaco, esse tipo de simbolismo invertido organiza-se em todos os padrões da "angústia romântica", principalmente em sadismo, prometeísmo e demonismo, que nalguns dos "decadentes" parecem propiciar todas as desvantagens da superstição sem nenhuma das vantagens da religião. O demonismo, contudo, não é invariavelmente uma externação refinada: Huckleberry Finn, por exemplo, conquista nossa admiração e simpatia preferindo o inferno, com seu amigo perseguido, ao céu do deus branco do proprietário de escravos. Por outro lado, imagens tradicionalmente demoníacas podem ser usadas como ponto de partida de um movimento redentor, como a Cidade da Destruição em *The Pilgrim's Progress*. O simbolismo alquímico inclui o uróboro e o hermafrodita (*res bina*), assim como o tradicional dragão romanesco, nesse contexto de redenção.

O simbolismo apocalíptico apresenta o infinitamente desejável, no qual as concupiscências e ambições do homem identificam-se com os deuses, adaptam-se a eles, ou neles se projetam. A arte da analogia da inocência, que inclui a maior parte do cômico (em seu aspecto de final feliz), o idílico, o romanesco, o reverente, o panegírico, o idealizado e o mágico, ocupa-se grandemente com a tentativa de apresentar o desejável em termos humanos, familiares, atingíveis e moralmente lícitos. Praticamente o mesmo é verdade quanto à relação do mundo demoníaco com a analogia da experiência. A tragédia, por exemplo, é uma visão do que acontece e deve ser aceito. Até esse ponto, é uma deslocação moral e plausível dos mais amargos ressentimentos que a humanidade sente contra todos os obstáculos a seus desejos. Por mais malévola que possamos julgar Atena no *Ajax* de Sófocles, a tragédia implica, com toda a clareza, que devemos compactuar com o seu poder, mesmo em nossos pensamentos. Um cristão que acreditasse que os deuses gregos nada mais eram do que diabos, faria, se estivesse criticando uma tragédia de Sófocles, uma interpretação não deslocada ou demoníaca. Tal interpretação mostraria tudo o que Sófocles não estava tentando dizer; mas poderia ser, apesar de tudo, uma crítica sagaz de sua estrutura demoníaca implícita ou subjacente. O mesmo tipo de interpretação seria igualmente possível em muitas passagens da poesia cristã que cuidam da justa cólera de Deus, o conteúdo demoníaco das quais é freqüentemente uma odiada figura paterna. Ao apontar os padrões apocalípticos ou demoníacos numa obra literária, não cometeríamos o erro de presumir que esse conteúdo latente seja o conteúdo *real*, hipocritamente disfarçado por uma censura mentirosa. É apenas um fator relevante para cabal análise crítica. Amiúde, contudo,

é o fator que eleva uma obra literária da categoria do meramente histórico.

TEORIA DO MÛTHOS: INTRODUÇÃO

O significado de um poema, sua estrutura de imagens, é uma configuração estática. As cinco estruturas de sentido que demos, para usar outra analogia musical, são as *escalas* nas quais estão escritas e afinal se tornam harmônicas; mas a narração envolve movimento de uma estrutura para outra. A área principal de tal movimento tem obviamente de ser os três campos intermédios. Os mundos apocalíptico e demoníaco, sendo estruturas de pura identidade metafórica, sugerem o eternamente imutável, e prestam-se muito facilmente a projetar-se existencialmente como céu e inferno, onde há vida contínua, mas nenhum processo de vida. As analogias da inocência e da experiência representam a adaptação do mito à natureza: dão-nos, não a cidade e o jardim como o objetivo final da imaginação humana, mas o processo de edificar e plantar. A forma fundamental do processo é o movimento cíclico, a alternância de êxito e declínio, esforço e repouso, vida e morte, que é o ritmo do processo. Por isso nossas sete categorias de imagens podem também ser vistas como formas diferentes de movimento rotativo ou cíclico. Assim:

① No mundo divino o processo ou movimento fundamental é o da morte e renascimento, ou o do desaparecimento e retorno, ou o da encarnação e retirada de um deus. Essa atividade divina identifica-se ou associa-se usualmente com um ou mais de um dos processos cíclicos da natureza. O deus pode ser um deus-Sol, que morre à noite e renasce na alvorada, ou ainda que renasce anualmente no solstício do inverno; ou pode ser um deus da vegetação, que morre no outono e revive na primavera, ou (como nas estórias do nascimento de Buda) pode ser um deus encarnado que passa por uma série de ciclos da vida humana ou divina. Como um deus é quase por definição imortal, é um traço regular de todos esses mitos que o deus mortal renasça como o mesmo ser. Por isso o princípio estrutural mítico ou abstrato do ciclo é que a continuação da identidade da vida individual seja estendida da morte ao renascimento. A este padrão de idêntica recorrência, o da morte e renascimento do mesmo indivíduo, todos os outros padrões cíclicos são em regra assimilados. A assimilação pode naturalmente ser muito mais estreita na cultura oriental, onde a doutrina da reencarnação é geralmente aceita, do que no Ocidente.

② O mundo ígneo dos corpos celestes ministra-nos três importantes ritmos cíclicos. O mais óbvio é a jornada diária do deus-Sol através do firmamento, amiúde imaginada como a condução de um barco ou de um carro, seguida por misteriosa passagem através de sombrio mundo inferior, às vezes concebido como o

ventre de um monstro voraz, no retorno ao ponto de partida. O ciclo solsticial do ano solar propicia uma extensão do mesmo simbolismo, incorporada à nossa literatura natalina. Há aqui mais ênfase no tema de uma luz recém-nascida, ameaçada pelos poderes das trevas. O ciclo lunar tem sido em conjunto de menor importância para a poesia ocidental nos tempos históricos, qualquer que tenha sido o seu papel pré-histórico. Mas sua seqüência crucial de Lua velha, "cavidade interlunar" e Lua nova, pode ser a fonte, pois oferece claramente estreita analogia com ele, do ritmo de três dias da morte, desaparecimento e ressurreição que temos em nosso simbolismo da Páscoa.

3. O mundo humano fica a meio termo entre o espiritual e o animal, e reflete essa dualidade em seus ritmos cíclicos. Estreitamente paralelo ao ciclo solar de luz e trevas é o ciclo imaginativo da vida acordada e da onírica. Este ciclo sublinha a antítese entre a imaginação da experiência e a da inocência de que já cuidamos. Pois o ritmo humano é o oposto do solar: uma libido titânica desperta quando o sol adormece, e a luz do dia é freqüentemente a escuridão do desejo. Então de novo, em comum com os animais, o homem exibe o ciclo ordinário da vida e da morte, na qual há renascimento genérico, e não individual.

4. É raro, na literatura assim como na vida, encontrar mesmo um animal domesticado que viva pacificamente por todo o seu tempo de vida até alcançar um final *nunc dimittis*. As exceções, como as do cão de Ulisses, são apropriadas ao tema do *nóstos* ou pleno fecho de um movimento cíclico. As vidas animais, e as vidas humanas, sujeitas semelhantemente à ordem da natureza, sugerem mais freqüentemente o processo trágico da vida cortada com violência por acidente, sacrifício, ferocidade ou algo esmagadoramente necessário, sendo diversa da própria vida a continuidade que flui depois do ato trágico.

5. O mundo vegetal ministra-nos naturalmente o ciclo anual das estações, amiúde identificado com uma figura divina (ou representado por ela), que morre no outono com a colheita e a vindima, desaparece no inverno e ressuscita na primavera. A divindade pode ser masculina (Adônis) ou feminina (Prosérpina), mas as estruturas simbólicas resultantes diferem levemente.

6. Os poetas, como os críticos, têm sido geralmente spenglerianos, no sentido de que em poesia, como em Spengler, a vida civilizada associa-se freqüentemente com o ciclo orgânico de crescimento, maturidade, declínio, morte e renascimento em outra forma individual. Enquadram-se aqui os temas de uma idade de ouro ou heróica no passado, de um milênio* no futuro, da roda da fortuna nos assuntos sociais, da elegia do *ubi sunt*, das medi-

* Referido no cap. 20 do Apocalipse, 1-5. (N. do T.)

tações sobre ruínas, da nostalgia por uma perdida simplicidade pastoral, da lástima ou exultação pela queda de um império.

7. O simbolismo da água também tem seu próprio ciclo, das chuvas às primaveras, das primaveras e fontes aos córregos e rios, dos rios ao mar ou à neve hiberna, e assim sucessivamente.

Esses símbolos cíclicos dividem-se habitualmente em quatro fases principais, sendo as quatro estações do ano o modelo para os quatro períodos do dia (manhã, meio-dia, tarde e noite), os quatro aspectos do ciclo da água (chuva, fontes, rios, mar ou neve), os quatro períodos da vida (juventude, maturidade, velhice, morte), e similares. Encontramos um grande número de símbolos das fases um e dois no *Endimião* de Keats, e símbolos das fases três e quatro em *The Waste Land* (aos quais temos de acrescentar quatro estádios da cultura ocidental: o da Idade Média, o do Renascimento, o do século XVIII e o contemporâneo). Podemos observar que não há um ciclo do ar: o vento sopra onde quer, e imagens ligadas ao movimento do "espírito" é provável que se associem ao tema da imprevisibilidade ou da crise inesperada.

Ao estudar poemas de enorme alcance, tais como a *Commedia* ou o *Paradise Lost*, verificamos que temos de aprender uma boa dose de Cosmologia. Essa Cosmologia é apresentada, muito corretamente por certo, como a ciência de seu tempo, um sistema de correspondências que, depois de nos proporcionar um calendário não muito eficiente e umas poucas palavras como "fleumático" e "jovial", tornou-se defunto como ciência. Há também outros poemas que incorporam igualmente ciência obsoleta, como *The Purple Island* (A Ilha da Púrpura), *The Loves of the Plants* (Os Amores das Plantas), *The Art of Preserving Health* (A Arte de Preservar a Saúde), que sobrevivem principalmente como curiosidades. Um crítico literário não deveria negligenciar o elogio à poesia implícito na existência de tais poemas, mas mesmo a ciência versificada, como essa, mantém a estrutura descritiva da ciência, e assim impõe à poesia uma forma não poética. Para torná-la poesia bem sucedida, requer-se uma boa parcela de tacto; ora, os mais atraídos por esses temas tendem muito a ser poetas sem tacto. Dante e Milton eram por certo poetas melhores do que Darwin ou Fletcher: talvez fosse mais frutífero dizer, contudo, que seus instintos e julgamentos mais refinados foi que os levaram a temas cosmológicos diferentes dos científicos ou descritivos.

Pois a forma da Cosmologia aproxima-se muito mais da poesia, e o próprio raciocínio sugere que a Cosmologia simétrica talvez seja um ramo do mito. Nessa hipótese, ela seria, como o mito, um princípio estrutural da poesia, ao passo que, na própria ciência, a Cosmologia é exatamente aquilo que Bacon de-

clarou, uma imagem do teatro. Talvez, pois, todo esse mundo pseudocientífico de três espíritos, quatro humores, cinco elementos, sete planetas, nove esferas, doze signos zodiacais, e assim por diante, pertença de fato, como pertence na prática, à gramática das imagens literárias. Já se observou, há muito, que o universo ptolomaico fornece uma estrutura simbólica melhor, com todas as igualdades, associações e correspondências que o simbolismo exige, do que o de Copérnico. Talvez não apenas forneça uma estrutura de símbolos poéticos, mas *seja* uma, ou, em qualquer caso, se torne uma delas, depois de perder sua validade como ciência, tal como a mitologia clássica se tornou puramente poética depois de seus oráculos haverem terminado. O mesmo princípio explicaria a atração dos poetas, no último século, ou nesse e no anterior, pelos sistemas ocultos de correspondências, ou por edificações intelectuais como a *Vision* de Yeats ou o *Eureka* de Poe.

A concepção de um céu ao alto, de um inferno abaixo, e de um cosmo cíclico ou ordem natural no meio, constitui a planta, *mutatis mutandis*, de Dante e de Milton. É a mesma planta do Juízo Final, onde há um movimento rotativo dos salvos, erguendo-se à direita, e dos condenados, precipitando-se à esquerda. Podemos aplicar essa concepção ao nosso princípio de que há dois movimentos fundamentais da narrativa: um movimento cíclico dentro da ordem natural, e um movimento dialético dessa ordem para o mundo apocalíptico, acima. (O movimento para o mundo demoníaco, abaixo, é muito raro, porque é demoníaca em si mesma uma constante rotação dentro da ordem natural.)

A meia altura do ciclo natural situa-se o mundo da estória romanesca e da analogia da inocência; a metade inferior é o mundo do "realismo" e da analogia da experiência. Há assim quatro tipos principais de movimento mítico: dentro da estória romanesca, dentro da experiência, abaixo e acima. O movimento para baixo é o movimento trágico, a roda da fortuna caindo da inocência na culpa, e da culpa na catástrofe. O movimento para cima é o movimento cômico, das complicações ameaçadoras para um final feliz e para uma presunção geral de inocência subsequente, na qual cada um vive feliz daí por diante. Em Dante o movimento para cima dá-se através do purgatório.

Respondemos assim à pergunta: há categorias narrativas da literatura mais amplas do que os gêneros literários comuns, ou logicamente anteriores a eles? Há quatro dessas categorias: o romanesco, o trágico, o cômico e o irônico ou satírico. Obteremos a mesma resposta pela investigação, se considerarmos os sentidos comuns desses termos. Tragédia e comédia podem ter sido originalmente os nomes de duas espécies de drama, mas também empregamos os vocábulos para descrever características gerais das ficções literárias, sem relação com o gênero. Seria tolo sus-

tentar que comédia pode referir-se apenas a determinado tipo de peça teatral, sem poder jamais ser empregada com respeito a Chaucer ou Jane Austen. O próprio Chaucer por certo teria definido comédia, como seus monges definem tragédia, de modo muito mais amplo do que esse. Se nos dizem, daquilo que vamos ler, que é trágico ou cômico, esperamos certo tipo de estrutura e estado de espírito, mas não necessariamente certo gênero. O mesmo é verdade quanto à palavra romanesco e também quanto às palavras ironia e sátira, que são, tais como em geral empregadas, elementos da literatura da experiência, e que adotaremos aqui em lugar de "realismo". Temos assim quatro elementos narrativos pré-gêneros da literatura, que chamarei *mýthoi* ou enredos genéricos.

Se pensarmos em nossa experiência desses *mýthoi*, perceberemos que formam dois pares opostos. A tragédia e a comédia contrastam em vez de combinar, e assim também o romanesco e o irônico, campeões, respectivamente, do ideal e do real. Por outro lado, a comédia funde-se insensivelmente na sátira, num extremo, e na estória romanesca, no outro; pode a estória romanesca ser cômica ou trágica; a trágica se estende do romanesco elevado ao amargo e irônico realismo.

O MÝTHOS DA PRIMAVERA: A COMÉDIA

A comédia dramática, da qual a comédia ficcional principal mente proveio, tem sido notavelmente tenaz quanto a seus princípios estruturais e tipos característicos. Bernard Shaw observou que um comediógrafo podia alcançar reputação de audaz originalidade roubando seu método de Molière e suas personagens de Dickens: se devêssemos ler Menandro e Aristófanes em vez de Molière e Dickens, dificilmente a afirmação seria menos verdadeira, pelo menos como princípio geral. A mais antiga comédia européia que nos chegou, *Os Acarnianos*, de Aristófanes, contém o *miles gloriosus* ou fanfarrão militar, que ainda se mostra vigoroso no *Grande Ditador* de Chaplin; o Joxer Daly de *Juno and the Paycock* (Juno e o Pavão) de O'Casey tem o mesmo caráter e a mesma função dramática dos parasitas de há vinte e cinco séculos, e os públicos do "vaudeville", das estórias em quadrinhos e dos programas de televisão ainda riem com as graças que foram declaradas obsoletas no início das *Rãs*.

A estrutura do enredo da Comédia Nova grega, tal como transmitida por Plauto e Terêncio, em si mesma menos uma forma do que uma fórmula, tornou-se a base da maior parte da comédia, especialmente em sua forma dramática mais altamente convencionalizada, até nossos dias. Será da maior conveniência desenvolver a teoria da construção cômica tirando-a do drama, e usando apenas incidentalmente ilustrações extraí-

das da ficção. O que normalmente acontece é um jovem aspirar a uma jovem, seu desejo ser contrariado por alguma oposição, comumente paterna, e perto do fim da peça alguma reviravolta no enredo habilitar o herói a realizar sua vontade. Neste modelo simples há vários elementos complexos. Em primeiro lugar, o movimento da comédia é habitualmente um movimento de uma classe social para outra. No começo da peça as personagens obstrutoras dominam a sociedade da peça, e a audiência reconhece que são usurpadoras. No fim da peça, o truque no enredo que reúne herói e heroína faz uma nova sociedade cristalizar-se em torno do herói, e o momento em que essa cristalização ocorre é o ponto resolutório da ação, a revelação cômica, *anagnórisis* ou *cognitio*.

O surgimento dessa nova sociedade assinala-se freqüentemente com algum tipo de reunião ou ritual festivo, que aparece no fim da peça ou presume-se ocorrer imediatamente depois. Casamentos são comuníssimos, e às vezes realizam-se tantos, como nas quádruplas núpcias do fim de *As You Like It*, que sugerem também a formação de pares por atacado numa dança, que é outra conclusão comum, e normal na máscara. O banquete no fim de *The Taming of the Shrew* (A Megera Domada) tem antepassados que remontam à Comédia Intermediária grega; em Plauto a assistência é às vezes jocosamente convidada para um banquete imaginário posterior; a Comédia Antiga, como a moderna pantomima de Natal, era mais generosa, e ocasionalmente jogava bocados de alimento à audiência. Como a sociedade final alcançada pela comédia é aquela que a assistência reconheceu todo o tempo ser o estado conveniente e desejável das coisas, um ato de comunhão com a audiência revela-se adequado. Os atores trágicos esperam ser aplaudidos, tanto quanto os cômicos; não obstante, a palavra "plaudite" no fim de uma comédia romana, o convite à audiência para fazer parte da sociedade cômica, pareceria um tanto deslocada no final de uma tragédia. O desenlace da comédia vem, por assim falar, do lado do palco onde está a audiência; na tragédia vem de algum mundo misterioso, no lado oposto. No cinema, onde a escuridão permite uma audiência orientada em sentido mais erótico, o enredo ordinariamente se encaminha para um ato que, como a morte na tragédia grega, se realiza fora do palco, e é simbolizado por um abraço final.

[Os obstáculos ao desejo do herói, portanto, formam a ação da comédia, e sua superação o desenlace cômico. Os obstáculos são em regra paternos, por isso a comédia gira freqüentemente em torno de um desacordo entre a vontade de um filho e a de um pai. Assim o comediógrafo, normalmente, escreve para os homens mais jovens de sua audiência, e os membros mais velhos de quase toda sociedade propendem a sentir que a comédia encerra algo de subversivo.] Esta é por certo uma das causas da

perseguição do drama pela sociedade, não privativa dos puritanos nem mesmo dos cristãos, pois Terêncio na Roma pagã encontrou praticamente o mesmo tipo de oposição social que Ben Jonson. Há uma cena em Plauto na qual pai e filho estão fazendo a corte à mesma cortesã, e o filho pergunta penetrantemente ao pai se realmente ama a mãe. Esta cena tem de ser vista contra o pano de fundo da vida familiar romana, para entender sua importância como desaforo psicológico. Mesmo em Shakespeare há alarmantes erupções de homens mais velhos, sedutores, e no cinema contemporâneo a vitória da juventude é tão inexorável que os cineastas acham certa dificuldade em levar alguém de mais de dezessete anos às suas platéias.

O inimigo dos desejos do herói, quando não seja o pai, é geralmente alguém que compartilha da relação mais estreita do pai com a sociedade estabelecida: isto é, um rival com menos mocidade e mais dinheiro. Em Plauto e Terêncio é usualmente o alcoviteiro que possui a moça, ou um soldado errante com uma soma de dinheiro disponível. A fúria com que essas personagens são escarnecidas e expulsas do palco, debaixo de vaías, mostra que são substitutas de pais, e, mesmo que não fossem, ainda assim seriam usurpadoras, e sua pretensão de possuir a moça deve ser desmascarada como fraudulenta, de um modo ou de outro. São impostores, em suma, e o alcance de seu poder real implica certa crítica à sociedade que lhes concede poder. Em Plauto e Terêncio essa crítica raramente vai além da imoralidade dos bordéis e prostitutas profissionais, mas nos dramaturgos do Renascimento, inclusive Jonson, há alguma observação veemente sobre o poder exaltador do dinheiro e o tipo de classe dominante que está formando.

A tendência da comédia é incluir tanta gente quanto possível em sua sociedade final: as personagens obstrutoras são mais amiúde reconciliadas, ou convertidas, do que simplesmente repudiadas. A comédia inclui, amiudadas vezes, um ritual expulsivo de bode expiatório, livrando-se de alguma personagem irreconciliável, mas o desamparo e o desvalimento favorecem o patos, ou mesmo a tragédia. *O Mercador de Veneza* quase parece um experimento, no sentido de chegar tão perto quanto possível de subverter a balança cômica. Se o papel dramático de Shylock é assim, alguma vez, exagerado levemente, como o é em regra quando o ator principal da companhia o representa, a balança se desequilibra, e a peça se torna a tragédia do Judeu de Veneza com um epílogo cômico. *Volpone* termina com grande alvoroço de sentenças de trabalhos forçados e galés, e sente-se que a libertação da sociedade dificilmente necessita de tanto trabalho pesado; mas *Volpone* é excepcional, por ser um tipo de imitação cômica da tragédia, com o pormenor da *hybris* (arrogância) de *Volpone* cuidadosamente assinalado.

O princípio da conversão se torna mais claro com personagens cuja principal função é o divertimento da audiência. O *miles gloriosus* original, em Plauto, é um filho de Jove e de Vênus que matou um elefante com o punho e sete mil homens num dia de luta. Em outras palavras, está tentando fazer um bom espetáculo: a exuberância de sua gabolice ajuda o êxito da peça. A convenção diz que o fanfarrão deve ser exposto, ridicularizado, enganado e batido. Mas por que teria um dramaturgo profissional, entre todas as pessoas, de atormentar assim uma personagem que está realizando um bom espetáculo — o seu espetáculo, a essa altura? Quando vemos Falstaff convidado para a festa final em *As Alegres Esposas de Windsor*, Caliban relevado, os esforços para apaziguar Malvolio e a permissão para Angelo e Parolles viverem para superar seu desfavor, estamos percebendo um princípio fundamental da comédia em ação. A tendência da sociedade cômica, de incluir em vez de excluir, é a causa da tradicional importância do parasita, que não tem razão para estar na festa final, e contudo está lá. A palavra “grace” (graça), com todos os seus matizes renascentistas, desde o “graceful” (elegante) cortesão de Castiglione até o “gracious” (clemente) Deus da Cristandade, é uma importantíssima palavra temática na comédia de Shakespeare.

A ação da comédia, ao mover-se de um meio social para outro, não é dessemelhante da ação de uma lide judicial, na qual o autor e o réu constroem versões diferentes da mesma situação, sendo uma finalmente julgada real e a outra ilusória. Essa parecença da retórica da comédia com a retórica da jurisprudência tem sido reconhecida desde os mais velhos tempos. Um pequeno panfleto denominado *Tractatus Coislianus*, estreitamente relacionado com a *Poética* de Aristóteles, consigna todos os fatos essenciais sobre a comédia em cerca de página e meia; e divide a *diánoia* da comédia em duas partes, opinião (*pistis*) e prova (*gnósis*). Correspondem estas, em tese, às sociedades usurpadora e desejável, respectivamente. As provas (isto é, os meios de tornar possível a sociedade mais feliz) subdividem-se em juramentos, pactos, testemunhas, ordálios (ou torturas) e leis — em outras palavras, as cinco espécies de prova material, nos procedimentos legais, arroladas na *Retórica*. Notamos a frequência com que a ação de uma comédia shakespeariana começa com alguma lei absurda, cruel ou irracional: a lei que determina a morte dos siracusanos na *Comédia dos Erros*, a lei do casamento compulsório em *O Sonho de Uma Noite de Verão*, a lei que confirma o contrato de Shylock, os esforços de Angelo para tornar, por lei, probas as pessoas, e coisas assim, que a ação da comédia então burla ou infringe. Os pactos são em regra maquinações forjadas pela sociedade do herói; as testemunhas, tais como as que ouvem conversações, ou as pessoas que têm um conhecimento específico

(como a velha ama do herói, com sua memória que guarda os sinais de nascença) são os truques mais comuns para efetuar o descobrimento cômico. Os ordálios (*básanoi*) são ordinariamente provas ou pedras de toque do caráter do herói; a palavra grega também significa pedra de toque, e parece repercutir no Basílio de Shakespeare, cujo ordálio é fazer um juízo sobre o valor de metais.

Há dois modos de desenvolver a forma cômica: um é pôr a ênfase principal nas personagens obstrutoras; outro é pô-la adiante, nas cenas do descobrimento e reconciliação. Um é a tendência geral da ironia cômica, da sátira, do realismo e dos estudos de maneiras; o outro é a tendência da comédia shakespeariana e de outros tipos de comédia romanesca. Na comédia de maneiras o interesse ético principal incide em regra nas personagens obstrutoras. O herói e a heroína teóricos amiúde não se mostram pessoas muito interessantes; os *adulescentes* de Plauto e Terêncio são todos parecidos, tão difíceis de distinguir no escuro como Demétrio e Lisandro, que podem parodiá-los. Em geral a figura do herói tem a neutralidade que o torna apto a representar a realização de um desejo. É muito diferente com o pai avaro ou feroz, com o rival jactancioso ou fátuo, ou com as outras personagens que se atravessam na ação. Em Molière temos uma fórmula simples mas plenamente experimentada, na qual o interesse ético se foca numa só personagem obstrutora, um pai opressivo, um avarento, um misantropo, um hipócrita ou um hipocondríaco. São essas as figuras de que nos lembramos, e as peças comumente recebem o nome delas, mas raramente nos lembramos de todos os Valentins e Angélicas que se esquivam de suas garras. Nas *Alegres Esposas*, o herói em tese, um homem chamado Fenton, representa apenas uma ponta, e essa peça torrou uma ou duas sugestões da *Casina* de Plauto, onde o herói e a heroína nem sequer aparecem no palco. A comédia ficcional, especialmente a de Dickens, segue amiúde a mesma prática de agrupar suas personagens interessantes em torno de um par um tanto aborrecido de figuras teoricamente principais. Mesmo Tom Jones, embora muito mais plenamente realizado, associa-se deliberadamente, como o seu nome banal indica, com o convencional e o típico.

A comédia ordinariamente se encaminha para um final feliz, e a reação normal da audiência a um final feliz é “isso teria de acontecer”, que soa como um julgamento moral. Assim é, com a ressalva de que não é moral em senso estrito, mas social. Seu oposto não é o baixo, mas o absurdo, e a comédia acha as virtudes de Malvólio tão absurdas como os vícios de Angelo. O misantropo de Molière, entregando-se à sinceridade, que é uma virtude, tem moralmente posição forte, mas a audiência logo compreende que seu amigo Philinte, sempre disposto a mentir

muito animadamente para habilitar outras pessoas a preservarem seu respeito próprio, é o mais genuinamente sincero dos dois. Naturalmente é muito possível que exista uma comédia moral, mas o resultado é amiúde o tipo de melodrama que descrevemos como comédia sem obsessão, a qual alcança seu final feliz com um tom farisaico que a maioria das comédias evita. Difícilmente será possível imaginar um drama sem conflito, e será dificilmente possível imaginar um conflito sem qualquer espécie de inimizade. Mas assim como o amor, inclusive o amor sexual, é coisa muito diferente da luxúria, assim a inimizade é coisa muito diferente do ódio. Na tragédia, naturalmente, a inimizade quase sempre inclui o ódio; a comédia é diferente, e percebe-se que o julgamento social contra o absurdo está mais perto da norma cômica do que o julgamento moral contra o mau.

Suscita-se aí a questão de saber o que torna absurda a personagem obstrutora. Ben Jonson explicou isso com a sua teoria da "obsessão", a personagem empolgada pelo que Pope chama uma paixão predominante. A função dramática da obsessão é exprimir aquele estado que poderia ser chamado sujeição ritual. Ele se obceca com sua veneta, e sua função na peça é fundamentalmente repetir a obsessão. Um homem doente não é caprichoso, mas um hipocondríaco é, porque, *qua* hipocondríaco, não pode nunca admitir a boa saúde, e não pode fazer nada incompatível com o papel que prescreveu para si mesmo. Um avaro nada pode fazer ou dizer que não se prenda a esconder ouro ou poupar dinheiro. Em *The Silent Woman* (A Mulher Silenciosa), a peça de Jonson mais próxima do tipo de construção de Molière, toda a ação se distancia da tineta de Morose, cuja determinação de eliminar de sua vida o barulho produz uma ação cômica tão loquaz.

O princípio da idéia fixa é o princípio de que é engraçada a repetição sem clímax, a imitação literária da sujeição ritual. Numa tragédia — o *Édipo Rei* é o exemplo corrente — a repetição leva logicamente à catástrofe. A repetição exagerada ou que não vai para parte alguma pertence à comédia, pois o riso é parcialmente um reflexo, e como outros reflexos pode ser condicionado por um simples espécime repetido. Em *Riders to the Sea*, de Synge, a mãe, depois de ter perdido o esposo e cinco filhos no mar, perde afinal o último filho, e o resultado é uma peça muito bela e tocante. Mas se fosse uma tragédia encorpada, a caminhar carrancudamente através dos sete afogamentos, um atrás do outro, a audiência haveria de cair inevitavelmente num riso sem compaixão, muito tempo antes de terminar. O princípio da repetição como base da idéia fixa, tanto no sentido de Jonson como no nosso, é bem conhecido dos criadores de historietas cômicas, nas quais um tipo é caracterizado como parasita, glutão (frequentemente adstrito a um só prato) ou megera, e começa a ser engraçado depois de o pormenor ser acentuado todos os dias durante

vários meses. Os programas cômicos e seriados de rádio, também, são muito mais divertidos para os que os seguem do que para os neófitos. O volume de Falstaff e as alucinações do Quixote baseiam-se praticamente nas mesmas leis cômicas. Mr. E. M. Forster fala com desdém da Mrs. Micawber de Dickens, a qual nunca diz nada, a não ser que nunca abandonará Mr. Micawber; um forte contraste assinala-se aqui entre o escritor refinado, muito exigente quanto a fórmulas populares, e o grande escritor, que as explora implacavelmente.

A personagem com idéia fixa na comédia é usualmente alguém com um bom bocado de prestígio social e poder, que pode forçar boa parte da sociedade da peça a compartilhar de sua obsessão. Assim o obsesso liga-se intimamente ao tema da lei absurda ou irracional, que a ação da comédia leva a infringir. É significativo que a personagem principal de nossa mais velha comédia de obsessão, *As Vespas*, seja obsesso por procedimentos legais: Shylock, também, une o anseio pela lei à obsessão da vingança. Frequentemente a lei absurda surge como um capricho de um tirano perturbado cuja vontade é lei, como Leontes ou o caprichoso Duque Frederick em Shakespeare, que decide arbitrariamente ou faz alguma promessa irrefletida: aqui a lei é substituída pelo "juramento", também mencionado no *Tractatus*. Ou pode assumir a forma de uma Utopia simulada, uma sociedade de sujeição ritual construída por um ato de vontade caprichosa ou pedante, como o refúgio platônico em *Love's Labour's Lost*. Esse tema é também tão velho como Aristófanes, cujas paródias dos sistemas sociais de Platão nos *Pássaros* e em *Ecclesiazusae* tratam disso.

[A sociedade que emerge na conclusão da comédia representa, como contraste, uma espécie de regra moral, ou sociedade pragmaticamente livre. Seus ideais raramente se definem ou formulam: a definição e a formulação pertencem aos obcecados, que querem atividade predizível. Tendemos simplesmente a compreender que o par recém-casado viverá feliz para sempre, depois, ou que, em qualquer caso, prosperará de maneira relativamente sábia e sem obsessão. Este é um motivo por que o caráter do herói de êxito se conserva tão frequentemente não desenvolvido: sua vida real começa no final da peça, e temos de acreditar que ele seja potencialmente uma personagem mais interessante do que parece ser. Nos *Adelphoi* de Terêncio, Dêmeas, um pai severo, contrasta com seu irmão Mício, que é indulgente. Sendo Mício mais liberal, leva ao desfecho cômico e converte Dêmeas, mas então Dêmeas mostra que a indolência inspira boa parte da liberalidade de Mício, e salva-o de sujeitar-se complementarmente à obsessão.

Assim o movimento da *pistis* para a *gnōsis*, de uma sociedade governada pelo hábito, sujeição ritual, lei arbitrária e perso-

nagens mais velhas, para uma sociedade controlada pela juventude e pela liberdade pragmática, é fundamentalmente, como as palavras gregas sugerem, um movimento da ilusão para a realidade. A ilusão é tudo o que seja fixo ou definível, e a realidade compreende-se melhor como a sua negação: seja o que for a realidade, não é *aquilo*. Daí a importância do tema de criar-se e dissipar-se a ilusão na comédia: as ilusões causadas pelo disfarce, pela obsessão, pela hipocrisia ou de origem desconhecida.

O final cômico é em geral manobrado com uma reviravolta no enredo. Na comédia romana a heroína, usualmente uma escrava ou cortesã, revela-se filha de alguém respeitável, de modo que o herói pode casar-se com ela sem perda de dignidade. A *cognitio* cômica, na qual as personagens descobrem quais são os seus parentes, sobrando alguém do sexo oposto que não o é, e mantendo-se portanto casadouro, é um dos traços da comédia que nunca mudaram muito: *The Confidential Clerk* mostra que ainda prende a atenção dos dramaturgos. Há uma brilhante paródia de *cognitio* no fim de *Major Barbara* (o fato de o herói desta peça ser professor de Grego talvez indique excepcional afinidade com as convenções de Eurípedes e Menandro), na qual Undershaft habilita-se a infringir a norma de que não pode designar o género como seu sucessor pela circunstância de que o pai do género se casou com a irmã de sua falecida mulher na Austrália, de modo que o género é primo dele mesmo. Isso parece complicado, mas os enredos das comédias são freqüentemente complicados, porque há algo intrinsecamente absurdo nas complicações. Como o principal interesse das personagens, na comédia, se enfoca amiúde nas personagens vencidas, a comédia ilustra normalmente uma vitória do enredo arbitrário sobre a coerência da personagem. Assim, em notável contraste com a tragédia, dificilmente pode existir coisa tal como a comédia inevitável, tanto quanto se trate da ação de cada peça isolada. Isto é, podemos saber que a convenção cômica forjará algum tipo de inevitável final feliz; não obstante, para cada peça o dramaturgo tem de idear um "jeito" ou "golpe", para usarmos dois sinônimos desrespeitosos de anagnórise. Os finais felizes não nos impressionam como verdadeiros, mas como desejáveis, e concretizam-se por manobra. O observador da morte e da tragédia nada tem a fazer senão sentar-se e esperar o fim inevitável; mas algo nasce no fim da comédia, e o observador do nascimento é membro de uma sociedade curiosa.

A manipulação do enredo não envolve sempre metamorfose da personagem, mas não há violação do decoro cômico quando o faz. As conversões inverossímeis, as mudanças milagrosas e o auxílio providencial são inseparáveis da comédia. Além do mais, supõe-se que tudo o que surge seja definitivo: se o rabugento vira amável, percebemos que não voltará imediatamente ao seu

hábito ritual. As civilizações que acentuam o desejável em vez do real, e a perspectiva religiosa em oposição à científica, pensam no drama quase exclusivamente em termos de comédia. No drama clássico da Índia, dizem-nos, o final trágico era considerado de mau gosto, tal como os finais torcidos da comédia são considerados de mau gosto pelos romancistas interessados no realismo irônico.

O *mýthos* total da comédia, do qual apenas uma pequena parte é comumente apresentada, mostra em regra o que em música é dito uma forma ternária: a sociedade do herói rebela-se contra a sociedade do *senex* e triunfa, mas a sociedade do herói é uma Saturnal, uma inversão dos padrões sociais que lembra uma idade de ouro no passado, antes de a ação principal da peça ter início. Temos assim uma ordem estável e harmoniosa rompida pelo disparte, obsessão, esquecimento, "orgulho e preconceito", ou acontecimentos não compreendidos pelas próprias personagens, e depois restabelecida. Amiúde existe um avô benévolo, por assim dizer, que domina a ação iniciada pelo obstrutor obsesso e desse modo une a primeira e a terceira partes. Um exemplo é Mr. Burchell, o tio disfarçado do cavaleiro perverso, em *The Vicar of Wakefield*. Uma peça bastante comprida, como a indiana *Sakuntala*, pode apresentar as três fases; uma bem intrincada, como eram evidentemente muitas de Menandro, pode indicá-las sumariamente. Mas muito amiúde, de certo, a primeira fase não é absolutamente apresentada: a audiência percebe simplesmente um estado de coisas ideal, que sabe ser melhor do que o revelado na peça, e que reconhece como semelhante àquele a que a ação conduz. Essa ação ternária é, ritualmente, como um debate de verão e inverno, no qual o inverno ocupe a posição intermédia; psicologicamente, é como a remoção de uma neurose ou ponto obstrutor e a restauração de uma corrente contínua de energia e memória. A máscara jonsoniana, com a antimáscara no meio, dá uma versão altamente convencionalizada ou "abstrata" disso.

Passamos agora às personagens típicas da comédia. No drama, a caracterização depende da função; o que uma personagem é, segue-se do que tem de fazer na peça. A função dramática, em sua variedade, depende da estrutura da peça; a personagem tem de fazer certas coisas porque a peça tem tal ou qual feitio. A estrutura da peça, em sua variedade, depende da categoria da peça; se é uma comédia, sua estrutura requererá um desenlace cômico e um estado de ânimo prevalentemente cômico. Por isso, quando falamos de personagens típicas, não estamos tentando reduzir a vida a tipos corriqueiros, embora estejamos sugerindo, por certo, que a noção sentimental de uma antítese entre a personagem verossímil e o tipo corriqueiro é um erro crasso. Todas

as personagens verossímeis, quer no drama, quer na ficção, devem sua solidez à adequação do tipo corriqueiro, que lhes diga respeito à função dramática. Esse tipo corriqueiro não é a personagem, mas é tão necessário à personagem como um esqueleto o é para o ator que a representa.

Com respeito à caracterização da comédia, o *Tractatus* arrola três tipos de personagens cômicas: os *alazones* ou impostores, os *éirones* ou depreciadores de si mesmos, e os bufões (*bomolochoi*). Essa lista relaciona-se estreitamente com uma passagem na *Ética* que contrasta os dois primeiros, e depois prossegue comparando o bufão com uma personagem que Aristóteles chama *ágroikos* ou grosseiro, literalmente rústico. Podemos razoavelmente aceitar o campônio como um quarto tipo de personagem, e assim temos dois pares opostos. A disputa entre *éiron* e *alazón* forma a base da ação cômica, e o bufão e o campônio polarizam o estado de ânimo cômico.

Já cuidamos dos termos *éiron* e *alazón*. As personagens obstrutoras e obsessas da comédia são quase sempre impostoras, embora mais freqüentemente as caracterize a falta de conhecimento próprio, do que a simples hipocrisia. As multidões de cenas cômicas nas quais uma personagem complacentemente monologa, enquanto outra dirige apartes sarcásticos à audiência, mostram a disputa de *éiron* e *alazón* em sua mais pura forma, e mostram que a audiência é simpática ao lado do *éiron*. Nuclear no grupo do *alazón* é o *senex iratus* ou pai irritado, que, com suas raivas e ameaças, suas obsessões e sua credulidade, parece estreitamente relacionado com certas personagens demóniacas da estória romanesca, como Polifemo. Ocasionalmente, uma personagem pode ter a função dramática de tal figura, sem as suas características: um exemplo é o Cavalheiro Allworthy em *Tom Jones*, que, em matéria de enredo, comporta-se quase tão estupidamente como o Cavalheiro Western. Dos substitutos do pai irritado, já se mencionou o *miles gloriosus*: sua popularidade é largamente devida ao fato de ser ele um homem de palavras e não de ação, e portanto muito mais útil, para um dramaturgo que se adestra, do que o poderia ser qualquer herói de boca fechada. O pedante, na comédia renascentista amiúde um estudioso de ciências ocultas, o janota ou almofadinha, e excêntricos como esses, não requerem comentário. O *alazón* feminino é raro: Katharina, a megera, representa até certo ponto um *miles gloriosus* feminino, e a *précieuse ridicule* um pedante feminino, mas a "ameaça" ou sereia que se põe no caminho da verdadeira heroína encontra-se mais amiúde como uma figura sinistra de melodrama ou estória romanesca do que como uma figura ridícula na comédia.

A figura do *éiron* requer um pouco mais de atenção. Nuclear nesse grupo é o herói, figura de *éiron* porque, como se explicou,

o dramaturgo tende a depreciá-lo e a fazê-lo bastante neutro e informe, no caráter. A seguir em importância vem a heroína, também freqüentemente depreciada: na Comédia Antiga, quando uma jovem acompanha um herói masculino em seu triunfo, ela é geralmente um enfeite teatral, uma *muta persona* que não apareceu antes. Uma variedade mais difícil de *cognitio* é alcançada quando a heroína se disfarça ou, através de qualquer truque diverso, provoca o desenlace cômico, de modo que a pessoa procurada pelo herói se revela a pessoa que o procurou. O apego de Shakespeare a esse tema do "ela se inclina a conquistar" necessita apenas ser mencionado aqui, pois pertence mais naturalmente ao *mĩthos* da ficção romanesca.

Outra figura fundamental de *éiron* é o tipo incumbido de idear os planos que efetuam a vitória do herói. Essa personagem, na comédia romana, é quase sempre um escravo manhoso (*dolosus servus*), e na comédia renascentista se torna o criado intrigante, tão freqüente nas peças européias, e, no drama espanhol, chamado o *gracioso*. As platéias modernas conhecem-no muitíssimo bem como Figaro e como o Leporello do *Don Giovanni*. Por meio de figuras intermediárias do século XIX, tais como Micawber e o Touchwood do *St. Ronan's Well*, de Scott, que, como o gracioso, têm ligações com o bufão, evolui para o detetive amador da ficção moderna. O Jeeves de P. G. Wodehouse é um descendente mais direto. Confidentes femininas da mesma família geral amiúde são introduzidas para azeitar a maquinaria da peça bem feita. A comédia elizabetana teve outro tipo de embusteiro, representado pelo Matthew Merrygreek de *Ralph Roister Doister*, o qual, diz-se comumente, desenvolveu-se do vício ou iniquidade das peças de moralidade: como de hábito, a analogia é bastante sólida, pouco importa o que os historiadores decidam sobre as origens. O vício, para dar-lhe esse nome*, é muito útil para um comediógrafo, porque age por puro amor à travessura, e pode levar uma ação cômica com o mínimo de motivação. O vício pode ser tão despreocupado como Puck ou tão malévolo como Don John em *Much Ado*, mas em regra a atividade do vício é benévola, a despeito do nome. Um dos escravos manhosos de Plauto gaba-se, num solilóquio, de ser o *architectus* da ação cômica: tal personagem leva a vontade do autor, de atingir um final feliz. Ele é de fato o espírito da comédia, e os dois exemplos mais claros do tipo em Shakespeare, Puck e Ariel, são seres espirituais. O escravo manhoso tem amiúde em mente sua própria liberdade, como recompensa por seus esforços: na mesma tradição situa-se o anseio de Ariel por libertar-se.

* O "vice" representava um dos vícios nas antigas peças de moralidade, mas também significa "palhaço" ou "bufão". (N. do T.)

O papel do vício inclui boa dose de disfarce, e o tipo, muitas vezes, pode ser reconhecido pelo disfarce. Um bom exemplo é o Brainworm de *Every Man in His Humour*, de Jonson, que chama a ação da peça o dia de suas metamorfoses. Semelhantemente, Ariel tem de superar a difícil rubrica teatral que é "Entra invisível". O vício combina-se com o herói sempre que o último seja um jovem descarado e impróvido, que maquina seus próprios ardis e engana o pai dele, ou o tio, ricos, para que lhe entreguem o seu patrimônio ao mesmo tempo que a moça.

Outro tipo de *eiron* não tem sido muito considerado. É uma personagem, geralmente um homem mais velho, que começa a ação da peça retirando-se dela, e finaliza-a voltando. É amiúde um pai, com o objetivo de ver que fará seu filho. A ação de *Every Man in His Humour* é posta assim em movimento por Knowell Senior. A desapareição e volta de Lovewit, o proprietário da casa que é a cena de *The Alchemist*, tem a mesma função dramática, embora a caracterização seja diferente. O exemplo shakesperiano mais claro é o do Duque em *Medida por Medida*, mas Shakespeare é mais adicto ao tipo, do que poderia parecer à primeira vista. Em Shakespeare o vício é raramente o *architectus* real: Puck e Ariel agem sob as ordens de um homem mais velho, se se pode chamar Oberon de homem, neste caso. Na *Tempestade*, Shakespeare volta a uma ação cômica estabelecida por Aristófanes, na qual um homem mais velho, em vez de retirar-se da ação, constrói-a no palco. Quando a heroína assume em Shakespeare o papel do vício, relaciona-se significativamente com seu pai, mesmo quando o pai não figure absolutamente na peça, como o pai de Helena, que lhe transmite sua ciência médica, ou o pai de Pórcia, que planeja o ardil dos escrínios. Um exemplo da mesma figura benévola de Próspero, tratada mais convencionalmente, surgiu há pouco no psiquiatra de *The Cocktail Party*, e pode-se comparar o misterioso alquimista que é o pai da heroína de *The Lady's Not for Burning* (A Dama não é para Queimar). A fórmula não se limita à comédia: Polônio, que revela tanto das desvantagens de uma educação literária, tenta por três vezes o papel de um *eiron* paternal que se retira, uma delas com muita insistência. O *Hamlet* e o *Rei Lear* contêm subenredos que são versões irônicas de temas cômicos correntes, sendo a estória de Gloucester o tema cômico regular do *senex* crédulo, enganado por um filho esperto e sem princípios.

Passamos agora aos tipos bufonescos, aqueles cuja função é incentivar a tendência à alegria em vez de contribuir para o enredo. A comédia renascentista, diversamente da comédia romana, tinha uma grande variedade dessas personagens, bobos profissionais, palhaços, pajens, cantores e figuras secundárias com sestros cômicos arraigados, como o uso errôneo de palavras ou sotaques estrangeiros. O mais velho bufão dessa natureza

secundária é o *parasita*, ao qual pode ser dada alguma coisa para fazer, como Jonson dá a Mosca o papel de vício em *Volpone*, mas que, *qua* parasita, nada faz a não ser entreter a audiência, falando de seu apetite. Deriva precipuamente da Comédia Intermediária Grega, que parece ter estado muito cheia de comida, e onde ele era, sem nenhuma anormalidade, associado de perto com outro tipo fixo de bufão, o cozinheiro, figura convencional que irrompe nas comédias para azafamar e mandar pessoas para cá e para lá e dizer longas tiradas sobre os mistérios da cozinha. No papel de cozinheiro o bufão ou estalajadeiro surge não simplesmente como um acréscimo gratuito, tal qual o parasita, mas como algo mais semelhante a um *mestre de cerimônias*, um núcleo para o estado de espírito cômico. Não há cozinheiro em Shakespeare, embora se note soberba descrição de um deles na *Comédia dos Erros*; mas papel semelhante é atribuído amiúde a um estalajadeiro jovial e loquaz, como o "hospedeiro louco" de *The Merry Wives* ou o Simon Eyre de *The Shoemakers Holiday* (O Feriado dos Sapateiros). Em *A Trick to Catch the Old One* (Um Ardil para Apanhar o Velho), de Middleton, o tipo do estalajadeiro louco combina-se com o vício. Em Falstaff e Sir Toby Belch podemos ver as ligações do tipo do bufão ou do estalajadeiro tanto com o parasita como com o mestre de diversões. Se estudarmos esse papel de hospedeiro ou estalajadeiro cuidadosamente, logo chegaremos à conclusão de que é um desdobramento daquele que, na comédia de Aristófanes, é representado pelo coro, e que por seu turno remonta ao *kōmos*, ou festa da qual se diz ter derivado a comédia.

Finalmente, há um quarto grupo ao qual atribuímos o termo *ágroikos*, e que comumente significa ou *grosseiro* ou *rústico*, conforme o contexto. Esse tipo pode ser ampliado para compreender o pateta elizabetano e aquele que no "vaudeville" costuma ser chamado o homem honesto, a personagem solene ou muda que deixa a graça saltar dela, por assim dizer. Encontramos um grosseiro em toda personagem avarenta, pretensiosa ou presumida cujo papel é o de denegador de alacridade, o do mata-alegria que tenta impedir a animação, ou, como Malvolio, tranca a comida e a bebida em vez de servi-las. O melancólico Jaques de *As You Like It*, que abandona as festividades finais, tem estreita ligação com ele. No ranzinza e egocêntrico Bertram de *All's Well* (Tudo Está Bem) há uma combinação excepcional e engenhosa desse tipo com o herói. Mais amiúde, no entanto, o grosseiro pertence ao grupo do *alazón*, sendo grosseiros todos os velhos avarentos das comédias, inclusive Shylock. Na *Tempestade*, Caliban tem praticamente a mesma relação com o tipo grosseiro que Ariel tem com o vício ou escravo manhoso. Mas amiúde, quando o estado de espírito é mais despreocupado, podemos traduzir *ágroikos* simplesmente como rústico, à semelhança dos inúmeros

fazendeiros e personagens parecidas, que proporcionam divertimento no ambiente urbano do drama. Tais tipos não denegam o estado de ânimo da alacridade; caracterizam a amplitude de seu alcance. Numa comédia pastoral as virtudes idealizadas na vida campestre podem ser representadas por um homem simples que fale pelo ideal bucólico, como Corin em *As You Like It*. Corin tem o mesmo papel de *ágroikos* que o "jeca" ou "caipira" das comédias mais urbanas, mas inverte-se a atitude moral com relação ao papel. Observamos de novo o princípio de que a estrutura dramática é, como atitude permanente e moral, um fator variável em literatura.

¶ Numa comédia muito irônica um tipo diferente de personagem pode representar o papel de denegador de alacridade. Quanto mais irônica a comédia, tanto mais absurda a sociedade, e uma sociedade absurda pode ser condenada por uma personagem, ou pelo menos contrastada com essa personagem, que podemos denominar o homem franco, advogado sincero de um tipo de regra moral que tem a simpatia da audiência. O Manly de Wycherley, embora dê o nome ao tipo, não é especificamente um bom exemplo dele: muito melhor é o Cléante do *Tartufo*. Tal personagem é apropriada quando o tom é bastante irônico para confundir a audiência quanto ao seu senso da norma social: corresponde em grosso ao coro da tragédia, que está nela por motivo semelhante. Quando o tom se intensifica de irônico para o mordaz, o homem franco pode tornar-se um descontente ou ralhão, capaz de ser moralmente superior a sua sociedade, como o é em certa medida na peça de Marston daquele nome (*The Malcontent*), mas que pode também estar muito motivado pela inveja para ser muito mais do que outro aspecto do mal de sua sociedade, como Tersites ou em certa medida Apemanto.

Na tragédia, a piedade e o temor, as emoções da atração e da repulsão morais, suscitam-se e expungem-se. A comédia parece fazer um uso mais funcional do juízo social, até do moral, do que a tragédia, mas a comédia parece suscitar as emoções correspondentes, que são a simpatia e o ridículo, e expulsá-las da mesma forma. A comédia se estende da mais selvagem ironia ao romanesco da mais sonhadora realização do desejo, mas seus modelos estruturais e caracterização praticamente são os mesmos por todo o seu âmbito. Esse princípio da uniformidade da estrutura cômica através de uma variedade de atitudes está claro em Aristófanes. Aristófanes é o mais pessoal dos escritores, e suas opiniões sobre cada assunto estão consignadas por todas as suas peças. Sabemos que ele desejava a paz com Esparta e odiava Cleonte; assim, quando sua comédia pinta a consecução da paz e a derrota de Cleonte, sabemos que ele aprovava isso e queria que sua audiência aprovasse também. Mas em *Ecclesiazusae* um grupo de mulheres disfarçadas faz passar atabalhoadamente pela

Assembléia um projeto comunista, o qual parodia horrivelmente uma república platônica, e adianta-se para inaugurar seu comunismo sexual com alguns aperfeiçoamentos surpreendentes. É de presumir que Aristófanes não endossasse isso, de modo geral, mas a comédia adota o mesmo padrão e o mesmo desenlace. Nos *Pássaros* o Pistetero que desafia Zeus e bloqueia o Olimpo com ao Trigueu da Paz, que voa para o céu e traz de volta a Atenas seu País-dos-cucos-nas-nuvens recebe o mesmo triunfo concedido uma idade de ouro.

Consideremos agora uma variedade de estruturas cômicas entre os extremos da ironia e da estória romanesca. Como a comédia se funde com a ironia e a sátira num extremo e com a estória romanesca no outro, se há diferentes fases ou tipos de estrutura cômica, alguns deles serão estreitamente paralelos a alguns dos tipos da ironia e da estória romanesca. Uma simetria um tanto desagradável surge em nossa argumentação nesse ponto, parecendo ter alguma analogia literária com o círculo das quintas em música. Reconheço seis fases de cada *mýthos*, sendo três paralelas às fases de um *mýthos* vizinho. As primeiras três fases da comédia são paralelas às primeiras três fases da ironia e da sátira, e as três segundas às três segundas da estória romanesca. É tênue a distinção entre uma comédia irônica e uma sátira cômica, ou entre uma comédia romanesca e uma estória romanesca cômica, mas não é absolutamente uma distinção sem diferença.

A primeira fase, ou a mais irônica da comédia, é, naturalmente, aquela em que uma sociedade cômica triunfa ou permanece invicta. Um bom exemplo de comédia desse tipo é *The Alchemist*, na qual o *éiron* Lovewit, de volta, se junta aos velhacos, e o franco Surly é bobeado. Em *The Beggar's Opera* há uma reviravolta semelhante no fim: o (imaginado) autor sente que o enforcamento do herói é um final cômico, mas é informado pelo empresário de que o senso do decoro cômico da audiência exige uma suspensão da pena, seja qual for o "status" moral de Macheath. Essa fase da comédia apresenta o que os críticos renascentistas chamavam *speculum consuetudinis*, a prática do mundo, *cosi fan tutte*. Uma ironia mais intensa é alcançada quando a sociedade cômica se desintegra simplesmente, sem que nada lhe tome o lugar, como em *Heartbreak House* (A Casa da Mágoa) e amiúde em Checov.

Observamos na comédia irônica que o mundo demoníaco jamais está muito longe. As cóleras do *senex iratus* na comédia romana voltam-se principalmente contra o escravo malandro, que é ameaçado com o moinho, com ser açoitado até a morte, com a crucifixão, com ter a cabeça enfiada no piche e levada ao fogo, e coisas semelhantes, penalidades todas essas que podiam ser e eram impostas aos escravos na vida real. Um epílogo em Plauto

informa-nos que o ator-escravo que se irritou em seus versos será agora fustigado; num dos fragmentos de Menandro um escravo é amarrado e queimado com um archote no palco. Fica-se às vezes com a impressão de que a audiência de Plauto e de Terêncio teria gargalhado ruidosamente durante toda a Paixão. Podemos atribuir isso à brutalidade de uma sociedade de escravos, mas então nos lembramos de que surgem no *Mikado* óleo fervendo e sepultamento em vida ("uma morte tão abafada"). Duas animadas comédias do palco moderno são *The Cocktail Party* e *The Lady's Not for Burning*, mas surge a cruz no segundo plano de uma e o poste da fogueira no da outra. A faca de Shylock e a força de Ângelo aparecem em Shakespeare; em *Medida por Medida* cada personagem masculina é num tempo ou noutro ameaçada de morte. A ação da comédia move-se para livrar-se de algo que, se é absurdo, de modo algum é invariavelmente inócuo. Observamos também com quanta freqüência um comediógrafo tenta conduzir sua ação para tão perto de uma ruína catastrófica do herói quanto possa, e então inverte a ação tão depressa quanto possível. Fugir a uma lei cruel, ou violá-la, é amiúde uma situação muito apertada. A intervenção do Rei no final do *Tartufo* é deliberadamente arbitrária: nada há na ação da própria peça que impeça a vitória de Tartufo. Tom Jones, no livro final, acusado de homicídio, incesto, dívida e falsidade, repellido por amigos, protetor e namorada, é de fato uma triste figura, antes que tudo isso se revele simples engano. Qualquer leitor pode lembrar-se de muitas comédias nas quais o medo da morte, às vezes morte horrível, pende sobre a personagem principal até o fim, e é afastado tão depressa que quase se tem a impressão de acordar de um pesadelo.

As vezes o agente redentor é de fato divino, como Diana em *Péricles*; em *Tartufo* é o Rei, concebido como parte da audiência e a encarnação de sua vontade. Um número extraordinário de estórias cômicas, tanto no drama como na ficção, parece aproximar-se de uma crise potencialmente trágica, perto do fim, característico que posso chamar o "ponto da morte ritual" — expressão canhestra que, de bom grado, eu haveria de trocar por outra melhor. É um traço freqüentemente não observado pelos críticos, mas, quando se apresenta, apresenta-se tão inconfundivelmente como um "stretto" numa fuga, com o qual de certo modo se parece. No *Humphry Clinker* de Smollett (escolho-o porque ninguém suspeitará Smollett de deliberada mitopéia, mas apenas de seguir a convenção, pelo menos na medida em que seu enredo esteja implicado), as principais personagens quase que se afogam num acidente com uma carruagem virada; são levados então a uma casa próxima, para secar, e ocorre uma *cognitio*, no curso da qual suas relações de família são reagrupadas, segredos de nascimento vêm à luz e nomes se trocam. Pontos de morte ritual,

como esse, podem assinalar-se em quase todas as estórias que aprisionam o herói ou dão à heroína uma enfermidade quase mortal, antes, finalmente, de um remate feliz.

As vezes o ponto de morte ritual é um vestígio, não um elemento do enredo, mas uma simples mudança de tom. Todos terão notado nas ações cômicas, mesmo em filmes e estórias de revista muito banais, um ponto perto do fim, no qual o tom de súbito se torna sério, sentimental ou prenunciador de uma catástrofe em potência. No *Chrome Yellow*, de Aldous Huxley, o herói Denis chega a um ponto de auto-avaliação no qual o suicídio quase que se sugere: na maioria dos livros ulteriores de Huxley, alguma ação violenta, geralmente suicídio, ocorre no ponto correspondente. Em *Mrs. Dalloway*, o suicídio real de Septimus torna-se um ponto de morte ritual para a heroína, no meio de sua recepção. Há também algumas variações interessantes do artifício em Shakespeare: um rústico, por exemplo, fará uma fala, próximo do fim, na qual a máscara do bufão cai de súbito e olhamos diretamente o rosto de um escravo batido e ridicularizado. Exemplos são a fala de Drômio de Éfeso que começa "Eu sou de fato um asno", na *Comédia dos Enganos*, e a fala do Rústico, em *Tudo Está Bem*, que começa: "Sou um indivíduo da floresta".

A segunda fase da comédia, em seu modelo mais simples, é uma comédia na qual o herói não transforma uma sociedade cômica, mas simplesmente escapa ou foge dela, deixando-lhe a estrutura como era antes. Obtém-se uma ironia mais complexa, nesta fase, quando uma sociedade é construída junto ou em torno de um herói, mas não se demonstra suficientemente real ou vigorosa para impor-se. Nessa situação, o próprio herói é usualmente, pelo menos em parte, um excêntrico cômico ou trãnsfuga mental, e temos ou a ilusão do herói contrariada por uma realidade superior, ou um choque de duas ilusões. Essa é a fase quixotesca da comédia, uma fase difícil para o drama, embora *O Pato Selvagem* seja um exemplo bastante puro, e no drama surge comumente como um tema subordinado de outra fase. Assim, em *The Alchemist* (O Alquimista), o sonho de Sir Epicure Mammon, do que ele fará com a pedra filosofal, é, como o de Quixote, um sonho gigantesco, e erige-o numa paródia irônica de Fausto (que é mencionado na peça), da mesma forma que Quixote é uma paródia irônica de Amadis e Lançarote. Quando o tom é mais alegre, o desenlace cômico pode ser forte a ponto de varrer todas as ilusões quixotescas. Em *Huckleberry Finn* o tema principal é um dos mais velhos da comédia, a libertação de um escravo, e a *cognitio* diz-nos que Jim já havia sido libertado antes que sua fuga fosse estragada pelos formalismos de Tom Sawyer. Por causa de suas irrealizadas oportunidades para a ironia de dois gumes, essa fase é a predileta de Henry James: talvez seu estudo mais inquisitivo dela seja *The Sacred Fount* (A Fonte Sagrada),

onde o herói é uma paródia irônica de uma figura de Próspero, criando outra sociedade com a que está diante dele.

A terceira fase da comédia é a fase normal, que temos estado a discutir, na qual um *senex iratus* ou outro obsessivo cede aos desejos de um jovem. O senso da norma cômica é tão forte que, quando Shakespeare, a título de experiência, tentou subverter o modelo em *Tudo Está Bem*, fazendo duas pessoas mais velhas forçarem Bertram a casar-se com Helena, o resultado foi uma peça "problema" impopular, com a sugestão, nela, de algo sinistro. Observamos que a *cognitio* da comédia preocupa-se muito com ordenar os pormenores de uma nova sociedade, distinguir noivas de irmãs e pais de pais adotivos. O fato de o filho e o pai estarem tão amiúde em conflito significa que freqüentemente são rivais com relação à mesma jovem, e a aliança psicológica da noiva e da mãe do herói muitas vezes fica expressa ou implícita. A ocasional "perversidade" da comédia, como no período da Restauração, tem muito que ver, não apenas com a infidelidade conjugal, mas com uma espécie de situação de Édipo cômica, na qual o herói substitui o pai como amante. No *Love for Love* (Amor por Amor), de Congreve, há dois temas de Édipo em contraponto: o herói defrauda o seu próprio pai, espoliando-o da heroína, e seu melhor amigo viola a mulher de um velho impotente, que é o tutor da heroína. Um tema que seria reconhecido na vida real como uma forma de regressão infantil, o herói fingindo ser impotente a fim de ser admitido nas acomodações das mulheres, é empregado na *Country Wife*, de Wycherley, onde foi tomado do *Eunuco* de Terêncio.

As possibilidades de combinações incestuosas formam um dos temas menores da comédia. A repulsiva mulher mais velha oferecida a Figaro em casamento revela-se mãe dele, e o receio de violar a mãe também ocorre em *Tom Jones*. Quando nos *Espectros* e no *Pequeno Eyolf* Ibsen usou o velho chavão de o alvo das afeições do herói ser sua irmã (tema tão velho quanto Menandro), seus ouvintes alarmados tomaram isso como um preságio de revolução social. Em Shakespeare, a relação pai-filha, recorrente e algo misteriosa, a que já aludimos, surge em sua forma incestuosa no começo de *Pérgles*, onde forma a antítese demoníaca da união do herói com sua esposa e filha no final. O espírito tutelar que preside a comédia é Eros, e Eros tem de adaptar-se aos fatos morais da sociedade: os temas de Édipo e do incesto indicam que as ligações eróticas têm, em sua origem não deslocada ou mítica, uma versatilidade muito maior.

As atitudes ambivalentes por certo produzem resultado, e a ambivalência parece ser a principal razão da curiosa característica das personagens dobradas que surgem por toda a história da comédia. Na comédia romana há sempre um par de moços, e conseqüentemente um par de moças, das quais uma é amiúde

parente de um dos rapazes e exógama com referência ao outro. A duplicação da figura do *senex* dá-nos às vezes um pai iroso tanto para o herói como para a heroína, como no *Conto de Inverno*, outras vezes um pai irritado e um tio benévolo, como nos *Adelphoi* de Terêncio e no *Tartufo*, e assim por diante. A ação da comédia, como a ação da Bíblia cristã, move-se da lei para a liberdade. Na lei há um elemento de sujeição ritual que é abolido, e um elemento de hábito ou convenção que é satisfeito. As qualidades intoleráveis do *senex* representam o primeiro e comprometem com ele o segundo na evolução do *nómos* cômico.

Com a quarta fase da comédia começamos a sair do mundo da experiência para entrar no mundo ideal da inocência e do romanesco. Dissemos que normalmente a sociedade mais feliz, estabelecida no fim da comédia, fica indefinida, em contraste com a sujeição ritual dos obsessivos. Mas também é possível que uma comédia apresente sua ação em dois planos sociais, dos quais um é preferido e portanto idealizado em certa medida. No começo da *República* de Platão temos um penetrante debate entre o *alazón* Trasímaco e o irônico Sócrates. O diálogo poderia ter parado ali, como se dá com vários diálogos de Platão, com uma vitória negativa sobre um obsessivo e o tipo de sociedade que ele dá a entender. Mas na *República* o resto do grupo, inclusive Trasímaco, acompanha Sócrates dentro da cabeça de Sócrates, por assim dizer, e contempla aí o modelo do Estado justo. Em Aristófanes a ação cômica é amiúde irônica, mas nos *Acarnianos* temos uma comédia na qual um herói com o significativo nome de Diceópole (cidade ou cidadão justo) firma uma paz particular com Esparta, celebra o pacífico festival de Dioniso com a família e estabelece o modelo de uma ordem social moderada no palco, onde permanece até o fim da peça, sendo repelidos dela todos os monomaníacos, intolerantes, trapaceiros e patifes. Uma das ações cômicas típicas está pelo menos retratada tão claramente, na mais antiga de nossas comédias, como o tem sido a partir daí.

O tipo da comédia romanesca de Shakespeare segue uma tradição estabelecida por Peele e desenvolvida por Greene e Lyly, a qual tem afinidades com a tradição medieval da peça ritual da estação. Podemos chamá-lo o drama do mundo verde, sendo sua trama assimilada ao tema ritual da vitória da vida e do amor sobre a terra estéril. Nos *Dois Cavalheiros de Verona* o herói Valentim torna-se capitão de um bando de homens fora da lei numa floresta, e todas as outras personagens reúnem-se nessa floresta e mudam de partido. Assim a ação da comédia começa num mundo representado como um mundo normal, move-se para o mundo verde, ingressa aí em metamorfose na qual o desenlace cômico se completa, e volta para o mundo normal. A floresta nessa peça é a forma embrionária do mundo feérico do *Sonho de uma Noite de Verão*, da Floresta de Arden em As

You Like It, da Floresta de Windson nas *Alegres Esposas*, e do mundo pastoral da mítica Boêmia, banhada pelo mar, no *Conto de Inverno*. Em todas essas comédias há o mesmo movimento rítmico do mundo normal para o mundo verde, e vice-versa. No *Mercador de Veneza*, o segundo mundo toma a forma da misteriosa casa de Pórcia em Belmont, com seus escrínios mágicos e as maravilhosas harmonias cosmológicas que dela procedem no quinto ato. Notamos também que esse segundo mundo está ausente de *Tudo Está Bem* e *Medida por Medida*, comédias mais irônicas.

O mundo verde impregna as comédias com o simbolismo da vitória do verão sobre o inverno, como fica explícito em *Love's Labor's Lost*, onde a controvérsia cômica toma a forma do debate medieval entre inverno e primavera, no fim. Nas *Alegres Esposas* há um elaborado ritual da derrota do inverno, conhecido pelos folcloristas como "levar a Morte para fora", do qual Falstaff é a vítima; e Falstaff deve ter sentido que, depois de ter sido atirado à água, vestido como bruxa e expulso a pancadas e pragas de uma casa, e finalmente adornado com uma cabeça de animal e chamuscado com velas, fez quase tudo que podia ser razoavelmente requerido de qualquer espírito da fertilidade.

Nos rituais e mitos, a terra que produz o renascimento é geralmente uma figura feminina; e a morte e ressurreição, ou o desaparecimento e retirada, de figuras humanas na comédia romanesca, envolvem geralmente a heroína. O fato de a heroína realizar amiúde o desenlace cômico disfarçando-se de menino é bastante conhecido. O tratamento de Hero em *Muito Barulho*, de Helena em *Tudo Está Bem*, de Taise em *Péricles*, de Fidele em *Cimbelino*, de Hermíone no *Conto de Inverno*, mostra a repetição de um artifício no qual cada vez se toma menos cuidado com a plausibilidade, e no qual, em conseqüência, o contorno mítico da figura de uma Prosérpina se torna cada vez mais claro. Esses são exemplos shakespearianos do tema cômico da violação ritual de uma figura feminina nuclear, tema que se estende de Menandro aos melodramas contemporâneos de televisão. Muitas das peças de Menandro têm títulos que são participios femininos indicativos da injúria particular sofrida pela heroína, e a fórmula útil do melodrama de televisão diz-se que é "pôr a heroína em apuros e deixá-la assim". O tratamento do tema pode ser tão despreocupado como em *The Rape of the Lock* (O Roubo da Madeixa) ou tenazmente persistente como em *Pâmela*. O tema do renascimento, contudo, não é invariavelmente feminino no contexto: o rejuvenescimento do *senex* nos *Cavaleiros* de Aristófanes, e um tema similar em *Tudo Está Bem*, baseado no motivo folclórico da cura do rei impotente, vêm-nos de pronto à lembrança.

O mundo verde tem analogias, não apenas com o mundo fértil do ritual, mas também com o mundo de sonho que cria-

mos com os nossos desejos. Esse mundo de sonho colide com os cambaleantes e cegos desatinos do mundo da experiência, da Atenas de Teseu e sua estúpida lei matrimonial, do Duque Frederico e sua melancólica tirania, de Leontes e seu cego ciúme, do Partido da Corte com seus conluios e intrigas, e contudo se revela bastante forte para impor-lhe a forma do desejo. Assim a comédia shakespeariana ilustra, tão claramente como qualquer *mýthos* que tenhamos, a função arquetípica da literatura, de visualizar o mundo do desejo não como uma fuga da "realidade", mas como a forma genuína do mundo que a vida humana tenta imitar.

Na quinta fase da comédia, de alguns de cujos temas já cuidamos, movemo-nos para um mundo que é ainda mais romanesco, menos utópico e mais arcádico, menos alegre e mais melancólico, onde o final cômico é menos função da reviravolta do entrecho, do que da perspectiva da audiência. Quando comparamos as comédias da quarta fase de Shakespeare com os ulteriores "romances" da quinta fase, observamos como uma ação muito mais séria convém aos últimos: estes não evitam as tragédias, contêm-nas. A ação parece ser não apenas o movimento de um "conto de inverno" rumo à primavera, mas de um mundo inferior de confusão rumo a um mundo superior de ordem. A cena final do *Conto de Inverno* faz-nos pensar não apenas num movimento cíclico da tragédia e da ausência para a felicidade e a volta, mas na metamorfose corpórea e transformação de um gênero de vida em outro. Os materiais da *cognitio* de *Péricles* ou do *Conto de Inverno* são tão comuns que seriam "apupados como um conto velho"; contudo, parecem artificiais e implacavelmente exatos, infringindo a realidade e ao mesmo tempo introduzindo-nos num mundo de inocência infantil que sempre fez mais sentido do que a realidade.

Nesta fase o leitor ou a platéia sentem que se elevam acima da ação, na situação da qual Christopher Sly é uma paródia irônica. O conluio de Cleon e Dionyza em *Péricles*, ou do Partido da Corte na *Tempestade*, olhamo-lo de cima como comportamento humano genérico ou típico: a ação, ou pelo menos a implicação trágica da ação, apresenta-se como se fosse uma peça dentro da peça, que podemos ver de um golpe em todas as dimensões. Vemos a ação, em suma, do ponto de vista de um mundo mais alto e mais bem ordenado. E como a floresta em Shakespeare é o símbolo ordinário do mundo do sonho em conflito com a experiência, à qual impõe sua forma, assim o símbolo comum do mundo inferior ou caótico é o mar, do qual é salvo o elenco, ou parte substancial dele. O grupo das comédias "do mar" inclui a *Comédia dos Enganos*, *Véspera de Reis*, *Péricles* e *A Tempestade*. A *Comédia dos Enganos*, embora se baseie num original plautino, tem mais afinidades com o mundo de Apuleio do que com o de

Plauto em suas imagens, e a ação principal, movendo-se do naufrágio e separação para a reunião num templo de Éfeso, repete-se na peça *Pérides*, muito posterior. E assim como o segundo mundo está ausente das duas comédias "problemas", assim também em duas do grupo "do mar", *Véspera de Reis* e *Tempestade*, toda a ação se desenvolve no segundo mundo. Em *Medida por Medida* o Duque some da ação e volta no fim; a *Tempestade* parece apresentar o mesmo tipo de ação às avessas, quando todo o elenco acompanha Próspero em seu refúgio, e aí constitui uma nova ordem social.

Essas cinco fases da comédia podem ser vistas como uma seqüência de estádios na vida de uma sociedade redimida. A comédia puramente irônica exibe essa sociedade em sua infância, enfraquecida e sufocada pela sociedade que teria de substituir. A comédia quixotesca exibe-a na adolescência, ainda muito ignorante dos hábitos do mundo para se impor. Na terceira fase, ela chega à maturidade e triunfa; na quarta, já está madura e assentada. Na quinta, é parte de uma ordem estabelecida, que tem estado ali desde o começo, uma ordem que emprega um elenco crescentemente religioso e parece estar se afastando de todo da experiência humana. Nesse ponto a *commedia* não deslocada, a visão do *Paradiso* de Dante, sai de nosso círculo de *mýthoi* e entra no mundo apocalíptico ou mítico abstrato, acima dele. Nesse ponto compreendemos que a mais crua das fórmulas da comédia plautina tem praticamente a mesma *estrutura* que o próprio mito cristão fundamental, com seu filho divino aplacando a cólera de um pai e redimindo o que é a um só tempo uma sociedade e uma noiva.

Nesse ponto também a comédia propriamente dita entra em sua sexta fase, ou fase final, a do colapso e desintegração da sociedade cômica. Nessa fase as unidades sociais da comédia se tornam pequenas e esotéricas, ou limitam-se mesmo a um só indivíduo. Lugares secretos e escondidos, florestas ao luar, vales retirados e ilhas felizes tornam-se mais conspícuos, como se torna o modo *penseroso* da estória romanesca, o amor pelo oculto e pelo maravilhoso, o senso do afastamento individual da existência de rotina. Nesse tipo de comédia deixamos afinal o mundo da graça, e da inteligência crítica estimulada, pelo pólo oposto, uma solenidade oracular que, se nos rendermos acriticamente a ela, propiciará um delicioso *frisson*. Este é o mundo das estórias de fantasmas, das tramas eletrizantes, das estórias romanescas góticas, e, num plano mais refinado, o tipo da fuga imaginativa retratada no *A Rebours* de Huysmans. O sombrio ambiente de Des Esseintes nada tem que ver com a tragédia: Des Esseintes é um diletante que procura divertir-se. A sociedade cômica trilhou todo o caminho da infância até a morte, e em sua última fase

vão bem os mitos bastante vinculados, psicologicamente, com um retorno ao útero.

O MÝTHOS DO VERÃO: A ESTÓRIA ROMANESCA

A estória romanesca é, de todas as formas literárias, a mais próxima do sonho que realiza o desejo, e por essa razão desempenha, socialmente, um papel curiosamente paradoxal. Em todas as idades a classe social ou intelectual dominante tende a projetar seus ideais nalguma forma de estória romanesca, na qual os virtuosos heróis e as belas heroínas representam os ideais, e os vilões as ameaças à supremacia daqueles. Esse é o caráter geral das estórias romanescas sobre aventuras de cavalaria na Idade Média, da estória romanesca aristocrática no Renascimento, da estória romanesca burguesa desde o século dezoito, e da estória romanesca revolucionária na Rússia contemporânea. Há contudo também um elemento genuinamente "proletário" na estória romanesca, que nunca se satisfaz com suas várias encarnações; e de fato as próprias encarnações indicam que, não importa a extensão da mudança que possa ocorrer na sociedade, a estória romanesca surgirá de novo, tão faminta como sempre, procurando novas esperanças e desejos de que alimentar-se. O caráter perenemente infantil da estória romanesca assinala-se por sua nostalgia de extraordinária persistência, por sua busca de algum tipo de idade de ouro imaginativa no tempo e no espaço. Nunca houve, que eu saiba, um período gótico na literatura inglesa, mas o rol dos ressuscitadores do gótico estende-se por toda a sua história, desde o poeta do *Beowulf* até os escritores de nossos dias.

O elemento essencial da trama, na estória romanesca, é a aventura, o que significa que a estória romanesca é naturalmente uma forma consecutiva e progressiva; por isso a conhecemos melhor na ficção do que no drama. Em seu ponto mais ingênuo é uma forma sem fim, na qual um protagonista que nunca se desenvolve ou envelhece passa de uma aventura a outra, até que o próprio autor desanima. Vemos essa forma nas historietas cômicas, onde os tipos principais persistem por anos numa espécie de imortalidade refrigerada. Livro algum, contudo, pode rivalizar com a continuidade do jornal, e tão logo a estória romanesca atinge uma forma literária, tende a limitar-se a uma série de aventuras menores que conduzem a uma aventura maior ou climática, comumente anunciada desde o começo, cuja completação encerra a estória. Podemos denominar essa aventura principal, o elemento que dá forma à estória romanesca, de procura.

A forma perfeita da estória romanesca é claramente a procura bem sucedida, e uma forma assim completa tem três estádios principais: o estádio da jornada perigosa e das aventuras menores preliminares; a luta crucial, comumente algum tipo de batalha

na qual o herói ou o seu adversário, ou ambos, devem morrer; e a exaltação do herói. Podemos chamar esses três estádios, respectivamente, usando termos gregos, o *agón* ou conflito, o *páthos* ou luta de morte, e a *anagnórisis* ou reconhecimento, o reconhecimento do herói, que provou claramente ser um herói, mesmo se não sobrevive ao conflito. Assim a estória romanesca exprime mais claramente a passagem da luta, por intermédio de um ponto de morte ritual, à cena do reconhecimento, que notamos na comédia. Uma estrutura trina repete-se em muitos traços da estória romanesca — na freqüência, por exemplo, com que o herói de bom êxito é um terceiro filho, ou o terceiro a empreender a busca, ou tem êxito na terceira tentativa. Mostra-se mais diretamente no ritmo de três dias da morte, desaparecimento e ressurreição que se encontra no mito de Átis e de outros deuses que morrem, e foi incorporada em nossa Páscoa.

Uma procura que envolva conflito admite duas personagens principais, um protagonista ou herói, e um antagonista ou inimigo. (Sem dúvida eu deveria acrescentar, para proveito de alguns leitores, que li o artigo "Protagonist" no *Modern English Usage*, de Fowler.) O inimigo pode ser uma criatura humana comum, mas quanto mais próxima a estória romanesca estiver do mito, tanto mais os atributos da divindade aderirão ao herói e tanto mais o inimigo assumirá qualidades míticas demoníacas. A forma básica da estória romanesca é dialética: tudo se foca num conflito entre o herói e seu inimigo, e todos os valores do leitor ligam-se estreitamente ao herói. Por isso o herói da estória romanesca é análogo ao Messias mítico ou libertador que vem de um mundo superior, e seu inimigo é análogo aos poderes demoníacos de um mundo inferior. O conflito, contudo, ocorre em *nosso* mundo, ou em qualquer hipótese diz-lhe respeito, primariamente, e esse mundo, que está no meio, caracteriza-se pelo movimento cíclico da natureza. Por isso os pólos opostos dos ciclos da natureza assimilam-se à oposição do herói e seu inimigo. O inimigo associa-se com o inverno, as trevas, a confusão, a esterilidade, a vida agonizante e a velhice, e o herói com a primavera, a alvorada, a ordem, a fertilidade, o vigor e a juventude. Como todos os fenômenos cíclicos podem ser associados ou identificados de pronto, segue-se que qualquer tentativa de provar que uma estória romanesca se parece ou não se parece, digamos, com um mito solar, ou que seu herói se parece ou não se parece com um deus-Sol, não passa provavelmente de perda de tempo. Se for uma estória que se compreenda nesta área geral, é provável que imagens cíclicas estejam presentes, e as imagens solares são em geral preeminentes entre as imagens cíclicas. Se o herói de uma estória romanesca volta de uma procura disfarçado, joga fora seus farrapos de mendigo e mostra-se com o resplendente manto escarlate de príncipe, não temos um tema necessariamente

derivado de um mito solar; temos o artifício literário da deslocação. O herói faz alguma coisa que podemos ou não, à vontade, associar com o mito do Sol que volta na alvorada. Se estamos lendo a estória como críticos, com um olho nos princípios estruturais, faremos a associação, porque a analogia solar explica a razão por que o ato do herói é um incidente efetivo e convencional. Se estamos lendo a estória como diversão, não precisamos preocupar-nos: isto é, algum obscuro fator "subconsciente" em nosso modo de reagir cuidará da associação.

Distinguimos o mito da estória romanesca pelo poder de ação do herói: no mito propriamente dito ele é divino, na estória romanesca em si ele é humano. Essa distinção é muito mais pronunciada teologicamente do que o é poeticamente, e o mito e a estória romanesca incluem-se ambos na categoria geral da literatura mitopéica. A atribuição de divindade às principais personagens míticas, contudo, tende a conceder ao mito uma nova distinção a que já nos referimos, a de ocupar uma posição *canônica* fundamental. A maior parte das culturas olha certas estórias com mais reverência do que outras, ou porque sejam julgadas historicamente verdadeiras ou porque vieram a suportar uma carga mais pesada de sentido conceptual. A estória de Adão e Eva no Éden tem assim para os poetas uma posição canônica em nossa tradição, quer creiam em sua historicidade, quer não creiam. A razão da maior profundidade do mito canônico não é apenas a tradição; mas o resultado do maior grau possível de identificação metafísica é o mito. Na crítica literária o mito é normalmente a chave metafórica das deslocações da estória romanesca, daí a importância do mito da procura, da Bíblia, no que se segue. Mas por causa da tendência a expurgar e moralizar, no mito canônico, a área menos interdita da lenda e do conto popular contém amiúde uma concentração igualmente grande de sentido mítico.

A forma básica da estória romanesca de procura é o tema da morte do dragão, exemplificado pelas estórias de São Jorge e de Perseu, a que já aludimos. Uma terra governada por um velho rei desamparado é desolada por um monstro do mar, ao qual uma pessoa jovem atrás de outra é oferecida para ser devorada, até que a sorte cai na filha do rei: neste ponto o herói chega, mata o dragão, casa com a moça e sucede no reino. Mais uma vez, como na comédia, temos um modelo simples, com muitos elementos complexos. As analogias rituais do mito sugerem que o monstro é a esterilidade da própria terra, e que a esterilidade da terra está presente na idade e na impotência do rei, que às vezes sofre de uma doença ou lesão incuráveis, como Amfortas em Wagner. Sua posição é a de Adônis vencido pelo urso do inverno, a tradicional ferida na coxa de Adônis estando simbolicamente tão perto da castração como o está anatomicamente.

Na Bíblia temos um monstro do mar comumente chamado Leviatã, que é descrito como o inimigo do Messias, e que está destinado a ser morto pelo Messias no "dia do Senhor". O Leviatã é a fonte da esterilidade social, pois é identificado com Egito e Babilônia, os opressores de Israel, e é descrito no Livro de Jó como "rei sobre todos os filhos do orgulho". Parece também associar-se de perto com a esterilidade natural do mundo decaído, com o mundo arruinado da luta, da pobreza e da doença, no qual Jó é lançado por Satã, e Adão pela serpente, no Éden. No Livro de Jó, a revelação de Deus a Jó consiste largamente em descrições do Leviatã e de um primo de terra, levemente menos sinistro, chamado "behemoth". Esses monstros, assim, representam aparentemente a ordem caída da natureza, sobre a qual Satã tem algum poder. (Estou tentando extrair sentido do Livro de Jó tal como nos chegou, no pressuposto de que quem quer que tenha sido responsável pela presente versão haja tido algum motivo para apresentar essa versão). No Livro do Apocalipse o Leviatã, Satanás e a serpente edênica se identificam todos entre si. Essa identificação é a base da metáfora, no simbolismo cristão, na qual o herói é Cristo (amiúde representado, em arte, de pé sobre um monstro prostrado); o dragão, Satanás; o velho rei impotente, Adão, cujo filho Cristo se torna, e a noiva salva, a Igreja.

Ora, se o Leviatã é todo o mundo caído de pecado, morte e tirania, no qual Adão tombou, segue-se que os filhos de Adão nascem, vivem e morrem dentro de seu ventre. Por isso, se o Messias vai salvar-nos matando o Leviatã, ele nos liberta. Nas versões populares da estória da morte do dragão notamos quão freqüentemente as vítimas anteriores do dragão saem vivas de dentro dele, depois que é morto. Mais uma vez, se estamos dentro do dragão e o herói vem socorrer-nos, sugere-se a imagem do herói descendo pela goela aberta do monstro, como Jonas (que Jesus aceitou como seu protótipo), e voltando com o redimido atrás dele. Daí o simbolismo do Despojamento do Inferno, sendo o inferno regularmente representado na iconografia pela "goela dentada de um velho tubarão", para citar uma referência moderna a ele. As versões seculares de viagens dentro de monstros ocorrem de Luciano a nossos dias, e talvez o próprio cavalo de Tróia tivesse originalmente alguns vínculos com o mesmo tema. A imagem do labirinto escuro e retorcido em lugar do ventre do monstro é natural, e aparece amiúde nas procuras heróicas, notadamente a de Teseu. Uma versão menos deslocada da estória de Teseu mostrá-lo-ia emergindo do labirinto à testa de uma procissão de jovens e donzelas anteriormente sacrificados ao Minotauro. Em muitos mitos solares, também, o herói viaja perigosamente através de um mundo inferior escuro e labiríntico, cheio de monstros, entre o pôr e o nascer do Sol. Esse tema pode tornar-se um princípio estrutural da ficção, em qualquer nível

de refinamento. Esperar-se-ia encontrá-lo nos contos de fadas ou estórias para a infância, e de fato, se "remontamos" do *Tom Sawyer*, podemos ver um jovem sem pai nem mãe saindo com uma donzela de uma gruta labiríntica, deixando atrás deles um demônio comedor de morangos, aprisionado. Mas na mais complexa e difícil das últimas estórias de Henry James, *The Sense of the Past*, o mesmo tema é usado, sendo o mundo inferior labiríntico, nesse caso, um período de tempo decorrido, do qual o herói é libertado pelo sacrifício de uma heroína, uma espécie de Ariadne. Nessa estória, como em muitos contos populares, também é utilizado o motivo dos dois irmãos, ligados por magia simpática de algum tipo.

No Velho Testamento, a figura messiânica de Moisés leva seu povo para fora do Egito. O Faraó do Egito é identificado com o Leviatã por Ezequiel, e o fato de o recém-nascido Moisés ser salvo pela filha do Faraó atribui ao Faraó um tanto do papel da desapiedada figura paterna que busca a morte do herói, papel também assumido pelo colérico Herodes das peças de milagre. Moisés e os israelitas erram através de um deserto labiríntico, depois do qual termina o reino da lei, e a conquista da Terra Prometida é consumada por Josué, cujo nome é o mesmo que Jesus. Assim, quando o anjo Gabriel diz à Virgem que dê a seu filho o nome de Jesus, o sentido tipológico é que a era da lei está finda e o ataque à Terra Prometida está para começar. Há desse modo dois mitos de procura concêntricos na Bíblia, um mito apocalíptico no Gênesis e um mito milenar no Êxodo. No primeiro, Adão é expulso do Éden, perde o rio da vida e a árvore da vida, e erra pelo labirinto da história humana até ser restaurado em seu estado original pelo Messias. No segundo, Israel é expulsa de sua herança e erra pelos labirintos do cativeiro no Egito e em Babilônia até ser restaurada em seu estado original, na Terra Prometida. O Éden e a Terra Prometida, portanto, são tipologicamente idênticos, como o são as tiranias do Egito e de Babilônia e o deserto da lei. O *Paraíso Reconquistado* trata da tentação de Cristo por Satã, que é, diz-nos Miguel no *Paraíso Perdido*, a verdadeira forma do mito da morte do dragão, atribuído ao Messias. Cristo acha-se na situação de Israel debaixo da lei, errando no deserto: sua vitória é a um tempo a conquista da Terra Prometida, exemplificada por seu homônimo Josué, e a construção do Éden no deserto.

O Leviatã é habitualmente um monstro do mar, o que significa metaforicamente que ele é o mar, e a profecia de que o Senhor fisgará e pegará o Leviatã, em Ezequiel, é idêntica à profecia, no Apocalipse, de que não mais haverá mar. Como habitantes de seu ventre, portanto, também estamos metaforicamente debaixo d'água. Daí a importância da pesca nos Evangelhos, sendo os Apóstolos "pescadores de homens" que lançam suas

redes ao mar deste mundo. Daí, também, a evolução ulterior, aludida em *The Waste Land*, de Adão ou do rei impotente como um inútil "rei pescador". No mesmo poema, estabelece-se também o vínculo adequado com a salvação, por Próspero, de uma sociedade, livrando-a do mar, em *The Tempest*. Noutras comédias também, que vão de *Sakuntala* a *Rudens*, algo indispensável à ação ou à *cognitio* é pescado do mar, e muitos heróis de procura, inclusive Beowulf, realizam seus maiores feitos debaixo d'água. A ênfase no poder de Cristo sobre o mar, no qual manda, pertence ao mesmo aspecto simbólico. E assim como o leviatã, em seu aspecto de mundo caído, contém todas as formas de vida aprisionadas dentro dele, assim também, como o mar, ele contém aprisionadas as águas da chuva vivificante, cujo advento assinala a primavera. O animal monstruoso que traga toda a água do mundo e depois é instado, enganado ou forçado a vomitá-la, é freqüente nos contos populares, e uma versão mesopotâmica fica bem por trás da estória da Criação no Gênesis. Em muitos mitos solares o deus Sol é representado como velejando num barco, na superfície de nosso mundo.

Por fim, se o leviatã é a morte, e o herói tem de adentrar o corpo da morte, o herói tem de morrer, e, se sua procura está completa, o estágio final dela é, ciclicamente, o renascimento, e, dialeticamente, a ressurreição. Nas peças sobre São Jorge, o herói morre em sua luta com o dragão e é restituído à vida por um médico, e o mesmo simbolismo atravessa todos os mitos de deuses que morrem. Há, assim, não três, mas quatro aspectos discerníveis no mito da procura. Primeiro, o *agón* ou conflito em si mesmo. Segundo, o *páthos* ou morte, amiúde a morte mútua, do herói e do monstro. Terceiro, o desaparecimento do herói, um tema que adota amiúde a forma do *sparagmós* ou despedaçamento. As vezes o corpo do herói é dividido entre seus seguidores, como no simbolismo da Eucaristia: às vezes é distribuído pelo mundo natural, como na estória de Orfeu e mais especificamente na de Osíris. Quarto, o reaparecimento e reconhecimento do herói, nos quais o Cristianismo sacramental segue a lógica metafórica: aqueles que no mundo caído participaram do corpo dividido de seu redentor unem-se a seu corpo ressuscitado.

Os quatro *mýthoi* de que estamos nos ocupando, comédia, estória romanesca, tragédia e ironia, podem agora ser vistos como quatro aspectos de um mito unificador fundamental. O *agón* ou conflito é a base ou tema arquetípico da estória romanesca, sendo o fundamento da estória romanesca uma série de maravilhosas aventuras. O *páthos* ou catástrofe, quer no triunfo, quer na derrota, é o tema arquetípico da tragédia. O *sparagmós*, ou senso de que o heroísmo e a ação eficaz estão ausentes, desorganizados ou predestinados à derrota, e de que a confusão e a anarquia reinam sobre o mundo, é o tema arquetípico da ironia e da sátira.

A *anagnórisis*, ou reconhecimento de uma sociedade recém-nascida que se constitui triunfalmente em volta de um herói ainda algo misterioso e de sua noiva, é o tema arquetípico da comédia.

Falamos do herói messiânico como redentor da sociedade, mas, nas estórias romanescas de procura, seculares, são mais comuns motivos e recompensas mais óbvios para a busca. Amiúde o dragão guarda um tesouro: a procura de um tesouro enterrado tem sido um tema básico da estória romanesca desde o ciclo de Siegfried até *Nostromo*, e é pouco provável que já esteja exausto. O tesouro significa riqueza, a qual, na estória romanesca mitopéica, amiúde significa a riqueza em suas formas ideais, o poder e a sabedoria. O mundo inferior, o mundo de dentro ou por trás do dragão de guarda, freqüentemente é habitado por uma sibila profética, e é um lugar de oráculos e segredos tais, que Woden estava disposto a mutilar-se para obtê-los. A mutilação ou desvantagem física, que combina os temas do *sparagmós* e da morte ritual, é amiúde o preço da sabedoria ou do poder, como o é na figura do ferreiro coxo Weyland ou de Hefesto, e na estória da bênção de Jacó. As Mil e Uma Noites estão cheias de estórias do que pode ser chamado a etiologia da mutilação. Mais uma vez, a recompensa da procura comumente é ou inclui uma noiva. A pessoa da noiva é ambígua: sua ligação psicológica com a mãe, numa fantasia à Édipo, é mais insistente do que na comédia. Amiúde ela deve ser achada num lugar perigoso, proibido ou tabu, como a muralha de fogo de Brunnhilde ou a muralha de espinhos da bela adormecida, e amiúde é, de certo, salva dos abraços mal-vindos de outro homem, ou de gigantes ou bandidos ou outros usurpadores. A remoção de algum estigma da heroína figura preeminentemente na estória romanesca, assim como na comédia, e estende-se do tema da "mulher repugnante", do *Conto da Mulher de Bath*, de Chaucer, até a prostituta perdoada do Livro de Oséias. A noiva "negra mas formosa" do Cântico dos Cânticos pertence ao mesmo grupo.

A estória romanesca de procura tem analogias tanto com os rituais como com os sonhos, e os rituais examinados por Frazer e os sonhos examinados por Jung mostram a notável semelhança de forma que teríamos de esperar em duas estruturas análogas à mesma coisa. Traduzida em termos de sonho, a estória romanesca de procura é a busca, por parte da libido ou do eu que deseja, de uma realização que a livre das angústias da realidade, mas ainda contenha essa realidade. Os antagonistas da procura são amiúde figuras sinistras, gigantes, ogros, bruxas e mágicos, que têm claramente a mesma filiação; e, embora redimidas e libertadas, figuras paternas também estão envolvidas, como o estão nas procuras psicológicas tanto de Freud como de Jung. Traduzida em termos rituais, a estória romanesca de procura é a

vitória da fertilidade sobre a terra estéril. A fertilidade significa bebida e comida, pão e vinho, corpo e sangue, a união do macho e da fêmea. Os objetos preciosos trazidos de volta, na procura, ou vistos ou obtidos como resultado dela, às vezes combinam as associações ritual e psicológica. O Santo Graal, por exemplo, liga-se com o simbolismo da Eucaristia cristã; relaciona-se com, ou descende de, um miraculoso fornecedor de alimento como a cornucópia, e, como outras taças e vasos côncavos, tem associações sexuais femininas, sendo sua contrapartida masculina, dizem-nos, a lança que sangra. A união de comida sólida e refresco líquido recorre na árvore comestível e na água da vida, no apocalipse bíblico.

Podemos tomar o primeiro livro de *The Faerie Queene* como talvez o mais próximo representante do tema da estória romanesca de procura, bíblica, na literatura inglesa: mais próximo até do que *The Pilgrim's Progress*, que se parece com ele porque ambos se parecem com a Bíblia. As tentativas de comparar Bunyan e Spenser sem vinculá-los à Bíblia, ou de rastrear suas semelhanças até chegar a uma origem comum na estória romanesca *secular*, estão mais ou menos erradas. No relato, por Spenser, da procura de São Jorge, o santo patrono da Inglaterra, o protagonista representa a Igreja Cristã na Inglaterra, e por isso sua demanda é uma imitação da de Cristo. O Cavaleiro da Cruz Vermelha, de Spenser, é levado pela dama Una (velada de negro) ao reino dos pais dela, que está sendo devastado por um dragão. O dragão é de tamanho um tanto incomum, pelo menos alegoricamente. Dizem-nos que os pais de Una tinham "todo o mundo" sob seu poder, até que o dragão "Lhes desolou toda a terra, e então os expulsou". Os pais de Una são Adão e Eva; seu reino é o Éden ou o mundo não caído, e o dragão, que é todo o mundo caído, identifica-se com o leviatã, a serpente do Éden, Satã e a besta do Apocalipse. Assim a missão de São Jorge, uma repetição da de Cristo, é, matando o dragão, construir o Éden no deserto e restaurar a Inglaterra no estado do Éden. A associação de uma Inglaterra ideal com o Éden, auxiliada pela lenda de uma ilha afortunada no oceano ocidental e pela semelhança da estória das Hespérides com a do Éden, permeia a literatura inglesa pelo menos desde o fim do *Friar Bacon* (Frei Bacon), de Greene, até o hino "Jerusalém", de Blake. As perambulações de São Jorge com Una, ou sem ela, são semelhantes à vagueação dos israelitas no deserto, entre o Egito e a Terra Prometida, levando a arca velada do pacto e contudo dispostos a adorar um bezerro de ouro.

A luta com o dragão dura, naturalmente, (três) dias: no fim de cada um dos dois primeiros dias São Jorge retrocede, batido, e é fortificado, primeiro pela água da vida, depois pela árvore da vida. Representam estas os dois sacramentos que a igreja reformada aceitou; são os dois distintivos do jardim do Éden

a serem devolvidos ao homem no apocalipse, e têm também uma ligação eucarística mais geral. O emblema de São Jorge é uma cruz vermelha em campo branco, que é a bandeira levada por Cristo na iconografia tradicional, quando volta triunfante do abito dragão do inferno. O branco e o vermelho simbolizam os dois aspectos do corpo ressuscitado, a carne e o sangue, o pão e o vinho, e em Spenser têm uma ligação histórica com a união das rosas vermelha e branca no cabeça reinante da igreja. O liame entre os aspectos sacramental e sexual do simbolismo de vermelho e branco é apontado na Alquimia, com a qual Spenser estava familiarizado, e na qual uma fase crucial da produção do elixir da imortalidade é conhecida como a união do rei vermelho e da rainha branca.

A caracterização da estória romanesca segue sua estrutura dialética geral, e isso significa que a sutileza e a complexidade não são muito favorecidas. As personagens tendem a ser favoráveis ou contrárias à procura. Se a ajudam, são idealizadas como simplesmente bravas ou puras; se a atrapalham, são caricaturadas como simplesmente vis ou covardes. Por isso toda personagem típica, na estória romanesca, tende a ter sua antagonista moral a defrontá-la, como as peças pretas e brancas num jogo de xadrez. Na estória romanesca, as peças "brancas" que lutam pela procura correspondem ao grupo *éiron* na comédia, embora a palavra já não seja apropriada, pois a ironia tem pouco lugar na estória romanesca. Tem esta um equivalente do *éiron* benévolo que se retira, *éiron* esse da comédia, em sua figura do "velho sábio", como Jung o chama, do tipo de Próspero ou Merlin, ou do prestidigitador da segunda procura de Spenser, amiúde um mágico que finge a ação a seu cargo. O Arthur da *Faerie Queene*, embora não seja velho, tem essa função. Sua equivalente feminina é a sibilina figura da mãe sábia, amiúde uma noiva em potência, como Solveig em *Peer Gynt*, que fica quieta em casa, esperando o herói terminar suas vagueações e voltar para ela. Esta última figura é amiúde a dama por cuja causa ou a cujo pedido a procura se realiza: é representada pela Rainha das Fadas em Spenser e por Atena na estória de Perseu. São estes o rei e a rainha das peças brancas, embora sua capacidade de movimentação esteja naturalmente invertida no xadrez real. A desvantagem de fazer a figura da rainha a amante do herói, em algo mais do que um sentido político, é que isso estraga o divertimento com as donzelas em apuros que ele encontra na viagem, as quais amiúde surgem tentadoramente nuas, amarradas a penhascos ou árvores, como Andrômeda, ou Angélica em Ariosto. Uma polarização pode assim estabelecer-se entre a dama do dever e a dama do prazer — já passamos a vista por uma evolução ulterior disso nas heroínas clara e morena da estória romanesca vitoriana. Uma

saída simples é fazer a primeira sogra da última: um tema de reconciliação depois da inimizade e do ciúme segue-se frequentemente, como nas relações de Psique com Vênus em Apuleio. Onde não há reconciliação, a mulher mais velha permanece sinistra, a cruel madrasta dos contos populares.

O mágico mau e a bruxa, o Arquimago e a Duessa de Spenser, são o rei e a rainha negros. Esta é adequadamente chamada por Jung a "mãe terrível", e ele a associa ao temor do incesto e a espantinhos tais como Medusa, que parecem encerrar traços de perversão erótica. As figuras libertadas, tirante a noiva, são geralmente muito fracas para serem fortemente caracterizadas. O fiel companheiro ou sombra do herói tem seu contrário no traidor; a heroína seu avesso na sereia ou bela feiticeira; o dragão seu oposto nos animais amigáveis ou auxiliares, tão conspicuos na estória romanesca, entre os quais o cavalo, que leva o herói em sua busca, tem naturalmente papel fundamental. O conflito entre filho e pai, que observamos na comédia, volta na estória romanesca: na Bíblia, o segundo Adão vem para libertar o primeiro, e no ciclo do Graal, Galaaz, o filho puro, realiza aquilo em que falhou Lançarote, o pai impuro.

As personagens que refogem à antítese moral entre heroísmo e vilania geralmente são ou sugerem espíritos da natureza. Representam em parte a neutralidade moral do mundo intermédio da natureza, e em parte um mundo de mistério, que é vislumbrado mas nunca visto, e que desaparece quando avizinado. Entre as personagens femininas desse tipo estão as ninfas tímidas das lendas clássicas e as ilusórias criaturas semi-selvagens que poderiam ser ditas imagens de filha, e inclusive a Florimell de Spenser, a Pearl de Hawthorne, a Kundry de Wagner e a Rima de Hudson. Seus correspondentes masculinos têm um pouco mais de variedade. O Mowgli de Kipling é o mais bem conhecido dos meninos selvagens; um homem verde emboscava-se nas florestas da Inglaterra medieval, surgindo como Robin Hood e como o cavaleiro da aventura de Galvão; o "homem selvagem", representado em Spenser por Satyrane, é um favorito do Renascimento, e o gigante desajeitado mas fiel, de cabelos desgrenhados, bamboleou amavelmente, por séculos, através da estória romanesca.

Tais criaturas são, mais ou menos, filhos da natureza, que podem ser levados a servir o herói, como o Sexta-Feira de Crusoe, mas conservam a inescrutabilidade de sua origem. Como servidores ou amigos do herói, participam da misteriosa relação com a natureza que amiúde assinala a figura principal da estória romanesca. O paradoxo de que muitos desses filhos da natureza são seres "sobrenaturais" não é tão aflitivo no romanesco como na lógica. A fada auxiliadora, o morto agradecido, o servidor maravilhoso que tem as habilidades, exatamente, de que o herói necessita numa crise, são todos lugares comuns do conto popular. São

intensificações romanescas do escravo ardiloso cômico, o *architectus* do autor. Em *The Thirteen Clocks* (Os Treze Relógios) de James Thurber, esse tipo de personagem é chamado "Golux", e não há razão para que a palavra não deva ser adotada como um termo crítico.

Na estória romanesca, assim como na comédia, parece haver quatro pólos de caracterização. A luta do herói com seu inimigo corresponde à disputa cômica de *éiron* e *alazón*. Nos espíritos da natureza, aos quais ainda agora nos referimos, achamos o paralelo, na estória romanesca, do bufão ou mestre de cerimônias da comédia: isto é, sua função é intensificar e fornecer um foco para o estado de espírito romanesco. Resta ver se há uma personagem na estória romanesca que corresponda ao tipo *ágroikos* da comédia, o rejeitador de jovialidade ou palhaço rústico.

Tal personagem chamaria a atenção para aspectos realísticos da vida, como o medo na presença do perigo, os quais ameaçam a unidade do estado de espírito romanesco. São Jorge e Una, em Spenser, são acompanhados por um anão que leva um saco de "coisas necessárias". Não é um traidor, como o outro carregador de sacola Judas Iscariotes, mas é "temeroso" e insiste em recuar quando prosseguir é difícil. Esse anão com suas coisas necessárias representa, no mundo de sonhos da estória romanesca, a forma encolhida e murcha da realidade prática que desperta: quanto mais realística a estória, tanto mais importante essa figura se tornará, até obter, quando atinge o pólo oposto em *Dom Quixote*, sua apoteose como Sancho Pança. Em outras estórias romanescas encontramos bobos e bufões aos quais se consente demonstrar medo ou fazer comentários realísticos, e que fornecem para o realismo uma válvula de segurança localizada, sem permitir-lhe romper as convenções da estória romanesca. Em Malory um papel similar é assumido por Sir Dinadan, o qual, explica-se cuidadosamente, é na verdade um bravo cavaleiro, tanto quanto um bufão: por isso, quando fazia pilhérias, "o rei e Lançarote riam de não poder sentar" — sendo a sugestão de riso exagerado ou histérico psicologicamente muito relevante.

A estória romanesca, como a comédia, tem seis fases isoláveis, e, quando se move da área trágica rumo à cômica, as três primeiras são paralelas às três primeiras fases da tragédia e as três segundas às três segundas fases da comédia, já examinadas do ponto de vista cômico. As fases formam uma seqüência cíclica na vida de um herói romanesco.

A primeira fase é o mito do nascimento do herói, cuja morfologia tem sido estudada com certa minúcia no folclore. Esse mito associa-se amiúde com uma inundação, o símbolo regular do começo e do fim de um ciclo. O herói recém-nascido é amiúde colocado numa arca ou baú que flutua no mar, como na estória de Perseu; daí ele deriva para terra, como no exórdio do *Beowulf*,

ou é salvo de entre os caniços e juncos na ribanceira de um rio, como na história de Moisés. Uma paisagem de água, barco e caniços surge no começo da jornada de Dante, ao subir o monte do Purgatório, onde há muitas sugestões de que a alma é, naquele estádio, uma criança recém-nascida. Em terra firme a criança pode ser salva de um animal ou por um animal, e muitos heróis são criados por animais numa floresta durante sua menoridade. Quando o Fausto de Goethe começa a procurar sua Helena, busca-a nos caniços do Peneu, e então encontra um centauro que a levou para lugar seguro, em seu dorso, quando ela era simples criança.

Psicologicamente, essa imagem relaciona-se com o embrião no útero, considerando-se amiúde como líquido o mundo do nascituro; antropológicamente, relaciona-se com a imagem das sementes da nova vida enterradas num mundo morto de neve ou num brejo. O tesouro oculto do dragão liga-se estreitamente a essa misteriosa vida infantil encerrada numa arca. O fato de a fonte real da riqueza ser a fertilidade potencial ou a vida nova, vegetal ou humana, tem atravessado a estória romanesca, dos mitos antigos ao *King of the Golden River* (Rei do Rio de Ouro), de Ruskin, sendo o tratamento ruskiniano da riqueza, em suas obras econômicas, essencialmente um comentário sobre esse conto de fadas. Uma associação similar do tesouro oculto e da vida infantil aparece de modo mais plausível em *Silas Marner*. A longa história literária do tema dos pais misteriosos, de Eurípedes a Dickens, já foi mencionada.

Na Bíblia, o fim de um ciclo histórico e o nascimento de um novo é assinalado por símbolos paralelos. Primeiro temos um dilúvio universal e uma arca, com a potência de toda a vida futura encerrada nela, a flutuar nas águas; temos depois a estória do exército egípcio afogado no Mar Vermelho e dos israelitas livres para levar sua arca através do deserto, imagem adotada por Dante como a base de seu simbolismo do Purgatório. O Novo Testamento começa com um recém-nascido numa manjedoura, e a tradição de pintar o mundo exterior como escondido pela neve liga o Natal à mesma fase arquetípica. Seguem-se logo as imagens da primavera que volta: o arco-íris na estória de Noé, o surgimento de água da rocha por ação de Moisés, o batismo de Cristo, tudo isso mostra a virada, do ciclo hibernar da morte, para as águas revivificantes da vida. Os pássaros providenciais, o corvo e a pomba na estória de Noé, os corvos que alimentam Elias no deserto, a pomba pairando sobre Jesus, pertencem ao mesmo grupo.

Amiúde, também, há uma procura da criança, que tem de ser escondida num lugar secreto. Sendo o herói de origem misteriosa, sua verdadeira paternidade é freqüentemente ocultada, e aparece um falso pai que busca a morte da criança. Esse é o

papel de Acrísio na história de Perseu, do Cronos do mito de Hesíodo, que tenta deglutir seus filhos, do Faraó matador de crianças no Velho Testamento e de Herodes no Novo. Na ficção posterior, ele freqüentemente se ajusta ao tio mau e usurpador, que surge diversas vezes em Shakespeare. A mãe, em consequência, é muitas vezes vítima do ciúme, perseguida ou caluniada, como a mãe de Perseu ou como Constance no *Man of Law's Tale*. Essa versão aproxima-se muito, psicologicamente, do tema da rivalidade entre o filho e um pai odioso, pela posse da mãe. O tema da moça caluniada, expulsa de casa, com o filho, por um pai cruel, geralmente debaixo de neve, ainda arrancava lágrimas das audiências dos melodramas vitorianos, e os desdobramentos literários do tema da mãe perseguida no mesmo período estendem-se de Eliza atravessando o gelo na *Cabana do Pai Tomás* a *Adam Bede* e *Far from the Madding Crowd* (*Longe da Louca Multidão*). A falsa mãe, a célebre madrastra cruel, também é comum: sua vítima é naturalmente feminina, quase todas as vezes, e o conflito resultante retrata-se em muitas baladas e contos populares do tipo de Cinderella. O verdadeiro pai é às vezes representado por um velho sábio ou mestre: essa é a relação de Próspero com Ferdinando, tanto como de Quirão, o centauro, com Aquiles. A cópia da mãe verdadeira surge na filha do Faraó que adota Moisés. Nos modos mais realísticos, o pai cruel fala com a voz de uma opinião pública tacanha, ou dela toma a forma.

A segunda fase leva-nos à inocente juventude do herói, fase familiaríssima para nós com a história de Adão e Eva no Éden, antes da Queda. Em literatura essa fase apresenta um mundo pastoral e arcádico, geralmente uma paisagem com agradáveis bosques, cheia de clareiras, vales sombreados, regatos murmurantes, a Lua e outras imagens estreitamente ligadas ao aspecto feminino ou materno das imagens sexuais. Suas cores heráldicas são verde e ouro, tradicionalmente as cores da mocidade que se esvai: pensa-se no poema de Sandburg *Between the Two Worlds* (Entre os Dois Mundos). É amiúde um mundo da lei mágica ou desejável, e tende a centrar-se num herói jovem, ainda protegido pelos pais, rodeado por jovens companheiros. O arquétipo da inocência erótica é menos comumente o casamento do que o tipo de "casto" amor que precede o casamento; o afeto de irmão por irmã ou de dois rapazes entre si. Por isso, embora em fases posteriores seja amiúde evocado como um tempo feliz perdido ou Idade de Ouro, é muito freqüente a idéia de estar perto de um tabu moral, como o está por certo na própria estória do Éden. O *Rasselas* de Johnson, a *Eleanora* de Poe, e o *Book of Thel*, de Blake, levam-nos a uma espécie de Paraíso-prisão ou mundo não nascido, do qual as figuras centrais almejam escapar para um mundo inferior, e o mesmo sentimento de mal-estar

e ansiedade por entrar num mundo de ação volta no tratamento mais exaustivo da fase na literatura inglesa, o *Endimião* de Keats.

O tema da barreira sexual nesta fase assume muitas formas: a serpente da estória do Éden volta em *Green Mansions* (Verdes Moradas), e uma barreira de fogo separa Amoret, em Spenser, de seu amante Scudamour. No fim do *Purgatorio* a alma atinge de novo sua infância indecaída, ou perdida Idade de Ouro, e Dante se encontra por conseguinte no jardim do Éden, separado da jovem Matelda pelo rio Lete. O rio que aparta volta na curiosa história de William Morris *The Sundering Flood* (A Corrente Que Separa), onde uma flecha atirada sobre ele tem de bastar como símbolo de contacto sexual. Em *Kubla Khan*, que se liga estreitamente tanto com a estória do Éden no *Paraíso Perdido* como com *Rasselas*, um "rio sagrado" é seguido de perto pela visão distante de uma donzela a cantar. O *Pierre* de Melville começa com uma paródia sardônica dessa fase, estando o herói ainda dominado pela mãe, mas chamando-a irmã. Uma boa quantidade de imagens desse mundo pode ser achada no sexto livro de *The Faerie Queene*, especialmente nas estórias de Tristão e Pastorella.

A terceira fase é o tema normal da procura, que temos estado a discutir, e não necessita aqui de mais comentários. A quarta fase corresponde à quarta fase da comédia, na qual a sociedade mais feliz é mais ou menos visível ao longo de toda a ação, em vez de surgir apenas nos últimos momentos. No romanesco, o tema fundamental dessa fase é manter a integridade do mundo inocente contra as investidas da experiência. Amiúde toma a forma, assim, de uma alegoria moral, tal como temos no *Comus* de Milton, na *Holy War* (Guerra Santa) de Bunyan e em muitas peças de moralidade, inclusive *The Castell of Perseverance* (O Castelo da Perseverança). O plano muito mais simples dos *Canterbury Tales*, onde o conflito único é preservar o estado de espírito de feriado e festividade contra a contenda, parece por algum motivo ser menos freqüente.

O corpo integrado a ser defendido pode ser individual ou social, ou ambos. Seu aspecto individual é apresentado na alegoria da temperança, no segundo livro de *The Faerie Queene*, o qual forma uma seqüência natural do primeiro livro, tratando, como trata, do tema, de maior dificuldade, de consolidar a inocência heróica neste mundo, depois de a primeira grande procura ter sido completada. Guyon, o cavaleiro da temperança, tem como principais antagonistas Acrasia, a senhora da Morada da Felicidade, e Mamon. Representam estes "Beleza e dinheiro", em seus aspectos de deuses instrumentais deturpados em objetivos exteriores. A mente moderada encerra seu bem em si mesma, sendo a continência seu pré-requisito; por isso pertence ao que temos

chamado de mundo inocente. A mente imoderada procura seu bem no objeto exterior que é o mundo da experiência. Tanto a temperança como a intemperança poderiam ser chamadas naturais, mas uma pertence à natureza enquanto ordem, e a outra à natureza enquanto mundo caído. A tentação da Dama, de Comus, baseia-se numa ambigüidade similar no significado da natureza. Uma imagem fundamental nesta fase do romanesco é a do castelo sitiado, representada em Spenser pela Casa de Alma, que é descrita em termos da organização do corpo humano.

O aspecto social da mesma fase está tratado no quinto livro de *The Faerie Queene*, a lenda da justiça, na qual o poder é o pré-requisito da justiça, correspondendo à continência em relação à temperança. Aqui deparamos, na visão de Isis e Osíris, a imagem da quarta fase, do monstro domado e controlado pela virgem, imagem que aparece episodicamente no Livro Um em conexão com Una, que doma sátiros e um leão. O protótipo clássico disso é a cabeça da Górgone no escudo de Atena. O tema da inocência ou virgindade invencíveis associa-se com imagens semelhantes na literatura, desde a criança que guia os animais de presa, em Isaías, até Marina no bordel, em *Pérides*, e ressurgue em ficções posteriores, nas quais um herói inusitadamente truculento é dominado pela heroína. Uma paródia irônica do mesmo tema forma a base da *Lisistrata*, de Aristófanés.

A quinta fase corresponde à quinta fase da comédia, e, à semelhança dela, é uma visão idílica e reflexiva da experiência, obtida de cima, na qual o movimento do ciclo natural tem em regra um lugar preeminente. Cuida de um mundo muito semelhante ao da segunda fase, com a exclusão de que o estado de espírito é uma retirada contemplativa da ação, ou consequência desta, em vez de uma preparação juvenil para ela. É, como a segunda fase, um mundo erótico, mas apresenta a experiência como compreendida, e não como um mistério. Este é o mundo da maior parte das estórias romanescas de Morris, do *Blithedale Romance* de Hawthorne, da madura sabedoria inocente de *The Franklin's Tale*, e da maioria das imagens do terceiro livro de *The Faerie Queene*. Neste último, bem como nos dramas romanescos tardios de Shakespeare, notadamente *Pérides*, e mesmo *A Tempestade*, observamos uma tendência à estratificação moral das personagens. Os amantes fiéis estão no topo de uma hierarquia do que poderia ser chamado imitações eróticas, descendo, através dos vários graus da luxúria e da paixão, até a perversão (Argante e Oliphant em Spenser; Antíoco e sua filha em *Pérides*). Tal arranjo de personagens é coerente com a visão imparcial e contemplativa da natureza que é adotada nessa fase.

A sexta fase, ou a do *penseroso*, é a última fase da estória romanesca, assim como da comédia. Na comédia, mostra a socie-

57405
2.5

dade cômica fragmentando-se em pequenas unidades ou indivíduos; na estória romanesca, marca o fim de um movimento da aventura ativa rumo à contemplativa. Uma imagem central desta fase, favorita de Yeats, é a do velho na torre, o eremita solitário absorto em estudos ocultos ou mágicos. Num plano mais popular e social, leva ao que poderia ser chamado ficção do aninhamento: a estória romanesca que se associa fisicamente com cadeiras ou poltronas confortáveis em torno de lareiras ou lugares quentes e aconchegados, em geral. Um traço característico dessa fase é o relato entre aspas, no qual temos um ambiente inicial com um pequeno grupo de pessoas adequadas, e então a estória real é contada por um dos membros. Em *The Turn of the Screw* (A Volta do Parafuso) um amplo grupo está contando estórias de assombração numa casa de campo; então algumas pessoas saem, e um círculo muito menor e mais íntimo reúne-se em torno da narração crucial. A despedida inicial dos catecúmenos está inteiramente dentro do espírito e das convenções desta fase. O escopo de tais artificios é apresentar a estória através de uma neblina distensa e contemplativa, como algo que nos entretém, por assim dizer, sem confrontar-nos, tal como a tragédia direta nos confronta.

Coleções de contos baseados num truque de simpósio, como o *Decameron*, incluem-se aqui. O *Earthly Paradise* (Paraíso Terrestre) de Morris é um exemplo muito puro da mesma fase: nele uma quantidade de grandes mitos arquetípicos da cultura grega e nórdica são personificados como um grupo de velhos que deixaram o mundo durante a Idade Média, recusando transformar-se em reis ou em deuses, e que intercambiam agora seus mitos numa vã terra de sonhos. Associam-se aqui os temas dos velhos solitários, do grupo íntimo e do conto narrado. O arranjo de calendário dos contos também liga isso ao simbolismo do ciclo natural. Outro tratamento muito concentrado da fase é *Between the Acts*, de Virginia Woolf, onde uma peça representando a história da vida inglesa é levada diante do grupo. A história é concebida não apenas como uma progressão, mas como um ciclo do qual a audiência é o fim, e, como a última página indica, também o começo.

Do *Anel* de Wagner à ficção científica, podemos perceber uma crescente popularidade do arquétipo da inundação. Esta habitualmente toma a forma de algum desastre cósmico que destrói toda a sociedade da ficção, exceto um pequeno grupo, que começa a vida de novo, nalgum lugar protegido. As afinidades desse tema com o do grupo aconchegado que conseguiu excluir o resto do mundo são bastante claras, e leva-nos de volta à imagem do misterioso recém-nascido que flutua no mar.

Resta considerar um importante pormenor do simbolismo poético. É a representação simbólica do ponto no qual o mundo

apocalíptico não deslocado e o mundo cíclico da natureza se ajustam, e que proponho denominar o ponto de epifania. Seus ambientes mais comuns são o topo da montanha, a ilha, a torre, o farol e a escada ou escadaria. Os contos populares e as mitologias estão cheias de estórias de uma ligação original entre o céu ou o Sol e a Terra. Temos escadas de setas, cordas partidas pelas bicadas de pássaros daninhos, e coisas assim: tais estórias são amiúde análogas às estórias bíblicas da Queda, e sobrevivem na haste do pé de feijão de Jack, no cabelo de Rapunzel e até no curioso número de folclore incerto, conhecido como o truque indiano da corda. O movimento de um para o outro mundo pode ser simbolizado pelo fogo de ouro que desce do Sol, como no fundamento mítico da história de Dánae, e, em sua réplica humana, pelo fogo aceso no altar sacrificial. O "escaravelho de ouro" da história de Poe, o qual nos recorda que o escarabeu egípcio era um emblema solar, desce do alto, na ponta de um barbante, através da órbita ocular de uma caveira numa árvore, e cai em cima de um tesouro enterrado: o arquétipo, aqui, liga-se estreitamente ao grupo de imagens de que estamos cuidando, especialmente a algumas de suas versões alquímicas.

Na Bíblia temos a escada de Jacó, que no *Paraíso Perdido* se associa ao diagrama cosmológico de Milton, de um cosmo esférico pendente do céu, com um buraco no topo. Há várias epifanias de cume na Bíblia, sendo a mais notável a Transfiguração; e a visão da montanha de Pisga, o fim do caminho através do deserto, do qual Moisés viu a longínqua Terra Prometida, liga-se-lhe tipologicamente. Enquanto os poetas aceitaram o universo ptolomaico, o lugar natural do ponto de epifania era um cimo de montanha bem debaixo da Lua, o mais baixo dos corpos celestes. O Purgatório em Dante é uma enorme montanha, com um caminho subindo em espiral em torno dela: em seu topo, enquanto o peregrino recupera gradualmente sua inocência perdida e expulsa o pecado original, situa-se o jardim do Éden. É nesse ponto que se consuma a prodigiosa epifania dos últimos cantos do *Purgatorio*. A sensação de estar entre um mundo apocalíptico, acima, e um mundo cíclico, embaixo, também está presente, quando do jardim do Éden todas as sementes do mundo vegetal caem no mundo, atrás, enquanto a vida humana prossegue.

Em *The Faerie Queene* há uma visão de Pisga no livro primeiro, quando São Jorge sobe a montanha da contemplação e vê, a distância, a cidade celeste. Como o dragão que ele tem de matar é o mundo decaído, há um plano da alegoria no qual seu dragão é o espaço entre ele mesmo e a cidade longínqua. No episódio correspondente de Ariosto o liame entre o topo da montanha e a esfera lunar é mais claro. Mas em Spenser o mais pleno tratamento do tema é a brilhante comédia metafísica conhecida

como os *Mutabilitie Cantoes*, onde o conflito entre ser e tornar-se, Jove e a Mutabilidade, a ordem e a alteração, resolve-se na esfera da Lua. A prova da Mutabilidade consiste nos movimentos cíclicos da natureza, mas essa prova se volta contra ela e demonstra-se um princípio de ordem na natureza, em vez de mera mudança. Nesse poema a relação dos corpos celestes com o mundo apocalíptico não é a identificação metafórica, como é, pelo menos enquanto convenção poética, no *Paradiso* de Dante, mas a semelhança: estão ainda dentro da natureza, e somente na estância final do poema surge o mundo apocalíptico real.

A distinção de planos, aqui, implica que pode haver formas análogas do ponto de epifania. Por exemplo, pode ser apresentado em termos eróticos, como um sítio de realização sexual, onde não há visão apocalíptica, mas simplesmente uma sensação de chegar ao ápice da experiência na natureza. Essa forma natural do ponto de epifania é chamada, em Spenser, Jardins de Adônis. Volta sob esse nome no *Endimião* de Keats, e é o mundo adentrado pelos amantes no fim da *Revolta do Islã*, de Shelley. Os Jardins de Adônis, como o Éden em Dante, são um lugar seminal, onde tudo o que é sujeito à ordem cíclica da natureza entra ao morrer e de onde sai com o nascimento. Os poemas antigos de Milton estão cheios, como os *Mutabilitie Cantoes*, de um senso de distinção entre a natureza como ordem divinamente sancionada, a natureza da música das esferas, e a natureza como um mundo decaído e largamente caótico. O primeiro está simbolizado pelos Jardins de Adônis em *Comus*, donde o espírito valedor desce para olhar pela Dama. A imagem básica desse arquétipo, Vênus zelando por Adônis, é (para empregar uma distinção moderna) o análogo, em termos de Eros, a Madona e Filho no contexto da *Agápe*.

Milton toma o tema da visão de Pisga no *Paraíso Reconquistado*, o qual adota o princípio elementar de tipologia bíblica de acordo com o qual os acontecimentos da vida de Cristo repetem os da história de Israel. Israel vai para o Egito, levado por José, escapa à matança dos inocentes, é separado do Egito pelo Mar Vermelho, organiza-se em doze tribos, erra quarenta anos pelo deserto, recebe a lei no Sinai, é salvo por uma serpente de bronze numa haste, atravessa o Jordão e adentra a Terra Prometida sob "Josué, que os gentios Jesus chamam". Jesus vai para o Egito na infância, levado por José, escapa à matança dos inocentes, é batizado e reconhecido como o Messias, erra quarenta dias pelo deserto, reúne doze adeptos, prega o Sermão da Montanha, salva a humanidade morrendo num poste, e portanto conquista a Terra Prometida como o verdadeiro Josué. Em Milton a tentação corresponde à visão de Pisga, de Moisés, excetuando-se que o olhar se volta para direção oposta. Assinala o clímax da obediência de Jesus à lei, exatamente antes de começar sua redenção ativa

do mundo, e a série de tentações consolida o mundo, a carne e o demônio na figura única de Satã. O ponto de epifania está aqui representado pelo pináculo do templo, do qual Satã se precipita, enquanto Jesus permanece imóvel no topo dele. A queda de Satã lembra-nos que o ponto de epifania é também o topo da renda da Fortuna, o ponto do qual cai o herói trágico. Esse emprego irônico do ponto de epifania ocorre, na Bíblia, na estória da Torre de Babel.

O universo ptolomaico afinal desapareceu, mas o ponto de epifania não, embora na literatura mais recente ele esteja amiúde ironicamente invertido, ou seja, forçado a transigir com maiores exigências de credibilidade. Admitindo isso, pode-se contudo ver o mesmo arquétipo na cena final do topo de montanha de *Quando Nós, os Mortos, Despertamos*, de Ibsen, e na imagem central de *To the Lighthouse* (Ao Farol) de Virginia Woolf. Na poesia posterior de Yeats e Eliot torna-se uma imagem central unificadora. Títulos tais como *The Tower* (A Torre) e *The Winding Stair* (A Escada em Espiral) indicam sua importância para Yeats, e o simbolismo lunar e as imagens apocalípticas de *The Tower* e *Sailing to Byzantium* são, tanto um como as outras, completamente coerentes. Em Eliot é a chama alcançada no sermão do fogo de *The Waste Land*, em contraste com o ciclo natural, simbolizado pela água, e é também a "rosa multifólia" de *The Hollow Men* (Os Homens Ocos). *Ash Wednesday* (Quarta-feira de Cinzas) leva-nos de volta, ainda uma vez, à escada em espiral do Purgatório, e *Little Gidding* à rosa em chamas, onde há um movimento descendente do fogo, simbolizado pelas línguas de chama de Pentecostes, e por outro ascendente, simbolizado pela pira e pela "túnica de fogo" de Hércules.

O MYTHOS DO OUTONO: A TRAGÉDIA

Graças a Aristóteles, como é de hábito, a teoria da tragédia encontra-se em forma consideravelmente melhor que os outros três *mýthoi*, e podemos tratá-la com maior brevidade, pois o terreno é mais familiar. Sem a tragédia, todas as ficções literárias podem ser plausivelmente explicadas como expressões de afetos emotivos, quer de realização de desejo, quer de aversão: a ficção trágica, por assim dizer, garante uma condição desinteressada à experiência literária. É largamente através das tragédias da cultura grega que o sentido do autêntico fundamento natural do caráter humano ingressa na literatura. Na estória romanesca as personagens ainda são largamente personagens de sonho; na sátira, tendem a ser caricaturas; na comédia as suas ações se torcem para ajustar-se às exigências de um final feliz. Na tragédia plena, as principais personagens libertam-se do sonho, libertação que é ao mesmo tempo restrição, porque a ordem natural

está presente. Por mais densamente que ela possa estar juncada de espectros, presságios, bruxas ou oráculos, sabemos que o herói trágico não pode simplesmente esfregar uma lâmpada e invocar um gênio que o tire do apuro.

Como a comédia, a tragédia é mais bem estudada, e mais facilmente, no drama, mas não se limita ao drama, nem às ações que terminam em desastre. Peças que são usualmente chamadas tragédias, ou classificadas com elas, terminam serenamente, como *Cimbelino*, ou mesmo com alegria, como a *Alceste*, ou a *Ester* de Racine, ou num estado de espírito ambíguo difícil de definir, como o *Filoctetes*. Por outro lado, enquanto um estado de espírito predominantemente sombrio faz parte da unidade da estrutura trágica, a concentração nesse estado de espírito não intensifica o efeito trágico: se o fizesse, *Tito Andronico* bem poderia ser a mais poderosa das tragédias de Shakespeare. A fonte do efeito trágico deve ser buscada, como Aristóteles esclareceu, no *mḗthos* trágico ou estrutura do enredo.

É um lugar comum da crítica que a comédia tende a cuidar das personagens num grupo social, enquanto a tragédia se concentra mais num único indivíduo. Demos razões, no primeiro ensaio, para pensar que o típico herói trágico situa-se nalgum lugar entre o divino e o "demasiado humano". Isso deve ser verdade mesmo quanto a deuses agonizantes: Prometeu, sendo deus, não pode morrer, mas sofre por sua simpatia para com os homens "mortais" (*brotói*), e mesmo o sofrimento tem algo de subdivino em si. O herói trágico é muito grande se comparado conosco, mas há algo nele, algo que fica do lado oposto à audiência, comparado com o que ele se mostra pequeno. Esse algo pode ser chamado Deus, deuses, fado, acaso, fortuna, necessidade, circunstância ou qualquer combinação entre eles, mas, seja o que for, o herói trágico fica entre nós e esse algo.

O herói trágico situa-se tipicamente no topo da roda da fortuna, a meio caminho entre a sociedade humana, no solo, e algo maior, no céu. Prometeu, Adão e Cristo pendem entre o céu e a terra, entre um mundo de liberdade paradisíaca e um mundo de escravidão. Os heróis trágicos são de tal modo os pontos mais altos, em sua paisagem humana, que parecem os pára-raios inevitáveis para a energia que os cerca, grandes árvores, mais prováveis de serem feridas pelo raio do que um torrão de grama. Os pára-raios podem por certo ser tanto instrumentos como vítimas do raio divino: o Sansão de Milton destrói consigo o templo filisteu, e Hamlet quase extermina a corte dinamarquesa em sua própria queda. Algo do ar dos píncaros da reavaliação nietzschiana adere ao herói trágico: seus pensamentos não são os nossos, como não o são as ações dele, mesmo se, como Fausto, é arrastado para o inferno por tê-los. Seja qual for a eloquência ou afabilidade que ele possa ter, uma reserva inescrutável per-

manece por detrás. Mesmo os heróis sinistros — Tamerlão, Macbeth, Creonte — retêm essa reserva, e lembramo-nos de que os homens morrerão lealmente por um homem mau ou cruel, mas não por um folgazão amável. Os que atraem mais devoção de outros são os mais hábeis em sugerir a seu modo que não necessitam dela, e, da urbanidade de Hamlet à soturna ferocidade de Ajax, os heróis trágicos envolvem-se no mistério de sua comunhão com aquele algo além do qual só podemos ver através deles, e que é a fonte de sua força e também de sua sina. Na frase que tanto fascinava Yeats, o herói trágico permite a seus servidores que cuidem dos "meios de vida" para ele, e o centro da tragédia está no isolamento do herói, não na traição de algum patife, mesmo quando o patife seja, como o é freqüentemente, parte do próprio herói.

Quanto ao algo além, seus nomes variam, mas a forma com que se manifesta é regularmente constante. Quer o contexto seja grego, quer cristão, quer indefinido, a tragédia parece conduzir a uma epifania da lei, daquilo que é e deve ser. Dificilmente pode ser por acaso que as duas grandes manifestações do drama trágico, na Atenas do quinto século e na Europa do século dezoisete, tenham sido contemporâneas do surto da ciência jônica e renascentista. Em tal visão do mundo, a natureza é contemplada como um processo impessoal que a lei humana imita o melhor possível, e essa relação direta do homem com a lei natural fica no segundo plano. A noção, na tragédia grega, de que o destino é mais forte que os deuses, implica, na realidade, que os deuses existem precipuamente para ratificar a ordem natural, e que se qualquer individualidade, mesmo divina, possui genuíno poder de veto sobre a lei, é improvabilíssimo que o queira exercer. No Cristianismo praticamente a mesma coisa é exata quanto à personalidade de Cristo com respeito aos inescrutáveis decretos do Pai. De forma semelhante, o processo trágico em Shakespeare é natural no sentido de que simplesmente acontece, sejam quais forem sua causa, explicação ou relações. As personagens podem tentar em busca de concepções de deuses que nos matam por diversão, ou de uma divindade que nos modela os fins, mas a ação da tragédia não tolerará nossas perguntas, fato amiúde transferido para a personalidade de Shakespeare.

Na mais elementar de suas formas, a visão da lei (*dike*) opera como uma *lex talionis* ou vingança. O herói provoca animosidade, ou herda uma situação de animosidade, e a volta do vingador constitui a catástrofe. A tragédia de vingança é uma simples estrutura trágica, e, como as estruturas mais simples, pode ser muito poderosa, amiúde preservada como um tema fundamental mesmo nas tragédias mais complexas. Aqui o ato original que provoca a vingança estabelece um movimento anti-tético ou de contrabalanço, e a conclusão do movimento deter-

mina a tragédia. Isso acontece tão amiúde que quase podemos caracterizar o *mýthos* total da tragédia como binário, em contraste com o movimento saturnalício, de três partes, da comédia.

Notamos contudo a freqüência do artifício de fazer a vingança vir de outro mundo, por intermédio de deuses, fantasmas ou oráculos. Esse artifício expande os conceitos tanto de natureza como de lei além dos limites do óbvio e do tangível. Não transcende, desse modo, esses conceitos, pois é ainda a lei natural que se manifesta por meio da ação trágica. Vemos aqui o herói trágico a perturbar um equilíbrio natural, sendo a natureza concebida como uma ordem que se estende sobre os dois reinos do visível e do invisível, um equilíbrio que mais cedo ou mais tarde *deve* restabelecer-se. O restabelecimento do equilíbrio é o que os gregos chamavam *némesis*: ainda aqui o agente ou instrumento da *némesis* pode ser a vingança humana, a vingança de um fantasma, a vingança divina, a justiça divina, o acaso, o destino ou a lógica dos acontecimentos, mas o fato essencial é que a *némesis* acontece, e acontece impessoalmente, inatingida, como o ilustra o *Édipo Rei*, pelo caráter moral da motivação humana implicada. Na *Orestia* somos levados de uma série de movimentos de vingança para uma visão última da lei natural, um acordo de todos em que se inclui a lei moral e que os deuses endossam, na pessoa da deusa da sabedoria. Aqui a *némesis*, como sua correspondência no Cristianismo, a lei mosaica, não se abole mas cumpre-se: desenvolve-se de uma noção mecânica ou arbitrária da ordem restabelecida, representada pelas Fúrias, para sua noção racional, exibida por Atena. A aparição de Atena não transforma a *Orestia* em comédia, mas clarifica sua visão trágica.

Há duas fórmulas interpretativas que têm sido freqüentemente usadas para explicar a tragédia. Nenhuma das duas é totalmente boa, mas cada uma é quase que bastante boa, e, como são contraditórias, devem representar modos extremos ou delimitativos de ver a tragédia. Uma delas é a teoria de que toda tragédia exhibe a onipotência de um destino exterior. E, naturalmente, a avassaladora maioria das tragédias deixa-nos com uma sensação da supremacia do poder impessoal e da limitação do esforço humano. Mas a interpretação fatalística da tragédia confunde a condição trágica com o processo trágico: o destino, numa tragédia, normalmente se torna exterior ao herói apenas depois de o processo trágico ter sido desencadeado. A *anágke* ou *moira* dos gregos, em sua forma normal ou pré-trágica, forma a condição equilibradora interna da vida. Surge como necessidade externa ou antitética somente depois de ter sido violada como condição de vida, tal como a justiça é a condição interna de um homem honesto, mas a inimiga exterior do criminoso. Homero emprega uma frase profundamente significativa para a teoria da tragédia, quando Zeus fala que Egisto foi *hypèrmóron*, além do fado.

A interpretação fatalística da tragédia não distingue a tragédia da ironia, e é mais uma vez significativo falarmos na ironia do destino em vez de em sua tragédia. A ironia não precisa de uma figura central de exceção: como regra, quanto mais descolorido o herói, tanto mais pronunciada a ironia, quando só se tem por escopo a ironia. É a mistura de heroísmo que dá à tragédia seu esplendor e animação característicos. O herói trágico teve normalmente um destino extraordinário, amiúde quase divino, ao seu alcance, e o brilho dessa visão original nunca se esvai completamente da tragédia. A retórica da tragédia requer a mais nobre dicção que os maiores poetas possam produzir, e embora a catástrofe seja o fim normal da tragédia, isso é contrabalançado por uma grandeza original igualmente significativa, um paraíso perdido.

A outra teoria interpretativa da tragédia é a de que o ato que desencadeia o processo trágico deve ser primariamente uma violação da lei *moral*, seja humana ou seja divina; em suma, a de que a *hamartia* ou falha aristotélica deve ter uma ligação essencial com o pecado ou com o mal. Mais uma vez é verdade que a grande maioria dos heróis trágicos possui *hýbris*, um ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta uma queda moralmente inteligível. Tal *hýbris* é o agente precipitador normal da catástrofe, tal como na comédia a causa do final feliz é em geral algum ato de humildade, praticado por um escravo ou pela heroína, pobremente disfarçada. Em Aristóteles a *hamartia* do herói trágico associa-se ao conceito ético de Aristóteles da *proairesis*, ou livre escolha de um fim, e Aristóteles tende por certo a considerar a tragédia moralmente, quase fisicamente, inteligível. Já tem sido sugerido, contudo, que o conceito de catarse, que é fundamental à teoria aristotélica da tragédia, não mostra coerência com as reduções morais desta. A compaixão e o terror são sentimentos morais, sem dúvida relevantes, mas que não se prendem à situação trágica. Shakespeare é particularmente adicto a fincar pára-raios morais dos dois lados de seus heróis, para desviar a piedade e o terror: já mencionamos Otelo flanqueado por Iago e Desdêmona; e Hamlet é flanqueado por Cláudio e Ofélia, Lear por suas filhas, e mesmo Macbeth por Lady Macbeth e Duncan. Em todas essas tragédias há a sensação de algum mistério de longo alcance, do qual esse processo moralmente inteligível é apenas uma parte. O ato do herói virou uma chave em máquina maior do que sua própria vida, ou mesmo do que sua própria sociedade.

Todas as teorias da tragédia, que a explicam moralmente, mais cedo ou mais tarde caem na pergunta: um sofredor inocente da tragédia (isto é, inocente do ponto de vista poético), Ifigênia, Cordélia, Sócrates na *Apologia* platônica, Cristo na Paixão

não é uma figura trágica? Não é muito convincente tentar arranjar graves falhas morais para essas personagens. Cordélia revela altivez, quicá um toque de obstinação, recusando-se a lisonjear o pai, e Cordélia vem a ser enforcada. Joana d'Arc, em Schiller, tem um momento de ternura por um soldado inglês, e Joana é queimada viva, ou teria sido se Schiller não tivesse decidido sacrificar os fatos para evitar a humilhação de sua teoria moral. Aqui estamos começando a afastar-nos da tragédia e a aproximar-nos de uma estória maluca, de advertência, como a do menino de Mrs. Pipchin, que foi chifrado de morte por um touro por fazer perguntas inconvenientes. A tragédia, em suma, parece escapar à antítese da responsabilidade moral e do destino arbitrário, tal como escapa à antítese do bem e do mal.

No terceiro livro do *Paraíso Perdido*, Milton representa Deus a asseverar que fez o homem "capaz de ter resistido, embora livre para cair". Deus sabia que Adão cairia, mas não o compeliu a isso, e com esse fundamento repudia a responsabilidade jurídica. Esse argumento é tão mau que Milton, se estava tentando fugir à refutação, fez bem em atribuí-lo a Deus. Pensamento e ação não podem ser separados assim: se Deus tinha presciência, devia ter sabido, no instante em que criou Adão, que estava criando um ser que iria cair. Apesar de tudo, a passagem nos fica na memória, por sugestiva. Pois o *Paraíso Perdido* não é apenas um tentame de escrever mais uma tragédia, mas de expor o que Milton acreditava que fosse o mito arquetípico da tragédia. Por isso a passagem é mais um exemplo da projeção existencial: a base real da relação do Deus de Milton com Adão é a relação do poeta trágico com seu herói. O poeta trágico sabe que seu herói ficará em situação trágica, mas ele emprega toda a sua força para evitar a sensação de ter forjado aquela situação para seus próprios objetivos. Ele nos exhibe o seu herói como Deus exhibe Adão aos anjos. Se o herói não era capaz de ter resistido, o modo é puramente irônico; se ele não tinha liberdade para cair, o modo é puramente romanesco, a estória de um herói invencível que dominará todos os seus antagonistas, enquanto a estória seja sobre ele. Ora, a maior parte das teorias da tragédia tomam uma grande tragédia como norma: assim a teoria de Aristóteles funda-se largamente no *Édipo Rei*, e a de Hegel na *Antígone*. Vendo a tragédia humana arquetípica na estória de Adão, Milton estava, naturalmente, de acordo com toda a tradição cultural judaico-cristã, e talvez os argumentos tirados da estória de Adão possam ter melhor sorte em crítica literária do que em assuntos forçados a presumir a existência real de Adão, ou como fato ou como simples ficção jurídica. O monge de Chaucer, que percebia claramente o que estava fazendo, começou com Lúcifer e Adão, e podemos ser bem advertidos a seguir-lhe o exemplo.

Adão, pois, está numa situação humana heróica: está no topo da roda da fortuna, com o destino dos deuses quase ao seu alcance. Perde esse destino, de um jeito que sugere responsabilidade moral a alguns e conspiração do fado a outros. O que ele faz é trocar uma sorte de ilimitada liberdade pelo destino implícito nas conseqüências do ato de troca, tal como, para um homem que salta deliberadamente a um precipício, a lei da gravitação age como o destino para o breve resto de sua vida. A troca é apresentada por Milton como em si mesma um ato livre ou *proairesis*, uma utilização da liberdade para perder a liberdade. E assim como a comédia amiúde estabelece uma lei arbitrária e então organiza a ação para violá-la ou escapar dela, assim a tragédia apresenta o tema inverso de restringir uma vida comparativamente livre, num processo causal. Isso acontece a Macbeth quando aceita a lógica da usurpação, a Hamlet quando aceita a lógica da vingança, a Lear quando aceita a lógica da abdicação. O descobrimento ou *anagnórisis* que vem no fim do enredo trágico não é simplesmente o conhecimento, pelo herói, do que lhe aconteceu — o *Édipo Rei*, apesar de sua reputação como tragédia típica, é antes um caso especial a esse respeito — mas a reconhecimento da forma determinada de vida que criou para si mesmo, com uma implícita comparação com a vida potencial aniquilada a que renunciou. O verso de Milton que trata da queda dos demônios, "O how unlike the place from whence they fell!"*, referindo-se, como se refere, não só ao *quantum mutatus ab illo*** de Virgílio mas também ao "Como caíste do céu, ó Lúcifer, filho da manhã", de Isaías, combina os arquetipos clássico e cristão da tragédia — pois Satã, naturalmente, como Adão, possuía uma glória original. Em Milton o complemento da visão de Adão no alto da roda da fortuna e de sua queda, da roda, no mundo, é Cristo erecto no pináculo do templo, instado por Satã a cair e permanecendo imóvel.

Tão logo Adão cai, entra na vida por ele provocada, que é também a ordem da natureza, tal como a conhecemos. A tragédia de Adão, portanto, resolve-se, como todas as outras tragédias, na manifestação da lei natural. Ingressa num mundo no qual a existência é em si mesma trágica, não a existência modificada por um ato, deliberado ou inconsciente. Existir meramente é perturbar o equilíbrio da natureza. Todo homem natural é uma tese hegeliana e implica uma reação: cada novo nascimento provoca a volta de vingadora morte. Esse fato, irônico em si mesmo e agora chamado *Angst*, torna-se trágico quando a sensação de um destino perdido e originalmente mais alto se acres-

* "Oh que diferença do lugar de onde caíram!" (N. do T.)

** "Que diferente daquele (Heitor)." (N. do T.)

centa a ele. A *hamartia* aristotélica, portanto, é uma condição do ser, não uma causa do devir: a razão pela qual Milton atribui seu dúbio argumento a Deus é que ele está bastante ansioso por afastar Deus de uma seqüência causal predeterminada. A um lado do herói trágico existe um ensejo de liberdade, de outro a consequência inevitável de perder essa liberdade. Esses dois lados da situação adâmica estão representados em Milton pelas falas, respectivamente, de Rafael e Miguel. Mesmo com um herói ou mártir inocente suscita-se a mesma situação: na estória da Paixão, ocorre na prece de Cristo em Getsêmane. A tragédia parece elevar-se para um *Augenblick* ou momento crucial, ponto de onde podem ser vistas simultaneamente a estrada para o que poderia ter sido e a estrada para o que será. Isto é, vistas pela audiência: não podem ser vistas pelo herói, se este se acha num estado de *hýbris*, pois nesse caso o momento crucial é para ele um momento de vertigem, quando a roda da fortuna começa seu inevitável movimento cíclico para baixo.

Na situação adâmica há uma idéia, que na tradição cristã pode remontar pelo menos a Santo Agostinho, de que o tempo *começa* com a queda; de que a queda, da liberdade no ciclo natural, também iniciou a marcha do tempo, tal como o conhecemos. Em outras tragédias também podemos rastrear a sensação de que a *némesis* está profundamente envolvida com a marcha do tempo, quer como a falta de oportunidade nos assuntos humanos, quer como o reconhecimento de que o tempo está fora dos eixos, quer como a noção de que o tempo é o devorador da vida, a boca do inferno no momento anterior, quando o potencial passa para sempre ao atual, ou, em seu supremo horror, a sensação de Macbeth de que o tempo é apenas um tique-taque de relógio após outro. Na comédia o tempo exerce um papel redentor: descobre e traz à luz o que é essencial para o fim feliz. O subtítulo do *Pandosto* de Greene, a fonte do *Conto de Inverno*, é "A Vitória do Tempo", e isso descreve bem a natureza da ação de Shakespeare, na qual o tempo é introduzido como um coro. Mas na tragédia a *cognitio* é normalmente o reconhecimento da inevitabilidade de uma seqüência causal no tempo, e os prenúncios e antecipações irônicas que a rodeiam fundam-se numa sensação de retorno cíclico.

Na ironia, tal como se distingue da tragédia, a ação é completamente encerrada pela roda do tempo, e não há a sensação de um contacto original com um mundo relativamente eterno. Na Bíblia, à queda trágica de Adão segue-se a sua repetição histórica, a queda de Israel na escravidão egípcia, que é, por assim dizer, sua confirmação irônica. Enquanto se aceitou a versão de Geoffrey da história inglesa, a queda de Tróia foi o fato correspondente na história da Bretanha, e, como a queda de Tróia

começou com o mau uso idolátrico da maçã, houve até paralelos simbólicos. A mais irônica das peças de Shakespeare, *Troilus and Cressida*, apresenta em Ulisses a voz da sabedoria mundana, expondo com grande eloqüência as duas categorias primárias da perspectiva da ironia trágica no mundo caído, o tempo e a corrente hierárquica do ser. O tratamento extraordinário da visão trágica do tempo pelo Zaratustra de Nietzsche, no qual a aceitação heróica da volta cíclica se torna uma aceitação soturnamente alegre de uma cosmologia de idêntico retorno, assinala a influência de uma idade da ironia.

Qualquer pessoa acostumada a pensar arquetipicamente em literatura reconhecerá na tragédia uma imitação do sacrifício. A tragédia é uma combinação paradoxal de uma terrível sensação de justiça (o herói tem de cair) e uma compadecida sensação de injustiça (é muito mau que ele caia). Há um paradoxo semelhante nos dois elementos do sacrifício. Um destes é a comunhão, a partilha de um corpo heróico ou divino por um grupo, a qual lhe dá unidade com esse corpo, e como esse corpo. O outro é a propiciação, o senso de que a despeito da comunhão o corpo pertence realmente a outro poder, maior e potencialmente colérico. As analogias rituais com a tragédia são mais óbvias do que as psicológicas, pois é a ironia, não a tragédia, que representa o pesadelo ou sonho angustiado. Mas, assim como o crítico literário acha Freud mais sugestivo para a teoria da comédia, e Jung para a teoria da estória romanesca, assim também para a teoria da tragédia confia-se naturalmente na psicologia da vontade de poder, como exposta em Adler e Nietzsche. Aqui, encontra-se uma vontade "dionisiaca" agressiva, embriagada por sonhos de sua própria onipotência, chocando-se com uma sensação "apolínea" da ordem externa e imutável. Enquanto mimese do ritual, o herói trágico não é realmente morto ou comido, mas o fato correspondente em arte ainda se realiza, uma visão da morte que arrasta os sobreviventes para uma nova unidade. Enquanto imitação do sonho, o inescrutável herói trágico, como o cisne altivo e silencioso, torna-se capaz de falar em artigo de morte, e a audiência, como o poeta em *Kubla Khan*, revive-lhe o canto dentro de si mesma. Com sua queda, um mundo maior, além, que seu espírito gigantesco bloqueou, torna-se visível por um instante, mas há também uma sensação do mistério e da distância desse mundo.

Se estivermos certo em nossa sugestão de que a estória romanesca, a tragédia, a ironia e a comédia são todas episódios de um mito global da procura, podemos ver como é que a comédia pode conter uma tragédia potencial dentro de si. No mito, o herói é um deus, e por isso não morre, mas morre e ressurgue de novo. O modelo ritual por detrás da catarse da comédia é a ressurreição

que acompanha a morte, a epifania ou manifestação do herói ressuscitado. Em Aristófanos o herói, que amiúde passa por um artigo de morte ritual, é tratado como um deus resurrecto, saudado como um novo Zeus, ou tributam-lhe as honras quase divinas do vencedor olímpico. Na Comédia Nova o novo corpo humano é a um só tempo o herói e um grupo social. A trilogia esquiliana continua com a peça de sátiros, da qual se diz que tem afinidade com os festivais da primavera. O Cristianismo, também, vê a tragédia como um episódio da comédia divina, o desenho mais amplo da redenção e da ressurreição. O senso da tragédia como prelúdio da comédia parece quase inseparável de tudo o que seja explicitamente cristão. A serenidade do duplo coro final da Paixão segundo São Mateus dificilmente poderia ser alcançada se compositor e audiência não soubessem que a estória não acabava ali. Nem a morte de Sansão levaria à “calma do espírito, exaurida toda a paixão”, se Sansão não fosse um protótipo do Cristo resurrecto, associado no momento próprio com a fênix.

Este é um exemplo do modo como os mitos explicam os princípios estruturais por detrás de fatos literários conhecidos, neste caso o fato de que é bastante fácil fazer uma ação sombria terminar felizmente, e quase impossível inverter o processo. (Temos sem dúvida uma aversão natural a ver situações agradáveis terminar desastrosamente, mas, se um poeta está trabalhando com sólida base estrutural, nossos gostos e desgostos naturais nada têm que ver com a questão.) Mesmo Shakespeare, que pode fazer tudo, nunca faz completamente isso. A ação do *Rei Lear*, que parece dirigir-se para alguma espécie de serenidade, desloca-se de repente para a angústia, com o enforcamento de Cordélia, ministrando uma conclusão que o teatro se recusou a representar por mais de um século, mas nenhuma das tragédias de Shakespeare nos dá a impressão de uma comédia que falhou — Romeu e Julieta tem uma sugestão de tal estrutura, mas é apenas uma sugestão. Por isso, quando uma tragédia, naturalmente, possa conter uma ação cômica, contém-na apenas episodicamente, como um contraste subordinado ou subenredo.

A caracterização da tragédia é muito semelhante à da comédia ao contrário. A fonte da *nêmesis*, qualquer que seja, é um *eiron*, e pode surgir em grande variedade de agentes, de deuses irados a vilões hipócritas. Na comédia observamos três tipos principais de personagens de *eiron*: uma figura benévola que se retira e volta, o escravo manhoso ou vício, e o herói e heroína. Temos o correspondente trágico do *eiron* que se retira no deus que decreta a ação trágica, como Atena em *Ajax* ou Afrodite em *Hipólito*; um exemplo cristão é Deus Pai no *Paraíso Perdido*. Pode também ser um fantasma, como o pai de Hamlet; ou pode não ser absolutamente pessoa, mas apenas uma força invisível

conhecida somente por seus efeitos, como a morte que apanha calmamente Tamerlão quando chegou a hora de ele morrer. Amiúde, como na tragédia de vingança, é um evento anterior à ação, do qual a própria tragédia é a consequência.

Um símile trágico do vício ou escravo manhoso pode ser percebido no adivinho ou profeta que prevê o fim inevitável, ou prevê mais desse fim do que o herói, como Tirésias. Um exemplo mais próximo é o vilão maquiavélico do drama elizabetano, o qual, como o vício na comédia, é um catalisador conveniente da ação, porque requer o mínimo de motivação, sendo um princípio, que se põe em movimento por si mesmo, da malevolência. Como o vício cômico, também, ele é algo de um *architectus* ou projeção da vontade do autor, neste caso, de uma conclusão trágica. “Pintei este quadro noturno” — diz o Lodovico de Webster — “e foi o melhor que pude”. Iago domina a ação de *Otelo* quase a ponto de ser um complemento trágico do rei negro ou do mágico mau da estória romanesca. As afinidades do vilão maquiavélico com o diabólico são naturalmente estreitas, mas a sensação de terribilidade característica de um agente da catástrofe pode também torná-lo mais semelhante ao sumo sacerdote de um sacrifício. Há um traço disso no Bosola de Webster. O *Rei Lear* tem um vilão maquiavélico em Edmundo, e Edmundo é contrastado por Edgar. Edgar, com sua desconcertante variedade de disfarces, seu ar de pessoa cega ou louca em diferentes papéis, e sua tendência a surgir no terceiro toque da trombeta e a vir oportunamente como a catástrofe da Comédia Antiga, parece ser o experimento de um novo tipo, uma espécie de “virtude” trágica, se posso cunhar este vocábulo por analogia, um correspondente, na ordem da natureza, de um anjo da guarda ou de um auxiliador semelhante na estória romanesca.

O herói trágico pertence em tese, naturalmente, ao grupo *alazón*, um impostor no sentido de que se auto-ilude ou é atordado pela *hýbris*. Em muitas tragédias ele começa como personagem semidivina, pelo menos a seus próprios olhos, e então uma dialética inexorável começa a agir, separando a veleidade divina da realidade humana. “Disseram-me que eu era tudo”, diz Lear: “é mentira; não sou à prova de febre”. O herói trágico é comumente revestido com a suprema autoridade, mas encontra-se amiúde na posição mais ambígua de um *týrannos*, cujo poder depende de suas próprias faculdades, em vez de um monarca genuinamente hereditário ou *de jure* (*basileús*), como Duncan. Este é mais diretamente um símbolo do aspecto original ou direito de nascença, e é amiúde uma vítima um tanto patética, como Ricardo II, ou mesmo Agamêmnon. As figuras paternas têm na tragédia a mesma ambivalência que têm em todas as outras formas.

Notamos na comédia que o termo *bomolóchos* ou bufão não precisa restringir-se à farsa, mas podia ampliar-se para cobrir as personagens cômicas que primariamente divertem, com a função de incrementar ou pôr em evidência o modo cômico. O tipo contrastante que lhe corresponde na tragédia é o suplicante, a figura, amiúde feminina, que apresenta uma imagem do completo desamparo e abandono. Tal personagem é patética, e o patos, embora pareça um estado de ânimo mais suave e mais frouxo do que a tragédia, é ainda mais terrificante. Sua base é a exclusão de um indivíduo de um grupo, por isso ataca o medo mais profundo que temos em nós — um medo muito mais profundo que o fantasma relativamente cômodo e sociável do inferno. Na figura do suplicante a compaixão e o terror são levados ao mais alto grau possível de intensidade, e as tremendas conseqüências de rejeitar o suplicante, por tudo o que envolve, é um tema básico da tragédia grega. As figuras de suplicante são amiúde mulheres ameaçadas de morte ou violação, ou crianças, como o Príncipe Artur em *King John*. A fragilidade da Ofélia de Shakespeare indica afinidade com o tipo da suplicante. Amiúde, também, o suplicante acha-se na posição estruturalmente trágica de ter perdido um lugar de grandeza: essa é a posição de Adão e Eva no décimo livro do *Paraíso Perdido*, das mulheres troianas depois da queda de Tróia, de Édipo em Colona, e assim por diante. Uma figura subordinada, que exerce o papel de pôr em evidência o estado de espírito trágico, é o mensageiro que anuncia regularmente a catástrofe na tragédia grega. Na cena final da comédia, quando o autor tenta reunir todas as suas personagens no palco a um só tempo, amiúde percebemos a introdução de uma nova personagem, geralmente um mensageiro que traz alguma parte que falta da *cognitio*, tal como Jaques de Boys em *As You Like It*, ou como o delicado guarda de milhafres em *All's Well*, que representa a contrapartida cômica.

Finalmente, um equivalente trágico do denegador de alacridade cômico pode ser distinguido num tipo trágico de homem sincero, que pode ser simplesmente o amigo fiel do herói, como Horácio no *Hamlet*, mas é amiúde um crítico franco da ação trágica, como Kent no *Rei Lear* ou Enobarbo em *Antônio e Cleópatra*. Tal personagem está na posição de recusar, ou em qualquer hipótese de resistir, o movimento trágico para a catástrofe. À parte de Abdiel na tragédia de Satã no *Paraíso Perdido* é similar. As conhecidas figuras de Cassandra e Tirésias combinam esse papel com o de adivinho. Tais figuras, quando ocorrem numa tragédia sem coro, são amiúde chamadas personagens corais, pois ilustram uma das funções essenciais do coro trágico. Na comédia uma sociedade se forma em torno do herói: na tragédia o coro, embora fiel, representa ordinariamente a sociedade de onde o herói é gradualmente isolado. Por isso o que ele exprime é uma

norma social, de acordo com a qual a *hýbris* do herói possa ser medida. O coro não é a voz da consciência do herói, de modo algum, mas muito raramente o encoraja em sua *hýbris* ou instiga-o à ação desastrosa. O coro ou personagem coral é, por assim dizer, o sangue embrionário da comédia na tragédia, tal como o denegador de alacridade, o melancólico Jaques ou Alceste, é um germe trágico na comédia.

Na comédia as afinidades eróticas e sociais do herói combinam-se e unificam-se na cena final; a tragédia usualmente faz o amor e a estrutura social forças irreconciliáveis e opostas, um conflito que reduz o amor a paixão e a atividade social a uma obrigação proibitória e imperativa. A comédia preocupa-se muito com integrar a família e ajustá-la à sociedade como um todo; a tragédia preocupa-se muito com dissolver a família e opô-la ao resto da sociedade. Isso dá-nos o arquétipo trágico de Antígone, do qual o conflito de amor e honra no drama clássico francês, de *Neigung e Pflicht* em Schiller, da paixão e autoridade nos autores do tempo de James I, são simplificações moralizadas. Ainda uma vez, assim como a heroína da comédia amiúde liga a ação, assim também é óbvio que a figura feminina central da ação trágica amiúde polarizará o conflito trágico. Eva, Helena, Gertrudes e Emília, no *Conto do Cavaleiro*, são alguns exemplos fáceis: o papel estrutural de Briseida na *Iliada* é similar. A comédia desenvolve as relações adequadas de suas personagens e evita que os heróis se casem com suas filhas ou mães; a tragédia apresenta o desastre de Édipo ou o incesto de Siegmund. Há muita coisa, na tragédia, a propósito de orgulho de raça e direito de nascimento, mas sua tendência geral é isolar uma família no poder, ou nobre, do resto da sociedade.

As fases da tragédia movem-se do heróico para o irônico, correspondendo as três primeiras às três primeiras fases da estória romanesca, as três últimas às três últimas da ironia. A primeira fase da tragédia é aquela em que a personagem central recebe a maior dignidade possível, em contraste com as outras personagens, de modo que temos a perspectiva de um cervo vencido por lobos. As fontes da dignidade são a coragem e a inocência, e nesta fase o herói ou a heroína comumente são inocentes. Tal fase corresponde ao mito do nascimento do herói na estória romanesca, tema que se incorpora ocasionalmente numa estrutura trágica, como na *Athalie* de Racine. Mas em virtude da dificuldade incomum de fazer de uma criancinha uma personagem dramática interessante, a figura central e típica desta fase é a mulher caluniada, amiúde mãe, da legitimidade de cujo filho se suspeita. Toda uma série de tragédias, baseada numa figura de Griselda, encaixa-se aqui, estendendo-se da *Octavia* de Sêneca à Tess de

Hardy, e incluindo a tragédia de Hermíone no *Conto de Inverno*. Se vamos ler *Alceste* como uma tragédia, temos de vê-la como uma tragédia desta fase, na qual Alceste é violada pela Morte e depois tem sua fidelidade justificada ao ser devolvida à existência. *Cimbelino* enquadra-se aqui também: nessa peça o tema do nascimento do herói surge fora de cena, pois Cimbelino era rei da Bretanha na época do nascimento de Cristo, e a agradável paz com que a peça conclui tem uma referência oculta a isso.

Um exemplo ainda mais claro, e certamente um dos maiores na literatura inglesa, é *The Duchess of Malfi*. A Duquesa tem a inocência do excesso de vida numa sociedade triste e melancólica, na qual o fato de ela ter "juventude e um pouco de beleza" é precisamente a razão por que é odiada. Ela nos lembra também que uma das características essenciais da inocência do mártir é a relutância em morrer. Quando Bosola vem para matá-la, lança mão de laboriosas tentativas para fazê-la semi-enamorar-se da morte pacífica e para sugerir que a morte é realmente uma libertação. A tentativa é motivada por uma comisseração severamente controlada, e equivale em tese à esponja de vinagre da Paixão. Quando a Duquesa, de costas para a parede, diz "Eu sou ainda a Duquesa de Malfi", tendo "ainda" o seu pleno significado de "sempre", compreendemos como é que mesmo depois da morte sua presença invisível continua a ser a personagem mais viva da peça. *The White Devil* é um tratamento parodístico, irônico, da mesma fase.

A segunda fase corresponde à juventude do herói romanesco, e é, de um jeito ou de outro, a tragédia da inocência, no sentido de que não é experiente, envolvendo em regra pessoas jovens. Pode ser simplesmente a tragédia de uma vida jovem cortada, como nas estórias de Ifigênia e da filha de Jefté, de Romeu e Julieta, ou, numa situação mais complexa, na emaranhada mistura de idealismo e presunção que leva Hipólito ao desastre. A simplicidade da Joana de Shaw e sua falta de sabedoria mundana situam-na também aqui. Para nós, contudo, a fase é dominada pela tragédia arquetípica do mundo verde e áureo, a perda da inocência de Adão e Eva, que, pouco importa quão pesada seja a carga doutrinária que têm de suportar, sempre permanecerão didaticamente na posição de crianças confundidas por seu primeiro contacto com uma situação adulta. Em muitas tragédias desse tipo a personagem central sobrevive, de modo que a ação termina com algum ajustamento a uma experiência nova e mais madura. "Doravante sei que é melhor obedecer", diz Adão, enquanto ele e Eva saem, de mãos dadas, para o mundo diante deles. Um corte menos claro, mas resolução semelhante ocorre quando Filoctetes, cuja picada de serpente nos lembra um pouco Adão, é levado de sua ilha para entrar na guerra de Tróia. O

Pequeno Eyolf, de Ibsen, é uma tragédia desta fase, e com a mesma conclusão continuada, na qual são as personagens mais velhas que se educam por intermédio da morte de uma criança.

A terceira fase, correspondente ao tema da procura, básico na estória romanesca, é a tragédia em que forte ênfase é posta no sucesso ou realização da façanha do herói. A Paixão enquadra-se aqui, como se enquadram todas as tragédias nas quais o herói relaciona-se de algum modo com Cristo ou um protótipo de Cristo, como *Samson Agonistes*. O paradoxo da vitória dentro da tragédia pode ser expresso por uma dupla perspectiva na ação. Sansão é um palhaço de carnaval filisteu e simultaneamente um herói trágico para os israelitas, mas a tragédia termina em triunfo e o carnaval em catástrofe. Praticamente a mesma coisa é verdade quanto ao Cristo escarnecido da Paixão. Mas assim como a segunda fase amiúde termina em expectativa de maior maturidade, assim também esta é amiúde consequência de uma ação anterior, trágica ou heróica, e vem no fim de uma vida heróica. Um dos maiores exemplos dramáticos é *Édipo em Colona*, onde achamos a forma binária usual de uma tragédia condicionada por um ato trágico anterior, terminando esta vez não num segundo desastre, mas numa serenidade inteiramente rica, que vai muito além de mera resignação ao Destino. Na literatura narrativa podemos citar a última luta de Beowulf com o dragão, o apêndice de sua procura de Grendel. O *Henry V* de Shakespeare é uma procura romanesca realizada com êxito, tornada trágica em razão de seu contexto implícito: todos sabem que o Rei Henrique morreu quase a seguir e que sessenta anos de desastre ininterrupto seguiram-se para a Inglaterra — se alguém, pelo menos, na audiência de Shakespeare, não sabia disso, sua ignorância por certo não era culpa de Shakespeare.

A quarta fase é a queda típica do herói por causa da *hýbris* e da *hamartia* de que já falamos. Nesta fase atravessamos a linha divisória entre inocência e experiência, que é também a direção na qual o herói cai. Na quinta fase o elemento irônico aumenta, o heróico diminui, e as personagens olham mais para longe e com menor perspectiva. O *Timão de Atenas* impressiona-nos como mais irônico e menos heróico do que as tragédias mais bem conhecidas, não apenas porque Timão é mais um herói da classe média que tem de construir a autoridade de que goza, mas porque é muito forte a sensação de que o suicídio de Timão deixou de constituir uma *circunstância* plenamente heróica. Timão é estranhamente isolado da ação final, na qual a ruptura entre Alcibíades e os atenienses fecha-se por cima de sua cabeça, em gritante contraste com as conclusões da maioria das outras tragédias, onde não é permitido a ninguém roubar o espetáculo da personagem principal.

A perspectiva irônica na tragédia é atingida pondo-se as personagens num estado de liberdade inferior ao da audiência. Para uma audiência cristã, um ambiente do Velho Testamento ou pagão é irônico nesse sentido, pois mostra suas personagens agindo de acordo com as condições de uma lei, judaica ou natural, da qual a audiência, pelo menos teoricamente, foi redimida. O *Samson Agonistes*, embora único na literatura inglesa, apresenta uma combinação da forma clássica e da matéria hebraica que o maior trágico contemporâneo, Racine, também atingiu no fim de sua vida em *Athalie* e *Esther*. De maneira semelhante, o epílogo do *Troilus* de Chaucer põe uma tragédia do Amor Cortês em relação histórica com "os velhos ritos amaldiçoados dos pagãos". Os acontecimentos na história britânica de Geoffrey de Monmouth supõe-se que sejam contemporâneos aos do Velho Testamento, e a sensação de vida sob a lei está presente por toda parte no *Rei Lear*. O mesmo princípio estrutural explica o uso da Astrologia e de maquinaria fatalística diversa, ligada com as rodas, em movimento, da sorte ou da fortuna. Romeu e Julieta são perseguidos pelos astros, e Troilo perde Criseida porque a cada quinhentos anos Júpiter e Saturno encontram-se com a Lua crescente em Câncer e exigem outra vítima. A ação trágica da quinta fase apresenta na maior parte a tragédia do rumo perdido e da falta de conhecimento, não diferentemente da segunda fase, a não ser em que o contexto é o mundo da experiência adulta. O *Édipo Rei* enquadra-se aqui, e todas as tragédias e episódios trágicos que sugerem a projeção existencial do fatalismo, e, como boa parte do Livro de Jó, parecem suscitar questões metafísicas ou teológicas em vez de sociais ou morais.

O *Édipo Rei*, contudo, já se move para a sexta fase da tragédia, um mundo de choque e horror em que as imagens centrais são imagens de *sparagmós*, isto é, canibalismo, mutilação e tortura. A reação específica, conhecida como choque, é apropriada para uma situação de crueldade ou ultrage. (O choque secundário ou falso, produzido por um ultrage feito a algum vínculo emocional ou obsessão, como no recebimento crítico de *Judas*, o *Obscuro* e *Ulisses*, não tem "status" em crítica, pois o falso choque é uma resistência disfarçada à autonomia da cultura.) Qualquer tragédia pode ter uma ou mais cenas chocantes, mas a tragédia da sexta fase choca em globo, em seu efeito total. Esta fase é mais comum como um aspecto subordinado da tragédia do que como seu tema principal, pois o horror ou desespero completo geram um ritmo difícil. O *Prometeu Encadeado* é uma tragédia desta fase, embora isso seja em parte uma ilusão, devida a seu isolamento da trilogia à qual pertence. Em tais tragédias o herói fica em agonia ou humilhação muito grandes para obter o privilégio de uma atitude heróica; por isso é habitualmente mais fácil torná-lo um herói vilão, como o Barrabás de

Marlowe, embora Fausto pertença também à mesma fase. Sêneca é adicto a esta fase, e transmitiu aos elizabetanos um interesse pelo repulsivo, efeito que habitualmente tem certo liame com a mutilação, como quando Fernando propõe apertar as mãos da Duquesa de Malfi e dá-lhe a mão de um morto. *Tito Andronico* é um experimento de horror da sexta fase, à Sêneca, que faz um bocado de mutilação, e também mostra forte interesse, da cena inicial em diante, no simbolismo sacrificial da tragédia.

No fim desta fase atingimos um ponto de epifania demoníaca, onde temos ou vislumbramos a visão demoníaca não deslocada, a visão do *Inferno*. Seus símbolos principais, além da prisão e do hospício, são os instrumentos da morte por tortura, sendo a cruz ao pôr do Sol a antítese da torre sob a Lua. Um forte elemento de ritual demoníaco nas punições públicas e semelhantes diversões da ralé é explorado pelo mito trágico e irônico. A fratura na roda torna-se a roda de fogo de Lear; o açulamento de cães contra o urso acorrentado é uma imagem para Gloucester e para Macbeth, e para o Prometeu crucificado a humilhação de estar exposto, o horror de ser observado, é miséria maior do que a dor. *Dérkou théama* (observa o espetáculo; pára de olhar) é o seu grito mais amargo. A incapacidade do Sansão cego, de Milton, de olhar para trás, é o seu maior tormento, que o força a gritar a Dalila, numa das passagens mais terríveis de todo o drama trágico, que a despedaçará se o tocar.

O MÝTHOS DO INVERNO: A IRONIA E A SATIRA

Chegamos agora às configurações míticas da experiência, às tentativas de dar forma às ambigüidades e complexidades mutáveis da existência não idealizada. Não podemos achar essas configurações meramente no aspecto imitativo ou representacional de tal literatura, pois esse aspecto é de conteúdo e não forma. Como estrutura, aborda-se melhor o princípio básico do mito irônico como uma paródia da estória romanesca: a aplicação de formas míticas romanescas a um conteúdo mais realístico, que as amolda em direções imprevistas. Ninguém pergunta numa estória romanesca, protesta Dom Quixote, quem paga pela acomodação do herói.

A principal distinção entre ironia e sátira é que a sátira é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo. A invectiya abrupta ou xingamento ("flyting", ralho) é sátira em que há relativamente pouca ironia: por outro lado, sempre que um leitor não esteja certo de qual seja a atitude do autor ou de qual suponha ser a sua, temos ironia com relativamente pouca sátira. O *Jonathan Wild* de Fielding é ironia satírica:

certos julgamentos morais vulgares feitos pelo narrador (como na descrição de Bagshot no capítulo doze) estão de acordo com o decoro da obra, mas estariam fora de tom, digamos, em *Madame Bovary*. A ironia é coerente tanto com o completo realismo do conteúdo, como com a supressão de qualquer atitude, por parte do autor. A sátira requer pelo menos uma fantasia mínima, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco, e pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial, numa atitude combativa, para a experiência. Alguns fenômenos, como as devastações da doença, podem ser chamados grotescos, mas divertir-se com eles não seria uma sátira eficaz. O satirista tem de selecionar suas absurdidades, e o ato de selecionar é um ato moral.

O argumento da *Modest Proposal* de Swift tem em si uma plausibilidade endoidecedora: quase que somos levados a sentir que o narrador é não só razoável, mas até humano; embora o "quase" não possa jamais sair da reação de qualquer homem sensato, e, enquanto permanece nela, a modesta proposta é não só fantástica, mas também imoral. Quando em outra passagem Swift diz de súbito, discutindo a pobreza da Irlanda: "Mas meu coração está muito pesado para continuar esta ironia por mais tempo", está falando da sátira, que falha quando seu conteúdo é muito opressivamente real para permitir a manutenção do tom fantasioso ou hipotético. Por isso a sátira é ironia estruturalmente próxima ao cômico: a luta cômica de duas sociedades, uma normal e outra absurda, reflete-se em seu duplo foco de moralidade e fantasia. A ironia com pouca sátira é o resíduo não heróico da tragédia, centrado num tema de derrota perplexa.

Duas coisas, pois, são essenciais à sátira; uma é a graça ou humor baseado na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo, a outra destina-se ao ataque. O ataque sem humor, ou pura denúncia, forma um dos limites da sátira. É um limite muito nebuloso, porque a invectiva é uma das formas mais legíveis da arte literária, assim como o panegírico é uma das mais enfadonhas. É um pormenor verificado em literatura, o de que gostamos de ouvir as pessoas serem imprecadas e nos aborrecemos ao ouvi-las serem louvadas, e quase toda denúncia, se bastante vigorosa, é seguida pelo leitor com uma espécie de prazer que logo raia num sorriso. Para atacar alguma coisa, escritor e audiência devem concordar quanto à indesejabilidade desta, o que significa que o conteúdo de grande quantidade de sátira, baseada em aversões nacionais, esnobismo, preconceito e ressentimento pessoal, obsolece muito rapidamente.

Mas o ataque em literatura jamais pode ser uma pura expressão de ódio, meramente pessoal ou mesmo social, quaisquer que possam ser seus motivos, porque as palavras para exprimir ódio, tal como se distingue da animosidade, têm um alcance muito

limitado. Quase todas as que possuímos derivam do mundo animal, mas chamar um homem de porco ou jaritataca ou uma mulher de cadela proporciona uma satisfação fortemente limitada, pois muitas das qualidades desagradáveis do animal são projeções humanas. Como o Tersites de Shakespeare diz de Menelau, "em que forma, diferente da que ele tem, o transformaria o espírito engordado com a malícia, e a malícia fortificada com o espírito? Num asno seria o mesmo que nada; ele é a um só tempo asno e ovelha; a uma ovelha de nada adiantaria; ele é ao mesmo tempo ovelha e asno". Para o ataque eficaz devemos atingir algum tipo de plano impessoal; e isso entrega o atacante, ainda que por simples implicação, a um critério moral. O satirista exige comumente uma alta regra moral. Pope assevera que ele é "Amigo apenas da Virtude e dos amigos desta", sugerindo que isso é realmente o que ele está sendo quando reflete sobre a limpeza da roupa de baixo vestida pela dama que lhe deu o fora.

O humor, como o ataque, funda-se na convenção. O mundo do humor é um mundo rigidamente estilizado, no qual não se permite que existam escoceses generosos, esposas obedientes, sogras queridas e professoras com presença de espírito. Todo humor exige que se concorde em que certas coisas, como o desenho de uma mulher surrando o marido numa historietta cômica, são convencionalmente divertidas. Introduzir uma historietta cômica na qual o marido sova a mulher enfadaria o leitor, porque isso significaria a aprendizagem de uma nova convenção. O humor de pura fantasia, o outro limite da sátira, pertence à estória romanesca, embora seja desajeitado nesta, pois o humor percebe o inconveniente, e as convenções da estória romanesca são idealizadas. A maior parte da fantasia é recuada para a sátira por uma poderosa rressaca amiúde chamada alegoria, que pode ser descrita como a referência implícita à experiência na percepção do inconveniente. O Cavaleiro Branco em Alice, que achava que uma pessoa devia suprir-se de tudo, e portanto punha argolas em torno das patas de seu cavalo, para defendê-las contra as mordidas dos tubarões, pode passar como pura fantasia. Mas quando ele prossegue cantando uma cuidada paródia de Wordsworth, começamos a farejar o cheiro acre e irritante da sátira, e, quando damos uma segunda olhada no Cavaleiro Branco, reconhecemos um tipo característico, estreitamente relacionado tanto com o Quixote como com o pernóstico da comédia.

Como neste *mýthos* temos a dificuldade de duas palavras para enfrentar, pode ser mais simples, se o leitor está agora acostumado à nossa seqüência de seis fases, começar com elas e descrevê-las por ordem, em vez de abstrair uma forma típica e discuti-la primeiro. As três primeiras são fases da sátira, e correspondem às três primeiras fases, ou fases irônicas, da comédia.

A primeira fase corresponde à primeira fase da comédia irônica, na qual não há deslocação da sociedade cômica. O senso de absurdidade a propósito de tal comédia suscita-se de uma espécie de reação ou lembrança depois de a peça ter sido vista ou lida. Uma vez que a tenhamos acabado, desertos de inanidade abrem-se de todos os lados, e temos, a despeito do humor, uma sensação de pesadelo e estreita proximidade de algo demoníaco. Mesmo na comédia muito despreocupada podemos ter um traço dessa sensação: se o tema principal de *Orgulho e Preconceito* tivesse sido a vida de casados de Collins e Charlotte Lucas, imagina-se por quanto tempo Collins continuaria a ser engraçado. Por isso, no decoro, cabe a uma sátira de tom prevalentemente leve, como o segundo Ensaio Moral de Pope sobre os caracteres femininos, erguer-se a um clímax aterrador de intensidade moral.

A sátira típica desta fase pode ser chamada a sátira da norma baixa. Admite como verdadeiro um mundo cheio de anomalias, injustiças, desatinos e crimes, e contudo é permanente e indelocável. Seu princípio é o de que qualquer um que queira conservar seu equilíbrio em tal mundo deve antes de tudo conservar os olhos abertos e a boca fechada. Conselhos de prudência, incitando com efeito o leitor a adotar um papel de *eiron*, têm sido preeminentes em literatura desde os tempos egípcios. O que se recomenda é a vida convencional em seu melhor aspecto: um conhecimento clarividente da natureza humana quanto a si mesmo e quanto aos outros, uma fuga a toda ilusão e comportamento obsessivo, uma confiança na observação e no momento exato, em vez de na agressividade. Isso é sabedoria, o modo de vida experimentado e provado, que não desconfia da lógica da convenção social, mas segue meramente os procedimentos que servem de fato para manter o equilíbrio de alguém, entre um dia e o outro. O *eiron* da norma baixa aceita uma atitude de flexível pragmatismo; admite que a sociedade, se tiver ensejo, se comportará mais ou menos como o Setebos de Caliban no poema de Browning, e conduz-se de acordo com isso. Sobre todos os pontos duvidosos da convenção do comportamento tem a mais profunda convicção. E por bom ou mau, experimentalmente, que se julgue ser o comportamento convencional, é por certo a mais difícil de satirizar das formas de comportamento, tal como alguém com uma nova teoria de comportamento, mesmo um santo ou profeta, é a mais fácil de todas as pessoas para ridicularizar como excêntrica.

Por isso o satirista pode empregar uma pessoa franca, de senso comum, convencional, como contraste para os vários *alazónes* da sociedade. Tal pessoa pode ser o próprio autor ou um narrador, e corresponde ao homem franco da comédia ou ao aconselhador abrupto da tragédia. Quando se distingue do autor,

é amiúde um rústico com afinidades pastorais, ilustrando a ligação desse papel com o tipo do *ágroikos* na comédia. O tipo da sátira americana que passa por humor popular, exemplificada pelos Biglow Papers, Mr. Dooley, Artemus Ward e Will Rogers, age um bocado como ele, e esse tipo liga-se estreitamente à evolução norte-americana do conselho de prudência no Calendário do Pobre Richard ou nos papéis de Sam Slick. Outros exemplos são bastante fáceis de achar, tanto onde os esperamos, como em Crabbe, cujo conto *The Patron* também pertence ao gênero do conselho de prudência, como onde não poderíamos esperá-los: assim no diálogo do Comedor de Peixe, dos *Colóquios* de Erasmo. Chaucer representa-se como um membro tímido, reservado, inconspícuo, de sua peregrinação, a concordar polidamente com todos ("E eu disse que sua opinião era boa"), e não mostrando aos peregrinos qualquer dos poderes de observação que revela ao leitor. Não nos surpreendemos portanto de perceber que um de seus "próprios" contos esteja na tradição do conselho de prudência.

A mais cuidada das formas de sátira da norma baixa é a forma enciclopédica favorecida pela Idade Média, estreitamente ligada à pregação, e geralmente baseada no modelo enciclopédico dos sete pecados mortais, forma que sobreviveu até os tempos elizabetanos no *Pierce Penilesse* de Nashe e no *Wits Miserie* de Lodge. O *Elogio da Loucura*, de Erasmo, pertence a essa tradição, na qual o vínculo com a fase cômica correspondente, a visão de um mundo de pernas para o ar dominado por obsessos e paixões dominantes, pode ser visto claramente. Quando adotado por um pregador, ou mesmo por um intelectual, o artifício da norma vulgar é parte de um argumento *a fortiori*, subentendido: se as pessoas não podem atingir mesmo o senso comum ordinário, ou a virtude de pórtico de igreja, tem pouco sentido compará-las com quaisquer padrões mais elevados.

Quando a alegria predomina em tal sátira, temos uma atitude que fundamentalmente aceita as convenções sociais, mas acentua a tolerância e a flexibilidade dentro de seus limites. Próximo à norma convencional encontramos o excêntrico amável, o Tio Toby ou Betsey Trotwood que diversifica, sem desafiá-los, os códigos aceitos do comportamento. Tais personagens têm em si muito de infantil, e o comportamento de uma criança é usualmente considerado como aproximando-se de um padrão aceito, em vez de afastar-se dele. Quando o ataque predomina, temos um padrão inconspícuo, discreto, de *eiron*, contrastado com os *alazónes* ou obstrutores obsessos que têm a seu cargo a sociedade. Esta situação tem como arquétipo uma contrapartida irônica do tema romanescos da morte do gigante. Para a sociedade existir, de qualquer modo, deve haver uma delegação de prestígio e

influência a grupos organizados tais como a igreja, o exército, as profissões e o governo, todos os quais consistem de indivíduos que adquirem poder mais do que individual das instituições a que pertencem. Se um satirista apresenta, digamos, um clérigo como tolo ou hipócrita, ele não está, *qua* satirista, atacando nem um homem nem uma igreja. O primeiro não tem importância literária ou hipotética, e a segunda o leva para fora do alcance da sátira. Ele está atacando um mau homem protegido por sua igreja, e tal homem é um monstro gigantesco: monstruoso porque não é o que devia ser, gigantesco porque protegido por sua posição e pelo prestígio dos bons clérigos. O hábito poderia fazer o monge, se não fosse pela sátira.

"Pois uma sátira" — diz Milton — "assim como nasceu da tragédia, assim deveria parecer-se com sua ascendência, para ferir alto e atrever-se perigosamente contra os vícios mais eminentes das maiores pessoas". A parte a etimologia*, isso necessita de uma restrição: um grande vício não precisa de uma grande personagem para representá-lo. Já mencionamos o tamanho gigantesco de Sir Epicure Mammon em *The Alchemist*: todo o mistério da corrupta vontade humana está nele, embora a absoluta impotência do sonhador seja essencial à sátira. Da mesma forma, não compreendemos boa parte do objetivo de *Jonathan Wild* se não tomarmos o herói seriamente como uma paródia da grandeza, ou dos falsos padrões sociais de avaliação. Mas em geral pode ser aceite o princípio para os antagonistas do satirista de que quanto maiores virem, mais facilmente cairão. Na sátira da norma baixa o *alazón* é um Golias enfrentado por um minúsculo Davi com suas súbitas e malvadas pedras, um gigante incitado por um inimigo frio e observador, mas quase invisível, a cair numa fúria cega e de fazer fugir, e então liquidado com calma. Essa situação tem percorrido a sátira desde as estórias de Polifemo e Blunderbore até, num contexto muito mais irônico e equívoco, os filmes de Chaplin. Dryden transforma suas vítimas em fantásticos dinossauros de carne protuberante e cérebros de amendoim; parece genuinamente impressionado com o tamanho "considerável e descomunal" de Og e com a furiosa energia do poeta Doeg.

A figura do *eiron* da norma vulgar é o substituto da ironia para o herói, e quando ele é afastado da sátira podemos ver mais claramente que um dos temas centrais do *mýthos* é o desaparecimento do heróico. Esta é a principal razão para o predomínio, na sátira ficcional, do que podemos chamar o tipo de Ônfale, o homem intimidado ou dominado por mulheres, que tem sido preeminente na sátira através de toda a sua história, e

* Milton escreve "Satyr", em vez de "Satire". (N. do T.)

abrange uma vasta área do humor contemporâneo, tanto popular como refinado. Da mesma forma, quando o gigante ou monstro é afastado, podemos ver que ele é o aspecto mítico da sociedade, a hidra ou fama cheia de línguas, a besta barulhenta de Spenser que ainda está solta. E enquanto o excêntrico, com sua idéia nova, é um alvo óbvio para a sátira, a convenção social, contudo, é principalmente dogma fossilizado, e o padrão para que apela a sátira da norma baixa é um conjunto de convenções grandemente inventadas por excêntricos mortos. A força da pessoa convencional não está nas convenções, mas em seu modo de tratá-las, cheio de senso comum. Por isso a lógica da própria sátira impele-a, de sua primeira fase da sátira convencional sobre o inconveniente, a uma segunda fase, na qual as fontes e valores das próprias convenções são objeto de ridículo.

A mais simples das formas da segunda fase, correspondente, da comédia, é a comédia da fuga, na qual o herói foge para uma sociedade mais adequada, sem transformar a dele. A contrapartida satírica desta é o romance picaresco, a história de um velhaco de êxito que, de Reinardo, o Raposo, em diante, faz a sociedade convencional parecer tola sem erigir nenhum padrão positivo. O romance picaresco é a forma social daquilo com que *Dom Quixote* se ajusta a uma sátira mais intelectualizada, cuja natureza precisa de alguma explicação.

A sátira, segundo a fórmula útil, mas vulgar, de Juvenal, interessa-se por tudo o que os homens fazem. O filósofo, por outro lado, ensina um certo modo ou método de viver; acentua algumas coisas e despreza outras; o que ele recomenda é cuidadosamente selecionado dos dados da vida humana; exprime continuamente julgamentos morais sobre o comportamento social. Sua atitude é dogmática; a do satirista, pragmática. Por isso a sátira pode representar amiúde o choque entre uma seleção de normas da experiência e o sentimento de que a experiência é maior do que qualquer conjunto de crenças sobre ela. O satirista demonstra a infinita variedade do que os homens fazem, mostrando a futilidade, não apenas de dizer o que eles deveriam fazer, mas mesmo das tentativas de sistematizar aquilo que eles fazem ou de formular um sistema coerente a propósito. As filosofias da vida abstraem da vida, e uma abstração implica deixar de fora os dados inconvenientes. O satirista traz à baila esses dados inconvenientes, às vezes sob a forma de teorias alternativas e igualmente plausíveis, como o modo erewhoniano de tratar o crime e a doença ou a demonstração de Swift da operação mecânica do espírito.

O tema central da segunda fase — ou fase quixotesca — da sátira, portanto, é o estabelecimento de idéias e generalizações e teorias e dogmas contra a vida que se supõe eles expliquem

Esse tema é apresentado muito claramente no diálogo de Luciano *A Venda de Vidas*, no qual uma série de filósofos escravos passa para ser examinada, com todas as suas argumentações e garantias, diante de um comprador que tem de levar em conta que vai viver com eles. Compra uns poucos, é verdade, mas na condição de escravos, não de mestres ou professores. A atitude de Luciano para com a filosofia grega repete-se na atitude de Erasmo e Rabelais para com os escolásticos, de Swift e Samuel Butler I para com Descartes e a *Royal Society*, de Voltaire para com os leibnizianos, de Peacock para com os românticos, de Samuel Butler II para com os darwinianos, de Aldous Huxley para com os behavioristas. Observamos que a sátira da norma baixa amiúde se torna *meramente* anti-intelectual, uma tendência que surge em Crabbe (*vide The Learned Boy*) e mesmo em Swift. A influência da sátira da norma baixa na cultura americana produziu um desdém popular por intelectuais desligados e torres de marfim, num exemplo do que pode ser dito falácia da projeção poética, ou seja, tomar as convenções literárias como fatos da vida real. A sátira anti-intelectual propriamente dita, contudo, baseia-se na sensação da ingenuidade comparativa do pensamento sistemático, e não deveria ser limitada por termos já prontos, tais como cético ou cínico.

O próprio ceticismo pode ser ou tornar-se uma atitude dogmática, um humor cômico de duvidar da meridiana evidência. O cinismo aproxima-se um pouco mais da norma satírica: Menipo, o criador da sátira menipéia, era cínico, e os cínicos são em geral ligados ao papel do intelectual Tersites. A peça *Campaspe*, de Lyly, por exemplo, apresenta Platão, Aristóteles e Diógenes, mas os dois primeiros são pessoas enfadonhas, e Diógenes, que não é absolutamente um filósofo, mas um palhaço elizabetano do tipo descontente, rouba o espetáculo. Mas, não obstante, o cinismo é uma filosofia, e uma filosofia que pode produzir o estranho orgulho espiritual do Peregrinus, de que Luciano faz uma análise penetrante e terrível. Na *Venda de Vidas* o cínico e o cético são leiloados por sua vez, e este é o último a ser vendido: arrasta-se para ter seu próprio ceticismo refutado, não pela argumentação, mas pela vida. Erasmo e Burton chamavam-se a si próprios Democritus Junior, seguidores do filósofo que ria da humanidade, mas o comprador de Luciano considera que também Demócrito exagerou sua atitude. Na medida em que o satirista tem uma "posição" própria, esta é a preferência da prática à teoria, da experiência à metafísica. Quando Luciano vai consultar seu mestre Menipo, é-lhe dito que o método da sabedoria é alguém fazer a tarefa que tenha a seu cargo, conselho repetido no *Candide* de Voltaire e nas instruções dadas ao nascituro em *Erewhon*. Assim a pedanteria filosófica se torna, como sucede

eventualmente com todo alvo da sátira, uma forma de romantismo, ou a imposição de ideais ultra-simplificados à experiência.

A atitude satírica, aqui, não é filosófica nem antifilosófica, mas uma expressão da forma hipotética da arte. A sátira das idéias é apenas o gênero especial de arte que defende sua própria imparcialidade criadora. A exigência de ordem no pensamento gera uma provisão de sistemas intelectuais: alguns deles atraem e convertem artistas, mas, assim como um poeta uniformemente grande poderia defender qualquer outro sistema igualmente bem, nenhum sistema pode abranger as artes como se encontram. Por isso um raciocinador sistemático, a quem fosse dado tal poder, estabeleceria provavelmente hierarquias nas artes, ou censuraria e expurgaria, como Platão quis fazer com Homero. A sátira sobre sistemas de raciocínio, especialmente sobre os efeitos sociais de tais sistemas, é a primeira linha de defesa da arte contra todas as invasões semelhantes.

Na luta da ciência contra a superstição, os satiristas têm-se portado excelentemente. A própria sátira parece ter começado com os *silloi* gregos, que eram ataques favoráveis à ciência e contrários à superstição. Na literatura inglesa, Chaucer e Ben Jonson crivaram os alquimistas com um fogo cruzado de seu próprio jargão; Nashe e Swift perseguiram os astrólogos, levando-os a túmulos prematuros; o *Sludge the Medium* (Limpe a Lama do Medium), de Browning, aniquilou os espiritualistas, e uma turba de ocultistas, numerologistas, pitagóricos e rosa-cruzes jaz desajeitadamente na esteira do *Hudibras*. Talvez pareça ao cientista, que raia pelo perverso a sátira continuar calmamente a divertir-se com os legítimos astrônomos em *The Elephant in the Moon* (O Elefante na Lua), com os laboratórios experimentais em *Gulliver's Travels* (As Viagens de Gulliver), com a cosmologia darwiniana e malthusiana em *Erewhon*, com os reflexos condicionados em *Brave New World* (Admirável Mundo Novo), com a eficiência tecnológica em 1984. Charles Fort, um dos poucos que continuaram a tradição da sátira intelectual neste século faz a roda dar uma volta completa ao galhofar dos cientistas por estarem livres da superstição, atitude racionalista que, como todas as atitudes racionalistas, ainda se recusa a examinar toda a prova.

Da mesma forma com a religião. O satirista pode sentir com Luciano que eliminar a superstição eliminaria também a religião, ou com Erasmo que isso restauraria a saúde da religião. Mas Zeus existir ou não é uma tese; os homens que o julgam mau e estúpido sustentarão que é um fato ele mudar o tempo, aceito pelo escarnekedor e pelo devoto ao mesmo tempo. Qualquer pessoa realmente devota saudaria por certo um satirista que cauterizasse a hipocrisia e a superstição, como um aliado da

verdadeira fé. Desde, porém, que um hipócrita com o jeito exato de um bom homem seja bastante denegrado, também o bom homem pode começar a parecer um pouco mais amorenado do que era. Aqueles que concordassem mesmo com as partes teóricas de *Holy Willie's Prayer* em Burns parecer-se-iam bastante, eles mesmos, com Holy Willies. Sente-se da mesma forma que, enquanto as atitudes pessoais de Erasmo, Rabelais, Swift e Voltaire para com a religião institucional variaram bastante, o efeito de suas sátiras variou muito menos. A sátira contra a religião inclui a paródia da vida sacramental no Protestantismo inglês, que se estende dos panfletos de Milton sobre o divórcio até *The Way of All Flesh* (A Jornada de Toda a Humanidade) e à oposição ao Cristianismo em Nietzsche, Yeats e D. H. Lawrence, baseada na concepção de Jesus como mais um tipo de idealista romanesco.

O narrador em *Erewhon* nota que, enquanto a religião real da maioria dos erewhonianos era, pouco importando o que dissessem que fosse, a aceitação da convencionalidade da norma baixa (a deusa Ydgrun), havia também um grupo de "altos ydgrunitas" que era a melhor gente encontrada por ele em Erewhon. A atitude dessas pessoas lembra-nos bastante de Montaigne: tinham a percepção do *éiron* quanto ao valor das convenções há longo tempo estabelecidas e agora inúteis; tinham a desconfiança do *éiron* na capacidade da razão de qualquer um, inclusive a delas, para transformar a sociedade numa estrutura melhor. Mas eram também intelectualmente desligadas das convenções com as quais viviam, e eram capazes de ver suas anomalias e absurdos tanto quanto seu conservantismo estabilizador.

A forma literária que o alto Ydgrunismo produz na sátira da segunda fase pode ser chamada a forma do *ingénu*, de acordo com o diálogo de Voltaire desse título. Neste um estranho à sociedade, neste caso um índio americano, é a norma baixa: não tem opiniões dogmáticas próprias, mas não admite que nenhuma das premissas que fazem os absurdos da sociedade pareça lógica aos que se acostumaram com elas. Ele é realmente uma figura pastoral, e, como a pastoral, forma adequada à sátira, contrasta um grupo de critérios simples com as complexas racionalizações da sociedade. Mas acabamos de ver que é precisamente na complexidade dos dados da experiência que o satirista insiste, e no conjunto simples de critérios que ele desconfia. Essa é a razão por que o *ingénu* é um estranho; vem de outro mundo, inatingível ou associado a algo indesejável. Os canibais de Montaigne têm todas as virtudes que nós não temos, se não nos importamos de ser canibais. A Utopia de More é um estado ideal, se excluirmos que para adentrá-lo devemos desistir da idéia de Cristianismo. Os houyhnhnms vivem melhor do que nós a vida da razão

e da natureza, mas Gulliver acha que nasceu como yahoo e que tal vida estaria mais próxima das aptidões dos animais dotados do que dos humanos. Sempre que o "outro mundo" surge na sátira, surge como a contrapartida irônica de nosso mundo, uma inversão de padrões sociais admitidos. Esta forma de sátira está representada no *Katáplous* e no *Cháron* de Luciano viagens para o outro mundo nas quais os eminentes neste são mostrados a fazer coisas apropriadas, mas incomuns, forma incorporada em Rabelais e na *danse macabre* medieval. Nesta última a simples igualdade da morte opõe-se às complexas desigualdades da vida.

A sátira intelectual defende a incapacidade criadora na arte, mas também a arte tende a procurar idéias aceitas socialmente e a tornar-se por seu turno uma fixação social. Temos falado na arte idealizada da estória romanesca como a forma, em particular, na qual uma classe ascendente tende a exprimir-se, e assim a classe média em formação na Europa medieval naturalmente a transformou em paródia do romanesco. Outras formas de sátira têm função similar, desejada ou não. A *danse macabre* e o *katáplous* são inversões irônicas do tipo de estória romanesca que temos na visão séria do outro mundo. Em Dante, por exemplo, os julgamentos do mundo futuro confirmam comumente os critérios deste, e no próprio paraíso quase toda a acomodação disponível é reservada apenas para sacerdotes. O efeito cultural de tal sátira não é denegrir o romanesco, mas evitar que qualquer grupo de convenções domine o conjunto da experiência literária. A sátira da segunda fase mostra a literatura assumindo especial função analítica, de destruir os cacaréis dos estereótipos, crenças fossilizadas, terrores supersticiosos, teorias excêntricas, dogmatismos pernósticos, modas opressivas e todas as outras coisas que impedem a livre movimentação (não necessariamente, por certo, o progresso) da sociedade. Tal sátira é o completamento do processo lógico que se conhece como *reductio ad absurdum*, que não se destina a manter alguém em cativeiro perpétuo, mas a levá-lo ao ponto no qual pode escapar a um procedimento incorreto.

A idéia fixa romanesca que gira em torno da beleza da forma perfeita, em arte ou alhures, é também alvo lógico da sátira. A palavra sátira diz-se que deriva de *satura*, ou mistura, e uma espécie de paródia formal parece permear toda a sua tradição, de mescla de prosa e verso, na primitiva sátira, às mudanças cinematográficas de cena, aos arrancos, de Rabelais (estou pensando num tipo algo arcaico de cinema). *Tristram Shandy* e *Don Juan* ilustram muito claramente a tendência constante à autoparódia na retórica satírica, que impede até o próprio processo de escrever de tornar-se uma convenção ou ideal ultra-simplificados. Em *Don Juan* lemos o poema e simultaneamente

observamos o poeta em ação, escrevendo-o: espreitamos suas associações, sua luta em matéria de rimas, seus projetos tentativos e descartados, suas preferências subjetivas organizando a escolha de pormenores (por exemplo: "Her stature tall — I hate a dumpy woman")*, suas decisões entre ser "sério" ou mascarar-se de humor. Tudo isso, e ainda mais, é verdade quanto a *Tristram Shandy*. Uma digressividade desconexa e deliberada, que em *A Tale of a Tub* chega ao ponto de incluir uma digressão em louvor das digressões, é endêmica na técnica narrativa da sátira, e também o é um *báthos* calculado ou arte de mergulhar em seu "suspense", tal como nas zombeteiras conclusões de arremedo oracular em Apuleio e Rabelais, e na recusa de Sterne, por centenas de páginas, mesmo a deixar seu herói nascer. Um número extraordinário de grandes sátiras é fragmentário, inconcluso ou anônimo. Na ficção irônica, bom número de artifícios que giram em torno da dificuldade de comunicação, tal como o de apresentar uma estória através de um idiota, servem ao mesmo propósito. *The Waves* (As Ondas) de Virginia Woolf compõem-se de falas de personagens construídas precisamente com o que elas não dizem, mas seu comportamento e atitudes dizem a despeito delas.

Essa técnica de desintegração leva-nos para bem dentro da terceira fase da sátira, a sátira da norma elevada. A sátira da segunda fase pode fazer uma defesa táctica do pragmático contra o dogmático, mas aqui devemos desprender-nos mesmo do senso comum ordinário como critério. Pois o senso comum também tem certos dogmas implícitos, notadamente o de que os dados da experiência sensível são seguros e coerentes, e de que nossas associações costumeiras com as coisas formam uma base sólida para interpretar o presente e predizer o futuro. O satirista não pode explorar todas as possibilidades de sua forma sem ver o que acontece se duvidar dessas presunções. Aí está por que impõe tão amiúde à vida comum uma substituição de perspectiva, lógica e coerente consigo mesma. Mostrar-nos-á de súbito a sociedade, num telescópio, como dignos pigmeus a fazer pose, ou num microscópio, como gigantes horríveis e fedorentos, ou transformará seu herói num asno e mostrar-nos-á que parece a humanidade, do ponto de vista de um asno. Esse tipo de fantasia deruba associações costumeiras, reduz a experiência sensível a uma de muitas categorias possíveis e exhibe a base tentativa, *als ob*, de todo o nosso pensamento. Diz Emerson que tais mudanças de perspectiva produzem "um grau inferior do sublime", mas na verdade fornecem algo de importância artística muito maior, um alto grau de ridículo. E, coerentemente com a base genérica da

* "De estatura alta — odeio mulher atarracada." (N. do T.)

sátira como paródia da estória romanesca, são comumente adaptações de temas romanescos: a terra das fadas de criaturas pequenas, a terra dos gigantes, o mundo dos animais encantados, o país das maravilhas parodiado na *Verdadeira História*, de Luciano.

Quando recuamos das fortificações exteriores da fé e da razão para as realidades tangíveis dos sentidos, a sátira nos acompanha. Uma leve mudança de perspectiva, um matiz diferente no colorido emocional, e a terra firme se torna um horror intolerável. As *Viagens de Gulliver* mostram-nos o homem como um roedor venenoso, o homem como um paquiderme nocivo e desajeitado, o espírito do homem como um mundéu de ursos, e o corpo do homem como um composto de sujeira e ferocidade. Mas Swift está simplesmente indo aonde seu gênio satírico o leva, e o gênio parece ter levado praticamente todo grande satirista a tornar-se o que o mundo chama obsceno. A convenção social deseja que as pessoas se ostentem na frente umas das outras, e sua preservação exige que a dignidade de alguns homens e a beleza de algumas mulheres deva ser mentada livre de excreção, cópula e embaraços semelhantes. A constante referência a estes últimos traz-nos a uma democracia corporal paralela à democracia da morte na dança macabra. A afinidade de Swift com a tradição da dança macabra está marcada em sua descrição dos *struldbrugs*, e suas *Directions to Servants* (Instruções para Criados) e seus poemas menos citáveis situam-se na tradição dos pregadores medievais que pintavam a repulsividade da gula e da luxúria. Pois aqui, como em qualquer outro lugar da sátira, há uma referência moral: está muito bem que a gente coma, beba e folgue, mas não se pode pedir sempre à morte que espere o dia seguinte.

Através do tumultuoso caos de Rabelais, Petrónio e Apuleio, a sátira se lança à sua vitória final sobre o senso comum. Quando terminamos com suas fantasias estranhamente lógicas de devassidão, sonho e delírio, acordamos imaginando se está certa a sugestão de Paracelso, de que as coisas vistas em delírio estão realmente ali, como estrelas à luz do dia, e invisíveis pela mesma razão. Lucius faz-se iniciado e desliza evasivamente de nosso alcance, mentisse ou falasse verdade, como diz Santo Agostinho com um toque de exasperação; Rabelais promete-nos um oráculo final e deixa-nos a olhar para uma garrafa vazia; o HCE de Joyce luta durante páginas para acordar, mas, nem bem paremos no ponto de pegar alguma coisa tangível, somos projetados de volta à primeira página do livro. O *Satyricon* é um fragmento rasgado do que parece a história de alguma raça monstruosa de atlantes que desapareceu no mar, ainda ébria.

A primeira fase da sátira é dominada pela figura do matador de gigantes, mas nessa laceração do universo estável um poder

giganteo empina-se na própria sátira. Quando o gigante filisteu sai para lutar com os filhos da luz, naturalmente espera encontrar alguém de seu próprio tamanho pronto para combatê-lo, alguém que em cabeça e ombros vencesse todos os homens de Israel. Tal titã teria de dominar seu oponente com o absoluto peso das palavras, e por isso teria de ser um mestre naquela técnica de ofensa torrencial que chamamos invectiva. As figuras gigantesas em Rabelais, as formas saídas do sono dos gigantes amarrados ou dormentes que nos recebem em *Finnegans Wake* e no início das *Viagens de Gulliver*, são expressões de uma exuberância inventiva cujo signo mais típico e óbvio é a tempestade verbal, o tremendo jorro de palavras em séries, epítetos injuriosos e termos técnicos eruditos que desde o terceiro capítulo de Isaías (uma sátira contra o enfeite feminino) tem sido um característico, e quase um monopólio, da sátira da terceira fase. Sua idade de ouro na literatura inglesa foi a idade de Burton, Nashe, Marston, e Urquhart de Cromarty, o desinibido tradutor de Rabelais, que em seu tempo livre era o que Nashe chamaria um "pedante esguichador de livros", produtor de obras com títulos tais como *Trissotetras*, *Pontochronochanon*, *Exkubalauron* e *Logopandectei-son*. Ninguém, exceto Joyce, fez em inglês moderno esforço muito prolongado para continuar essa tradição de exuberância verbal: mesmo Carlyle, desse ponto de vista, é uma triste decadência depois de Burton e Urquhart. Na cultura americana, isso é representado pela "fala grandiloqua" do fanfarrão do folclore, que tem alguns congêneres literários nas séries de Whitman e de *Moby Dick*.

Com a quarta fase, acercamo-nos do aspecto irônico da tragédia, e a sátira começa a retroceder. A queda do herói trágico, especialmente em Shakespeare, é equilibrada emocionalmente com tanta delicadeza, que quase exageramos qualquer elemento seu, simplesmente chamando a atenção para ele. Um desses elementos é o aspecto elegíaco no qual a ironia está no mínimo, a sensação do patos suave e digno, amiúde simbolizado pela música, que marca a deserção de Antônio por Hércules, o sonho da rejeitada Rainha Catarina em Henrique VIII, o "desiste por enquanto da felicidade", de Hamlet, e a fala de Alepo, de Otelo. Pode-se naturalmente encontrar ironia mesmo aqui, como Mr. Eliot encontrou no último dos citados, mas a carga emocional precipua por certo está posta no lado contrário. Também temos consciência de que Hamlet morre no meio de um esforço para vingar-se, freneticamente confuso, que levou oito vidas em vez de uma, que Cleópatra desaparece com grande dignidade depois de cuidadosa procura de meios fáceis de morrer, que Coriolano é mais do que desconcertado por sua mãe e ressentido-se violentamente de ser chamado um menino. Tal ironia trágica difere da sátira

por não tentar divertir-se com a personagem, mas apenas exibir claramente os aspectos "demasiado humanos" da tragédia, tais como se distinguem dos heróicos. O Rei Lear tenta alcançar a dignidade heróica através de sua posição como rei e como pai, e encontra-a em vez disso em sua humanidade sofredora: por isso é no *Rei Lear* que deparamos o que tem sido chamado a "comédia do grotesco", a paródia irônica da situação trágica, desenvolvida com muitíssimo primor.

Como fase da ironia por direito de nascença, a quarta fase olha de posição inferior a tragédia, partindo da perspectiva moral e realística do estado de experiência. Acentua a humanidade de seus heróis, minimiza a sensação da inevitabilidade ritual na tragédia, e faz tanto quanto possível a miséria humana parecer, na frase de Thoreau, "supérflua e evitável". Esta é a fase da maior parte do realismo sincero e explícito: é em geral a fase de Tolstói, e também a de boa parte de Hardy e Conrad. Um de seus temas fundamentais é a resposta de Stein ao problema do "romanesco" Lorde Jim em Conrad: "afunda-te no elemento destrutivo". Essa observação, sem ridicularizar Jim, exhibe contudo o elemento quixotesco e romântico de sua natureza e critica-o do ponto de vista da experiência. O capítulo sobre relógios e cronômetros no *Pierre* de Melville adota atitude semelhante.

A quinta fase, correspondente à tragédia fatalística ou da quinta fase, é a ironia na qual a ênfase principal recai no ciclo natural, no invariável e contínuo giro da roda da sorte ou da fortuna. Ela vê a experiência, em nossos termos, com o ponto de epifania fechado, e seu mote é o de Browning: "pode haver paraíso; deve existir inferno". Como a fase correspondente da tragédia, tem interesse menos moral e mais generalizado e metafísico, menos meliorístico e mais estoico e resignado. O modo de tratar Napoleão em *Guerra e Paz* e em *Os Dinastas* fornece um bom contraste entre a quarta e a quinta fase da ironia. O refrão da *Complaint of Deor* (Queixa de Deor) em Velho Inglês: "Thaes ofereode; thisses swa maeg" (livremente traduzível como "Outras pessoas alcançaram coisas; talvez eu alcance") exprime um estoicismo (não o do tipo "invicto") que mantém uma dignidade romanesca, mas mais propriamente a sensação — também encontrada na segunda fase, paralela, da sátira — de que a situação prática e imediata talvez seja mais digna de respeito do que sua explicação teórica.

A sexta fase apresenta a vida humana em termos de uma servidão largamente sem alívio. Seus ambientes retratam prisões, hospícios, turbas linchadoras e lugares de execução, e diferem de um puro inferno precipuamente pelo fato de que na experiência humana o sofrimento acaba com a morte. Em nossos dias, a forma precipua desta fase é o pesadelo da tirania social, de

que 1984 talvez seja o mais conhecido. Amiúde encontramos, nesta fronteira da *visio malefica*, o uso de símbolos religiosos paródicos, que sugerem algum tipo de culto de Satã ou do Anticristo. Em *Na Colônia Penal*, de Kafka, uma paródia do pecado original surge na observação do oficial, "Nunca se deve duvidar da culpa". Em 1984, a paródia da religião nas cenas finais é mais elaborada: há uma paródia da redenção, por exemplo, quando o herói é torturado por urgir que os tormentos sejam infligidos à heroína, em vez de a ele. Admite-se nessa estória que a ambição de poder sadístico por parte da classe dirigente é bastante forte para durar por tempo indefinido, o que é precisamente a admissão que se tem de fazer com referência a demônios para aceitar a pintura ortodoxa do inferno. O truque "da tela de televisão" ironiza o tema trágico do *dérkou théama*, a humilhação de ser constantemente observado por um olho hostil ou zombeteiro.

As personagens humanas desta fase são, naturalmente, personagens tipo *desdichado*, de miséria ou de loucura, amiúde paródias de papéis romanescos. Assim o tema romanesco do gigante que serve prestimosamente é parodiado em *The Hairy Ape* (O Macaco Peludo) e em *Of Mice and Men* (De Ratos e Homens), e o apresentador romanesco ou figura tipo Próspero é parodiado no Benjy de *The Sound and the Fury* (O Som e a Fúria), cuja mente idiota contém, sem compreender, toda a ação do romance. Sinistras figuras paternas naturalmente são copiosas, pois este é o mundo do ogro e da bruxa, da gigante negra de Baudelaire e da deusa Obtusidade de Pope, que também tem em si muito de divindade de paródia ("Light dies before thy uncreating word!")*, da sereia com a imagem aprisionante do cabelo que a envolve, e, naturalmente, da *femme fatale* ou mulher a sorrir maligna, "mais velha do que as rochas entre as quais se assenta", como dela diz Pater.

Isso nos traz de volta ao ponto da epifania demoníaca, a torre e prisão escuras de infinito sofrimento, a cidade de terrível noite no deserto, ou, com ironia mais erudita, a *tour abolie*, o alvo da procura que não está lá. Mas no outro lado deste mundo arruinado de repulsa e estupidez, mundo sem piedade e sem esperança, a sátira começa outra vez. No fundo do inferno de Dante, que é também o centro do globo terrestre, Dante vê Satã erguido ereto no círculo de gelo, e, enquanto segue cautelosamente Vergílio por sobre o quadril e a coxa do gigante malfazejo, permitindo-se descer pelos tufos de cabelo da pele deste, ultrapassa o centro e dá consigo já não descendo mas subindo, ascendendo do outro lado do mundo para ver as estrelas de novo.

* "Morre a luz antes de tua palavra que não cria!"

Desse ponto de vista, o demônio já não está de pé, mas de ponta-cabeça, na mesma atitude em que foi precipitado do céu para o outro lado da terra. A tragédia e a ironia trágica introduzem-nos num inferno de círculos que se estreitam e culminam numa visão como essa, da fonte de toda a maldade numa forma pessoal. A tragédia não pode levar-nos mais longe; mas se perseverarmos com o *mýthos* da ironia e da sátira, ultrapassaremos um ponto morto e finalmente veremos o cavalheiresco Príncipe da Dinamarca de pernas para o ar.

QUARTO ENSAIO

Crítica Retórica: Teoria dos Gêneros

QUARTO ENSAIO

CRÍTICA RETÓRICA: TEORIA DOS GÊNEROS

INTRODUÇÃO

O presente livro emprega uma estrutura diagramática que tem sido usada em Poética desde o tempo de Platão. Tal é a divisão do "bem" em três áreas principais, das quais o mundo da arte, beleza, sentimento e gosto é a central, flanqueada por dois outros mundos. Um é o mundo da ação e acontecimentos sociais, o outro o mundo do pensamento e idéias individuais. Lendo da esquerda para a direita, essa estrutura trina divide as faculdades humanas em vontade, sentimento e razão. Divide as construções mentais que essas faculdades produzem em história, arte, ciência e filosofia. Divide os ideais que geram compulsões ou obrigações para essas faculdades em lei, beleza e verdade. Poe dá sua versão do diagrama (da direita para a esquerda) como Pura Inteligência, Gosto e Senso Moral. "Ponho o Gosto no meio" — acentuava Poe — "porque é exatamente essa posição que ele ocupa na mente". Até que alguém possa refutar essa exposição admirável, reteremos a estrutura tradicional. Temos insinuado, é verdade, que pode haver outro modo de ver, no qual o mundo do meio não seja simplesmente um de três, mas uma trindade contendo-os todos. Até agora, porém, a concepção mais simples, de forma alguma, perdeu sua utilidade para nós.

De maneira semelhante, temos representado o símbolo poético como intermédio entre acontecimento e idéia, exemplo e preceito, ritual e sonho, e finalmente o mostramos como o *êthos* de Aristóteles, a natureza humana e a situação humana, no meio de e constituído de *mýthos* e *diánoia*, que são imitações verbais, respectivamente, da ação e do pensamento. Há ainda, contudo, outro aspecto do mesmo diagrama. O mundo da ação e acontecimento sociais, o mundo do tempo e do procedimento, tem relação particularmente estreita com o ouvido. O ouvido escuta, e o ouvido traduz o que escuta em comportamento prático. O

mundo de pensamento e idéia individuais tem, correspondentemente, íntima relação com o olhar, e quase todas as nossas expressões para pensamento, da *theoria* grega para cá, ligam-se a metáforas visuais. Além disso, não só a arte, como um todo, parece central aos acontecimentos e idéias, mas também a literatura parece, de certo modo, central às artes. Apela para o ouvido, e assim tem algo da natureza da música, mas a música é uma arte, muito mais concentrada, do ouvido e da percepção imaginativa do tempo. A literatura apela pelo menos para a visão interior, e assim tem algo da natureza das artes plásticas, mas as artes plásticas, especialmente a pintura, concentram-se muito mais na vista e no mundo espacial. Observamos que Aristóteles dá uma lista dos seis elementos da poesia, dos quais três, *mýthos*, *ēthos* e *diánoia*, têm sido objeto de nossa consideração. Os outros três, *mélos*, *léxis* e *ópsis* (espetáculo), ocupam-se desse segundo aspecto do mesmo diagrama. Tomada como estrutura verbal, a literatura apresenta uma *léxis* que combina dois outros elementos: o *mélos*, elemento análogo à música ou ligado a ela de outro modo, e a *ópsis*, que tem uma conexão semelhante com as artes plásticas. O próprio vocábulo *léxis* pode ser traduzido como “dicção” quando pensamos nele como numa seqüência narrativa de sons captados pelo ouvido, e como “imagens” quando pensamos nele como formando uma configuração simultânea de sentido, apreendida num ato de “visão” mental. Devemos agora passar a examinar esse segundo aspecto, ou aspecto retórico da literatura. É um aspecto que nos devolve ao plano “literal” da narrativa e do sentido, o contexto que Ezra Pound tem em mente quando fala nos três característicos da criação poética, *melopéia*, *logopéia* e *fanopéia*. Os termos musicais e pictóricos são amiúde empregados figurativamente em crítica literária, e tentaremos, entre outras coisas, ver quanto de sentido genuíno fazem como termos críticos.

O vocábulo “Retórica” lembra-nos ainda outra triade: a divisão tradicional dos estudos baseados nas palavras num “trívio” de Gramática, Retórica e Lógica. Embora Gramática e Lógica se tenham tornado nomes de ciências específicas, conservam também algo de uma ligação mais geral com os aspectos narrativo e significativo, respectivamente, de todas as estruturas verbais. Como a Gramática pode ser dita a arte de ordenar as palavras, há um sentido — um sentido literal — em que a Gramática e a narrativa são a mesma coisa; como a Lógica pode ser dita a arte de fazer sentido, há uma aceção em que Lógica e sentido são a mesma coisa. A segunda parte desta sentença é mais tradicional, e por isso mais conhecida. Justificação histórica não existe para a primeira parte, pois a arte de construir a narrativa (“invenção”, “disposição”, etc.) tem feito, tradicionalmente, parte da Retórica. Começamos, contudo, a despeito da história, com uma asso-

ciação entre narrativa e Gramática, sendo a Gramática entendida, precipuamente, como sintaxe ou colocação das palavras na ordem certa (narrativa), e entre Lógica e sentido, sendo a Lógica entendida primariamente como as palavras arranjadas numa forma com significado. A Gramática é o aspecto lingüístico de uma estrutura verbal; a Lógica é o “sentido”, o fator permanente que se conserva na tradução.

O que vimos chamando de escrita assertiva, descritiva ou fatal tende a ser, ou tenta ser, uma união direta da Gramática e da Lógica. Um argumento não pode ser logicamente correto a menos que seja verbalmente correto, que sejam selecionadas as palavras exatas e estabelecida a relação sintática adequada entre elas. Nem uma narrativa verbal transmite coisa alguma a um leitor, a menos que tenha significação contínua. Na escrita assertiva, portanto, parece haver pouco lugar para um termo intermediário como Retórica, e de fato verificamos amiúde que entre filósofos, cientistas, juristas, críticos, historiadores e teólogos a Retórica é olhada com certa desconfiança.

A Retórica, desde o início, tem significado duas coisas: a fala ornamental e a fala persuasiva. Essas duas coisas parecem psicologicamente opostas uma à outra, pois o desejo de ornamentar é essencialmente desinteressado, e o desejo de persuadir, exatamente o oposto. De fato a Retórica ornamental é inseparável da própria literatura, ou do que temos chamado a estrutura verbal hipotética, que existe em si mesma. A Retórica suasória é literatura aplicada, ou o emprego da arte literária para reforçar o poder da argumentação. A Retórica ornamental age estaticamente sobre seus ouvintes, levando-os a admirar-lhe a beleza ou a graça; a Retórica suasória tenta levá-los cineticamente a um modo de ação. Uma articula a emoção; a outra forja-a. E seja o que for que decidamos sobre a posição literária fundamental da Retórica, parece haver pouca dúvida de que a Retórica ornamental é a *léxis* ou textura verbal da poesia. Observa Aristóteles, quando chega à *léxis*, na *Poética*, que o assunto pertence mais propriamente à Retórica. Podemos, portanto, adotar o seguinte postulado tentativo: se a união direta de Gramática e Lógica é característica das estruturas verbais não literárias, a literatura pode ser descrita como a organização retórica de Gramática e Lógica. A maior parte dos traços característicos da forma literária, tais como rima, aliteração, metro, equilíbrio antitético, uso de exemplos, são também esquemas retóricos.

A psicologia da criação não é nosso tema, mas deve acontecer muito raramente o fato de um escritor sentar-se para escrever sem *nenhuma* noção do que se propõe produzir. Na mente do poeta, pois, algum tipo de poder de controle e coordenação, o que Coleridge chamava a “iniciativa”, estabelece-se muito de início, gradualmente assimila tudo a si mesmo, e afinal se revela como a

forma continente da obra. Essa iniciativa é claramente, não uma unidade, mas um complexo de fatores. O tema é um de tais fatores; o senso de unidade do estado de espírito, que torna certas imagens apropriadas e outras não, é outro. Se o que vai ser produzido é um poema em metros regulares, o metro será um terceiro; se não, algum outro ritmo integrante estará presente. Observamos antes, também, que a intenção do poeta de produzir um poema inclui normalmente o gênero, a intenção de produzir um tipo específico de estrutura verbal. O poeta, assim, está decidindo incessantemente que certas coisas, quer possam ser criticamente explicadas por ele, quer não, pertencem à sua estrutura, e não pertence o que ele corta ao rever, embora possa ser bastante bom para caber em algum outro lugar. Mas como a estrutura é complexa, essas decisões relacionam-se com uma variedade de elementos poéticos, ou um *grupo* de iniciativas. Destas, o tema e a escolha de imagens prenderam nossa atenção no ensaio precedente; o gênero e o ritmo integrante preocupar-nos-ão agora.

Queixamo-nos em nossa Introdução de que a teoria dos gêneros era um assunto pouco desenvolvido em crítica. Temos os três vocábulos genéricos: drama, epopéia e lírica, procedentes dos gregos, mas usamos os últimos dois principalmente como jargão ou gíria profissional, respectivamente por poema longo e curto (ou mais curto). O poema de tamanho médio não tem sequer um termo de jargão para descrevê-lo, e qualquer poema longo vem a ser chamado uma epopéia, especialmente se está dividido em doze partes ou coisa assim, como o *Ring and the Book* (O Anel e o Livro), de Browning. Esse poema adota uma estrutura dramática, um triângulo de marido ciumento, mulher paciente e amante cavalheiresco, envolvidos num julgamento por homicídio, com cenas em sala de tribunal e em cela de condenado à morte, e desenvolve-se todo por meio de monólogos das personagens. É um espantoso *tour de force*, mas só podemos apreciá-lo plenamente quando o tomamos como um experimento genérico em matéria de drama, um drama às avessas, por assim dizer. Similarmente, chamamos a *Ode ao Vento Oeste*, de Shelley, de poesia lírica, talvez porque seja uma poesia lírica; se hesitamos em chamar o *Epipsychidion* de poesia lírica, e não sabemos o que seja, sempre podemos chamá-lo produto de um gênio essencialmente lírico. É mais curto do que a *Iliada*, e tem um fim.

A origem, porém, dos termos drama, epopéia e lírica sugere que é bastante simples a idéia básica de gênero. O fundamento das distinções de gênero em literatura parece ser o princípio da apresentação. As palavras podem ser representadas diante de um espectador; podem ser cantadas ou entoadas; ou podem ser escritas para um leitor. A crítica, notamos incidental e resignadamente, não tem nome para o membro isolado da audiência de

um autor, e a própria palavra "audiência" não cobre realmente todos os gêneros, pois é levemente ilógico descrever os leitores de um livro como audiência*. A base da crítica genérica, em todo caso, é retórica, no sentido de que o gênero é determinado pelas condições estabelecidas entre o poeta e seu público.

Temos de falar do *princípio* da apresentação, se as distinções entre a palavra representada, falada e escrita, significam alguma coisa na idade do prelo. Pode-se imprimir uma poesia lírica ou ler um romance em voz alta, mas tais mudanças incidentais não são bastantes em si mesmas para alterar o gênero. A despeito de todo o extremoso cuidado mercedadamente expandido com os textos impressos das peças de Shakespeare, são elas em princípio escritas para serem representadas, e pertencem ao gênero dramático. Se um poeta romântico dá a seu poema uma forma dramática, pode não esperar, nem mesmo desejar, qualquer enenação teatral; pode pensar inteiramente em função de impresso e leitores; pode mesmo acreditar, como muitos românticos, que o drama teatral é uma forma impura, por causa das limitações que impõe à expressão individual. Não obstante, o poema ainda está sendo referido, no fundo, a algum tipo de teatro, pouco importa se com boa dose de castelos no ar. Um romance é escrito, mas quando Conrad emprega um narrador para ajudá-lo a contar a estória, o gênero da palavra escrita está sendo assimilado ao da falada.

A questão de como devemos classificar tal romance é menos importante do que o reconhecimento do fato de que dois princípios diferentes de apresentação existem nele. Talvez se julgue mais simples, em vez de usar o vocábulo princípio, dizer que as distinções de gênero estão entre os modos com que as obras literárias são idealmente apresentadas, quaisquer que sejam as realidades. Mas Milton, por exemplo, parece não ter em mente nenhum ideal de declamador e audiência para o *Paraíso Perdido*; parece contentar-se com deixá-lo, na prática, na condição de um poema a ser lido num livro. Quando usa a invocação convencional, levando assim o poema para o gênero da palavra falada, o significado da convenção é indicar a que tradição sua obra primariamente pertence e a qual é mais estreitamente afim. O propósito da crítica, por gêneros, não é tanto classificar como esclarecer tais tradições e afinidades, revelando um largo número de relações literárias de que não se teria notícia enquanto não houvesse contexto estabelecido para elas.

O gênero da palavra falada e do ouvinte é muito difícil de descrever em inglês, mas parte dele é o que os gregos queriam dizer com a expressão *tà épe*, poemas destinados a recitação, não

* Esse sentido de "audience", contudo, existe em Inglês. (N. do T.)

necessariamente epopéias do tamanho convencional, gigantesco. Esse material "épico" não tem de ser metrificado, pois a narrativa em prosa e a oração em prosa são formas orais importantes. A diferença entre metro e prosa não é evidentemente uma diferença genérica em si, como o demonstra o exemplo do drama, embora tenda a tornar-se. Neste ensaio usei a palavra "epopéia" para descrever obras nas quais o princípio da apresentação é o discurso oral, conservando a palavra epopéia para seu emprego costumeiro, como o nome da forma da *Iliada*, da *Odisséia*, da *Eneida* e do *Paráiso Perdido*. O *épos* abrange assim toda a literatura, em verso ou prosa, que tente de algum modo preservar a convenção da recitação e da audiência que escuta.

Os gregos legaram-nos os nomes de três de nossos quatro gêneros: não transmitiram uma palavra para o gênero que se dirige ao leitor por intermédio do livro, e naturalmente não inventamos uma nossa. A mais próxima dela é "história", mas essa palavra, a despeito de *Tom Jones*, deixou a literatura, e a latina "escritura" tem um sentido muito especializado. Como não posso deixar de ter uma palavra, farei uma escolha arbitrária de "ficção" para descrever o gênero da página impressa. Sei que usei esta palavra no primeiro ensaio (1) num contexto diferente, mas parece melhor entrar de acordo com a atual e confusa terminologia do que aumentar as dificuldades deste livro com a introdução de muitos termos novos. A analogia com o teclado em música pode ilustrar a diferença entre a ficção e os outros gêneros que para propósitos práticos existe nos livros. Um livro, como um teclado, é um artifício mecânico para pôr toda uma estrutura artística debaixo do controle interpretativo de uma só pessoa. Mas assim como é possível distinguir a genuína música de piano da partitura para piano de uma ópera ou sinfonia, assim podemos distinguir a genuína "literatura de livro" de livros que contenham, por escrito, as partituras textuais de peças recitadas ou representadas.

A conexão entre um poeta que fala e uma audiência que escuta, que pode ser efetiva em Homero ou Chaucer, logo se torna crescentemente teórica, e, ao fazê-lo, o *épos* passa insensivelmente para a ficção. Pode-se mesmo sugerir, não de todo seriamente, que a figura lendária do bardo cego, que é usada com tanto efeito por Milton, indica que a derivação rumo a uma audiência não vista começa muito cedo. Mas sempre que o mesmo material serve para os dois gêneros, a diferença entre os gêneros surge imediatamente. A principal diferença, sem cuidar-se da simples distinção de tamanho, está implícita no fato de que o *épos* é episódico e a ficção contínua. Os romances de Dickens, como livros, são ficção; como folhetins seriados, numa publicação destinada à leitura familiar, são ainda fundamentalmente ficção, embora mais próxima do *épos*. Mas quando Dickens começou a

dar leituras de suas próprias obras, o gênero mudou inteiramente para o *épos*; a ênfase era então posta no imediatismo do efeito ante uma audiência visível.

No drama, as personagens hipotéticas ou internas da estória confrontam-se com a audiência diretamente; por isso, o drama é marcado pelo escondimento do autor, que não é visto por sua audiência. No drama acentuadamente espetacular, tal como o temos em muitos filmes, o autor tem importância relativamente escassa. O drama, e também a música, é a representação de um conjunto para uma audiência, e é mais provável que a música e o drama floresçam numa sociedade com forte consciência de si mesma como sociedade, qual a Inglaterra elizabetana. Quando uma sociedade se torna individualista e competitiva, como a Inglaterra vitoriana, sofre correspondentemente a música e o drama, e a palavra escrita quase que monopoliza a literatura. No *épos*, o autor defronta sua audiência diretamente, e as personagens hipotéticas de sua estória estão escondidas. O autor ainda está presente, em teoria, quando representado por um rapsodo ou menestrel, pois este fala como o poeta, não como uma personagem do poema. Na literatura escrita, tanto o autor como as suas personagens escondem-se do leitor.

O quarto arranjo possível, no qual o público do poeta se esconde do poeta, apresenta-se na lírica. Não há, como é de regra, nome algum para o público da poesia lírica: o que se deseja é algo análogo ao "coro", que não sugere presença simultânea ou contexto dramático. A lírica é, para voltarmos ao aforismo de Milton referido no começo deste livro, preeminentemente a elocução ouvida a furto. O poeta lírico normalmente finge estar conversando consigo mesmo ou com outrem: um espírito da natureza, uma das Musas (note-se a diferença com o *épos*, onde a Musa fala por intermédio do poeta), um amigo pessoal, um amor, um deus, uma abstração personificada ou um objeto natural. A lírica é, como diz Stephen Dedalus no *Portrait* de Joyce, a apresentação, pelo poeta, da imagem com relação a ele mesmo: é para o *épos*, retoricamente, o que a prece é para o sermão. O princípio da apresentação na lírica é a forma hipotética daquilo que em religião é chamado a relação "eu-tu". O poeta, por assim dizer, volta as costas para seus ouvintes, embora possa falar por eles, e embora eles possam repetir algumas de suas palavras atrás dele.

O *épos* e a ficção constituem a área central da literatura, e são flanqueados pelo drama, de um lado, e pela lírica, do outro. O drama tem uma relação particularmente íntima com o ritual, e a lírica com o sonho ou a *visão*, conversando o indivíduo consigo mesmo. Dissemos no começo deste livro que não há discurso direto em literatura, mas o discurso direto é comunicação natural, e a literatura pode imitá-lo assim como pode imitar

qualquer outra coisa na natureza. No *épos*, quando o poeta defronta sua audiência, temos uma *mimesis* do discurso direto. O *épos* e a ficção primeiro assumem a forma da escritura sagrada e do mito, depois dos contos tradicionais, depois da poesia narrativa e didática, incluindo a épica propriamente dita, e da prosa oratória, depois do romance e outras formas escritas. Ao progredirmos historicamente através dos cinco modos, a ficção eclipsa crescentemente o *épos*, e, ao fazê-lo, a imitação do discurso direto muda para a imitação da escrita assertiva. Esta, por seu turno, com os extremos da prosa documentária ou didática, torna-se asserção real, e assim se afasta da literatura.

A lírica é imitação interna de sons e imagens, e situa-se em oposição à imitação externa, ou representação exterior de sons e imagens, que é o drama. Ambas as formas evitam a imitação do discurso direto. As personagens numa peça falam uma com a outra, e estão teoricamente falando consigo mesmas num aparte ou solilóquio. Mesmo quando cômicas de uma audiência, não estão falando pelo poeta, exceto em casos especiais como a parábase da Comédia Antiga ou os prólogos e epílogos do teatro rococó, onde há mudança genérica real do drama para o *épos*. Em Bernard Shaw a parábase cômica se transfere do meio da peça para um prefácio em prosa separado, mudança essa do drama para a ficção.

No *épos* algum tipo de metro comparativamente regular tende ao predomínio: mesmo a prosa oratória mostra muitos característicos métricos, tanto na sintaxe como na pontuação. Na ficção a prosa tende a predominar, porque só a prosa tem o ritmo contínuo apropriado à forma contínua do livro. O drama não tem um ritmo peculiar que o governe, mas relaciona-se mais de perto com o *épos* nos modos mais antigos e com a ficção nos posteriores. Na lírica um ritmo que é poético, mas não necessariamente métrico, tende a predominar. Vamos examinar cada gênero por sua vez, com o objetivo de descobrir quais são seus traços principais. Como no que se segue imediatamente preocupamo-nos largamente com a dicção e os elementos lingüísticos, temos de limitar nosso apanhado precipuamente a uma língua específica, que será a inglesa: isso significa que boa parte do que diremos será verdade apenas em Inglês, mas esperamos que os princípios essenciais possam também adaptar-se a outras línguas.

O RITMO DA REPETIÇÃO: O *ÉPOS*

O metro pulsátil regular que distingue tradicionalmente o verso da prosa tende a tornar-se o ritmo organizador no *épos* ou nas formas oratórias extensas. O metro é um aspecto da repetição, e as duas palavras para a repetição, ritmo e padrão,

mostram que a repetição é um princípio estrutural de toda a arte, quer temporal, quer espacial, em seu impacto primário. Além do próprio metro, a quantidade e o icto (ou acento) são elementos da repetição poética, embora a quantidade não seja um elemento da repetição regular no inglês moderno, exceto em experimentos nos quais o poeta tem de erigir suas próprias normas ao escrever. A relação do icto ou acento para com o metro necessita, talvez, de um tipo de explicação diverso do ordinariamente dado.

Um verso de quatro acentos parece ser inerente à estrutura da língua inglesa. E o ritmo prevalente da poesia mais antiga, embora mude seu sistema da aliteração para a rima no Médio Inglês; é o ritmo comum da poesia popular em todos os períodos, das baladas e da maior parte das poesias infantis. Na balada, a quadra de oito, seis, oito, seis sílabas é um metro contínuo de quatro acentos, com uma "pausa" no fim dos versos de seis. O princípio da pausa, ou de um compasso que chega a um ponto de efetivo silêncio, já estava fixado no Velho Inglês. O pentâmetro iâmbico ministra um campo de sincopação no qual acento e metro podem até certo ponto neutralizar-se um ao outro. Se lermos muitos pentâmetros iâmbicos de modo natural, dando às palavras importantes o pesado acento que têm no Inglês falado, o velho verso de quatro linhas salienta-se, com claro relevo, de seu segundo plano métrico. Assim:

To bé, or nó't to be: thát is the quéstion.
Whéther 'tis nóbler in the mínd to súffer
The slíngs and árrows of outrágeous fórtune,
Or táke up árms against a séa of tróubles...

Of mán's first disobédience, and the frúit
Of that forbídden trée, whose mórtal táste
Brought déath into the wórld and áll our wóe,
With lóss of Éden, till one gréater Mán
Restóre us, and regáin the blíssful séat...

O dístico interrompido de Dryden e Pope, como deveríamos esperar, tem uma percentagem mais alta de versos de cinco acentos, mas é provável que qualquer licença rítmica, como uma cesura feminina, traga de volta a velha medida:

Forgét their há'tred, and consént to féar. (Waller)
Nor héll a fúry, like a woman scórn'd. (Congreve)
A líttle leárning is a dángerous thíng. (Pope)

Qualquer período de incerteza ou transição métricas ilustrará a força natural do verso de quatro acentos. Depois da morte de Chaucer e da mudança do médio para o moderno Inglês, entramos no estranho mundo métrico de Lydgate, no qual nos vemos fortemente tentados a aplicar ao próprio Lydgate o que o Menestrel diz à Morte na *Danse Macabre*:

This newe daunce / is to me so straunge
 Wonder dyverse / and passyngli contrarie
 The dredful fotyng / doth so ofte change
 And the measures / so ofte sithes varie*.

Mas há uma dança lá, apesar de tudo: vejamos a estância precedente, a fala da Morte ao Menestrel:

O thow Minstral / that cannest so note & pipe

Un-to folkes / for to do plesaunce

By the right honde (anoone) I shal the gripe

With these other / to go vp-on my daunce

Ther is no scape / nowther a-voydaunce

On no side / to contrarie my sentence

For yn musik / be crafte & accordaunce

Who maister is / shew his science. **

* Esta nova dança é para mim tão estranha / Maravilha, diversa e excessivamente contrária, / A terrível caminhada tão amiúde muda / E as medidas tão amiúde as jornadas variam.

** Ó tu, Menestrel que assim podes anotar e tocar flauta / Para deleitar as pessoas, / Com a mão direita (logo) te agarrarei / Com esses outros para seguirdes minha dança. / Não há escapatória nem anulação. / De lado algum, para contrariar minha sentença. / Para na música haver arte e harmonia / Quem for mestre mostre sua ciência.

Sofreremos com essa estância se tentarmos analisá-la como uma estância em pentâmetros do tipo *ABC* de Chaucer: a derradeira linha, por exemplo, não é absolutamente um pentâmetro. Lida como um verso contínuo de quatro acentos, é muito simples; e tal leitura exibirá o que a análise prosódica jamais pôde fazer, o ritmo grotesco, de esqueleto a pular, da voz da Morte, terminando na ironia calculada do último verso. Não afirma que conheço os pormenores da prosódia de Lydgate, que *es* ele podia preferir pronunciar ou elidir, ou que palavras estrangeiras ele podia acentuar diferentemente. É possível que nem Lydgate nem o leitor do século XV estivessem tampouco inteiramente seguros a respeito de todos esses pontos; mas um verso com quatro acentos principais e um número variável de sílabas entre os acentos é o expediente óbvio para superar tais problemas, pois uma boa quantidade pode ser deixada à escolha do leitor individual. Em todo caso, estou indicando menos como a passagem deve ser lida, do que como pode ser mais facilmente escandida: como se dá com a escansão métrica, cada leitor fará sua própria modificação do modelo.

O verso "skeltônico" também é, comumente, um verso de quatro acentos: o animado prelúdio a *Philip Sparowe* é um ritmo de marcha rápida, com mais pausas e mais acentos do que vimos em Lydgate:

Pla ce bo,

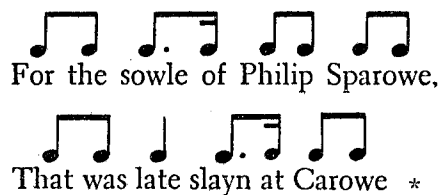
Who is there, who?

Di le xi,

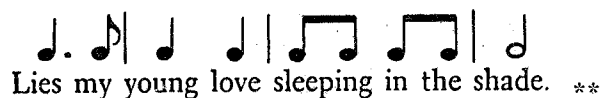
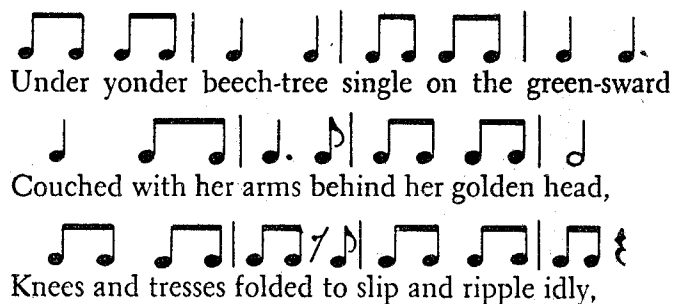
Dame Margery;

Fa, re, my, my,

Wherefore and why, why?



Em suma, o “novo princípio” sobre o qual Coleridge construiu *Christabel* era quase tão novo como os princípios comumente o são em literatura. Também está claro que a inspiração finlandesa de *Hiawatha* não era fundamentalmente mais exótica do que tais inspirações habitualmente o são. O *Hiawatha* ajusta-se ao padrão de quatro acentos do Inglês muito comodamente, o que talvez explique a razão por que é um dos poemas mais fáceis de serem parodiados na língua. O *Love in the Valley* (Amor no Vale), de Meredith, é também facilmente escandido como um verso de quatro acentos, muito semelhante em sua composição rítmica ao de Lydgate:



* Placebo, / quem está aí, quem? / Dilexi, / Senhora Margery; / Fã, ré, mi, mi. / Para que e por que, por quê? / Por causa da alma de Philip Sparowe, / Que foi há pouco morto em Carowe.

** Sob aquela faia, sozinha na verde relva, / Deitada com os braços por sob a fronte de ouro, / Os joelhos e as tranças ociosamente cruzados ao sono e ao murmúrio, / Estende-se meu jovem amor, a dormir na sombra.

Talvez esses exemplos já tenham começado a ilustrar alguma coisa a respeito do que a palavra “musical”, o *mélôs* de Aristóteles, realmente significa como vocábulo na crítica literária moderna. Na música contemporânea à poesia inglesa, desde o tempo de Lydgate, temos tido quase uniformemente uma acentuação enfática, marcando os acentos as unidades rítmicas (compassos) dentro das quais um número variável de notas é permitido. Quando em poesia temos um acento de intensidade predominante e um número variável de sílabas entre dois acentos (habitualmente quatro acentos por verso, correspondendo ao “tempo comum” em música), temos a poesia musical, isto é, a poesia de estrutura parecida com a música de seu tempo. Estamos falando agora do *épos* ou poesia extensa em metro contínuo: a música mais estreitamente análoga a essa poesia é a música em suas formas instrumentais mais extensas, nas quais o ritmo organizador derivou mais diretamente da dança do que do canto.

Este uso técnico da palavra “musical” é muito diverso da maneira sentimental de chamar qualquer poesia de musical, se soa bem. Na prática os empregos técnico e sentimental amiúde se opõem frontalmente, pois o termo sentimental seria aplicado, por exemplo, a Tennyson, e afastado, por exemplo, de Browning. Contudo, se fizermos a pergunta exterior, mas relevante: “Qual desses dois poetas sabia mais música, e era provavelmente, *a priori*, mais influenciado por ela?”, a resposta certamente não seria Tennyson. Aqui está um trecho da *Oenone* de Tennyson:

O mother Ida, many-fountain'd Ida,
Dear mother Ida, harken ere I die.
I waited underneath the dawning hills,
Aloft the mountain lawn was dewy-dark,
And dewy dark aloft the mountain pine:
Beautiful Paris, evil-hearted Paris,
Leading a jet-black goat white-horn'd, white-hooved,
Came up from reedy Simois all alone.

E aqui está uma passagem de *The Flight of the Duchess* (A Fuga da Duquesa), de Browning:

I could favour you with sundry touches
Of the paint-smutches with which the Duchess
Heightened the mellowness of her cheek's yellowness
(To get on faster) until at last her
Cheek grew to be one master-plaster
Of mucus and fucus from mere use of ceruse:
In short, she grew from scalp to udder
Just the object to make you shudder.

No trecho de Browning a velocidade é um fator positivo: tem-se a sensação do movimento de um metrônomo. Tennyson tentou minimizar a sensação de movimento; sua passagem teria de ser lida devagar e com muita ênfase nas vogais. Ambos os excertos repetem sons de modo ostensivo, mas as repetições em Tennyson estão lá para tornar mais lento o progresso das idéias, para compelir o ritmo a voltar sobre si mesmo, e a elaborar o que é essencialmente um *padrão* sonoro. Em Browning as rimas aguçam a ênfase do acento e ajudam a criar um ritmo cumulativo. A velocidade e o acento aguçado da poesia de Browning são características musicais, e é difícil ver o que as palavras entre parênteses podem ser, tirante uma indicação musical, uma tradução inglesa de *più mosso*.

Frases tais como "suave fluência musical" ou "desagradável dicção não musical" pertence ao emprego sentimental da palavra "musical", e derivam talvez do fato de o vocábulo "harmony", no inglês comum, excluída a música, significar uma relação estável e permanente. Neste sentido figurado da palavra "harmony", a música não é uma seqüência de harmonias, de modo algum, mas uma seqüência de dissonâncias que terminam em harmonia, sendo a única "harmonia" estável e permanente, em música, o acorde de tônica final que harmoniza. É mais provável que seja o poema áspero, desagradável, dissonante (presumindo-se, por certo, alguma competência técnica no poeta) o que mostre na poesia a tensão e o acentuado ímpeto motriz da música. Quando encontramos uma cuidadosa balança de vogais e consoantes e um fluxo sensível e sonhador de sons, estamos provavelmente às voltas com um poeta não musical. Pope, Keats e Tennyson são todos não musicais. Essa negação, mal preciso observá-lo, nada tem de pejorativa: *The Rape of the Lock* não é musical, assim como é um mau exemplo de verso branco, porque é inteiramente outra coisa. Quando encontramos sons que gritam agudos, linguagem intrincada e obscura, pequena quantidade de consoantes, e longos polissílabos pouco fluentes, estamos provavelmente em face do *métos*, ou poesia que mostra analogia com a música, se não influência real desta.

A dicção musical ajusta-se melhor ao grotesco e ao horrível, ou à invectiva e à injúria. É apropriada a um severo intelectualismo do assim chamado tipo "metafísico". É irregular no metro (por causa da sincopação junto do acento), tende fortemente ao "enjambement" e emprega um ritmo longo e cumulativo que leva os versos a unidades rítmicas maiores como o parágrafo. O fato de Shakespeare revelar crescente emprego do *métos* em sua carreira é o princípio usado para datar suas peças pela evidência interna. Quando Milton diz que o verso heróico rimado não é de "verdadeiro deleite musical", porque a poesia musical precisa ter "o sentido variamente prolongado de um verso no outro", está

usando a palavra "musical" no sentido técnico. Quando Samuel Johnson fala da "velha maneira de continuar desgraciosamente o sentido de verso a verso", está falando de seu ponto de vista coerentemente antimusical. *The Heretic's Tragedy* (A Tragédia do Herege) é um poema musical; *Thyrsis* não é. *The Jolly Beggars* (Os Alegres Mendigos) é; a *Ode on a Grecian Urn* (Ode a uma Urna Grega) não é. O *Messiah* (Messias) de Pope não é musical, mas o *Song to David* (Canto para Davi), de Smart, com suas martelantes palavras temáticas e a explosão em *fortissimo* de sua coda, é um *tour de force* musical. Os hinos de Crashaw e as odes pindáricas de Cowley são musicais, com seus versos fluentes, variáveis, prevalentemente de quatro acentos, e seus "enjambements" de inflexível impulso; os poemas estróficos de Herbert e as odes pindáricas de Gray não o são. Skelton, Wyatt e Dunbar são musicais; Gavin Douglas e Surrey não o são. O verso aliterativo é comumente acentual e musical; as formas estróficas elaboradas ordinariamente não o são. O uso do *métos* em poesia por certo não implica, necessariamente, qualquer conhecimento técnico de música da parte do poeta, mas amiúde o acompanha. Um poema tecnicamente tão musical como o *Musicks Duell*, de Crashaw (uma ária barroca com acompanhamento instrumental) constitui um exemplo.

É ocasionalmente é pelo menos concebível que algum comprometimento com a música tivesse dirigido uma tendência ao *métos* no verso. Sente-se que Southey, por exemplo, jamais clarificou de todo seus notáveis experimentos no ritmo do *épos*: se assim é, pode ser instrutivo colocar ao lado da incisiva lista de Milton, das qualidades musicais da poesia, a gagueira e o resmungo do prefácio de *Thalaba*: "Não desejo a toada do *improvisatorè*; — mas algo que denote o senso de harmonia, algo como a cadência do sentimento, — como o timbre que cada poeta necessariamente imprime à poesia." Também o conceito do *métos* pode lançar mais luz no que Wordsworth estava tentando fazer em *Peter Bell* e *The Idiot Boy*. As observações de Wordsworth a respeito do metro como a fonte de estímulo no verso aplicam-se mais particularmente à cadência, na qual está presente a pulsação física da dança. O que o metro dá em si mesmo é antes o prazer de ver um padrão relativamente previsível completar-se com as palavras inevitavelmente adequadas. A frase de Pope, "O que foi amiúde pensado, mas nunca tão bem expresso" é um conceito métrico: quando ouvimos seus dísticos, temos uma sensação de expectativa cumprida, que é o contrário do óbvio. A maior violência nas imagens das sátiras de Donne é apropriada à maior energia de um ritmo mais acentualmente concebido.

Se nos voltamos para o grupo contrastante daqueles que denominamos poetas não musicais, Spenser, Pope, Keats, Tennyson, encontramos ritmos mais vagarosos e mais ressoantes. Os

versos de quatro acentos são muito mais raros em *The Faerie Queene* do que no *Paradise Lost*, e a tendência oposta é indicada pelo alexandrino mais ou menos freqüente. A prática desse grupo de poetas foi magnificamente expressa por Johnson em sua opinião antimusical: "A música do verso heróico inglês impressiona o ouvido tão debilmente que se perde com facilidade, a menos que todas as sílabas de cada linha cooperem umas com as outras; essa cooperação somente pode ser obtida pela preservação de cada verso sem misturar-se com o outro, como um sistema distinto de sons." A implicação é a de que, como os únicos elementos musicais que Johnson está considerando foram afinal perdidos com a perda do acento de altura e da quantidade, a poesia inglesa teria de pensar em termos de padrão sonoro em vez de em ritmo cumulativo.

As relações entre a poesia e as artes visuais são talvez mais forçadas do que as relações entre a poesia e a música. Os poetas não musicais são amiúde "pictóricos", em sentido geral: freqüentemente usam seus ritmos mais meditativos para fazer, pormenor por pormenor, uma pintura estática, tal como na cuidadosa descrição de Vênus nu, em *Oenone*, ou nas elaboradas cenas, como de tapeçaria, de *The Faerie Queene*. Onde temos algo realmente análogo à *ópsis*, contudo, é no artifício retórico conhecido como harmonia imitativa ou onomatopéia, tal como descrito e exemplificado por Pope no *Essay on Criticism*:

'Tis not enough no harshness gives offence,
The sound must seem an echo to the sense...
When Ajax strives some rock's vast weight to throw,
The line too labours, and the words move slow;
Not so, when swift Camilla scours the plain,
Flies o'er th' unbending corn, and skims along the main*.

Esse artifício é fácil de reconhecer, e tem sido observado desde que Aristóteles, em seu tratado de Retórica, ilustrou com o verso de Homero sobre a pedra de Sísifo o som de uma grande pedra rolando pelas encostas:

αὔτις ἔπειτα πέδουδε κυλίνδετο λάας ἀναιδής

Pope traduziu esse verso por "Thunders impetuous down, and smoaks along the ground" **, e conquistou de uma vez por todas

* Não basta que não haja dissonância, / O som deve parecer um eco do sentido... / Quando Ajax luta por atirar o vasto peso de uma pedra, / Também o verso labuta, e as palavras se movem lentas; / Isso não sucede quando a veloz Camila corre pela planície, / Voa pelo trigo que não se verga e desliza pelo mar.

** Troveja impetuosamente para baixo e se precipita pelo chão. (3) Bolha. (4) Apuro, dificuldade.

a aprovação de Johnson, sendo Johnson em geral muito céptico a propósito da harmonia imitativa. Ele a ridiculariza num dos papéis de *Idler*, sob a capa de Dick Minim (Dick Anão), o crítico, o qual aponta que as palavras "bubble" (3) e "trouble" (4) provocam "uma inflação momentânea das bochechas com a retenção do ar, que é depois expelido com força, tal como na prática de soprar bolhas de sabão". Tudo o que a zombaria realmente ilustra, contudo, é que a onomatopéia é uma tendência lingüística assim como poética, e que o poeta aproveita o que quer que sua língua ofereça como fato natural. A língua inglesa possui muitos efeitos sonoros excelentes, embora tenha perdido uns poucos: no Velho Inglês, *The Wanderer* (O Viandante) pode exprimir o tempo frio como nós modernos não podemos:

Hreosan hrim ond snaw hagle gemenged

Mas porque esses artifícios são lingüísticos, a par de literários, estão sendo continuamente recriados na linguagem coloquial. A linguagem coloquial, quando boa, é freqüentemente chamada "pitoresca" ou "colorida", sendo ambas as palavras metáforas pictóricas. As passagens narrativas de *Huckleberry Finn* encerram uma flexibilidade imitativa que os trechos narrativos de *Tom Sawyer*, por exemplo, dificilmente alcançam:

... Then there was a racket of ripping and tearing and smashing, and down she goes, and the front wall of the crowd begins to roll in like a wave.

(... Então houve um barulho de rachar e partir e quebrar, e lá desce ela, e a muralha frontal da multidão começa a ondular como vaga.)

A mestria mais notavelmente sustentada da *ópsis* verbal na Inglaterra talvez esteja exibida em *The Faerie Queene*, que temos de ler com um tipo especial de atenção, uma capacidade de apanhar a visualização através do sentido. Assim em

The Eugh obedient to the bender's will,

o verso tem um número de sílabas fracas no meio, que o faz vergar com o feitio de um arco. Quando Una se perde, o ritmo se desgarra com ela:

And Una wandring farre in woods and forrests...

Parte do efeito deste verso é devido à rima fraca de "forrests" com "guests". Quando o assunto é naufrágio, o ritmo naufraga com o mesmo tipo de rima desapontadora:

For else my feeble vessell crazd, and crackt
Through thy strong buffets and outrageous blowes,

Cannot endure, but needs it must be wrackt
On the rough rocks, or on the sandy shallowes*.

Quando Florimell acha difícil discernir seu caminho, também achamos difícil escandir o verso:

Through the tops of the high trees she did descry...

Quando o assunto é a harmonia da música, temos uma rima idêntica, com uma das poucas palavras adequadas da língua:

To th'instruments diuine respotence meet:
The silver sounding instruments did meet...

Quando o assunto é uma "Ponte perigosa", temos:

Streight was the passage like a ploughed ridge,
That if two met, the one mote needes fall ouer the lidge.

Os estudiosos do Renascimento têm sido alertados para esses efeitos por seu aprendizado escolar da Retórica: um verso de aparência inofensiva do *January* de Spenser, por exemplo, leva de pronto este trompaço de saco de areia, da parte de E. K.: "uma bela epanortose ... e também uma paronomásia". A fonte do trecho de Pope atrás citado é a *Arte Poética* de Vida, mais velha do que Spenser. Depois de Spenser o poeta que mostrou o interesse mais coerente — ou persistente — na harmonia imitativa foi Cowley, que a usou com liberalidade em *Davideis*, a ponto de arrancar um áspero resmungo de Johnson: não via este razão por que um pinheiro devesse ser mais alto em alexandrinos do que em pentâmetros. Alguns dos efeitos de Cowley são contudo muito interessantes, tal como o seu uso do hemistíquio oracular. Aqui, por exemplo, três pés de um verso pentâmetro são atribuídos à contemplação silenciosa:

O who shall tell, who shall describe thy Throne,
Thou great Three-One?

A primeira linha do trecho citado de Pope ('Tis not enough no harshness gives offence) implica que uma aguda dissonância ou sarrafadadura aparente na escrita pode amiúde ser interpretada como decoro imitativo. Pope emprega essas dissonâncias intencionais no mesmo poema, quando dá horríveis exemplos de práticas que desaprova, e a discussão de Addison da passagem em *Spectator* 253 mostra-nos que vivo interesse tais artifícios

* Pois senão meu frágil barco enlouquecido e rachado / Por causa de tuas fortes pancadas e violentos golpes, / Não poderá agüentar, mas fatalmente naufragará / Nas rudes rochas, ou nos arenosos baixios.

ainda despertavam. Aqui, por exemplo, está o modo como Pope descreve o gênio constipado:

And strains, from hard-bound brains, eight lines a year*.

Spenser, naturalmente, emprega o mesmo artifício amiudadas vezes. Um abuso sem gosto da aliteração assinala um orador (Braggadocchio) como mentiroso e hipócrita:

But minds of mortall men are muchell mard,
And mous'd amisse with massie mucks unmeet regard.

e quando a falsa Duessa tenta São Jorge, a gramática, ritmo e assonância dificilmente poderiam ser piores: o ouvido do digno cavaleiro deveria adverti-lo de que tudo não estava bem:

Yet thus perforce he bids me do, or die.
Die is my dew; yet rew my wretched state
You ...

Certos artifícios imitativos tornam-se padronizados em todas as línguas, e a maioria deles em Inglês é muito conhecida para necessitar de recapitulação aqui: os versos decapitados aumentam a velocidade, os ritmos trocaicos sugerem movimento descendente, e assim por diante. O sortimento nativo de palavras inglesas consiste largamente de monossílabos, e um monossílabo sempre requer um acento separado, embora leve. Por isso as palavras latinas, compridas, se habilmente usadas, têm a função rítmica de tornar mais leve o metro, em contraste com o estúpido rugido sem ritmo que resulta "When ten low words oft creep in one dull line"**. Um subproduto deste último fenômeno em Inglês é mais útil: o assim chamado verso "de costas quebradas", com um espondeu no meio, desde os tempos do Velho Inglês (quando ele era o tipo C de Sievers) tem sido muito eficaz para sugerir o ominoso e o pressago:

Thy wishes then dare not be told. (Wyatt)
Depending from on high, dreadful to sight. (Spenser)
Which tasted works knowledge of good and evil. (Milton)

A harmonia imitativa pode por certo ser empregada ocasionalmente em qualquer forma de escrito, mas como efeito contínuo parece aderir muito naturalmente ao *épos* em verso, onde assume o aspecto de variantes de um padrão normal sustentado. Os dramaturgos e prosadores usaram-na muito escassamente: em Shakespeare ela ocorre apenas por alguma razão definida, como

* E arranca, dos miolos constipados, oito versos por ano. "Strains" rima internamente com "brains". (N. do T.)

** Quando dez palavrinhas amiúde se arrastam por um verso moroso.

quando Lear brada à tempestade na charneca, com as modulações da própria tempestade. Nas poesias líricas sua introdução faz o efeito de um *tour de force* que absorve a maior parte do interesse e transforma o poema num epigrama. Um exemplo é o brilhante poemeto do século XIV *Os Ferreiros*, que emprega o verso aliterativo para representar os golpes de malho:

Swarthe smekyd smethes smateryd wyth smoke
Dryue me to deth wyth den of here dyntes...

Periodicamente, na história da Retórica, alguma teoria sobre uma relação "natural" entre som e sentido vem à tona. É pouco provável que haja tal relação natural, mas é bastantê óbvio que existe um elemento onomatopaico na linguagem, o qual é desenvolvido e explorado pelo poeta. É mais simples pensar de preferência na harmonia imitativa como numa aplicação particular de um característico retórico análogo à quantidade clássica, mas que seria mais bem descrito como "qualidade": os padrões da assonância* constituída por vogais e consoantes. Não é difícil distinguir o *épos* com uma "qualidade" contínua ou padrão sonoro, tal como o *Hyperion*, do *épos*, digamos, do *Red Cotton Nightcap Country* (O País do Barrete Vermelho de Algodão), onde o som existe precipuamente por causa do sentido, e percebe-se em consequência que está mais próximo da prosa. Temos uma indicação de que *não* há firme padrão sonoro quando existem duas versões igualmente satisfatórias do mesmo poema, diversas na textura, como no Prólogo da *Legend of Good Women*, de Chaucer.

* A razão mais importante do emprego confuso da palavra "musical" em crítica literária é que, quando os críticos tratam da música na poesia, raramente cuidam da música real, contemporânea à poesia que estejam discutindo, com seu acento de intensidade e ritmo de dança, mas da estrutura (grandissimamente desconhecida) da música clássica, presumivelmente mais próxima do canto e do acento de altura. Sublinhamos a harmonia imitativa porque ilustra o princípio de que, enquanto na poesia clássica o padrão sonoro ou quantidade, sendo um elemento de volta, é parte do *mêlos* da poesia, essa harmonia imitativa é parte da *ópsis* na nossa.

O RITMO DA CONTINUIDADE: A PROSA

Em todo poema podemos ouvir pelo menos dois ritmos diferentes. Um é o ritmo de volta, que mostramos ser um complexo de acento, metro e padrão sonoro. O outro é o ritmo semântico do sentido, ou o que se percebe comumente ser o ritmo da prosa.

* No sentido de "correspondência incompleta", e não no estrito de "rima toante". (N. do T.)

O exagero do primeiro, dizendo-se a poesia em voz alta, produz a toada monótona; o exagero do segundo produzirá a "prosa de insana pompa", para citar uma observação de Bernard Shaw sobre o modo de dizer Shakespeare em seus dias. Temos o *épos* em verso quando o ritmo recorrente é básico ou organizador, e prosa quando o ritmo semântico é fundamental. A prosa literária resulta do emprego, em literatura, da forma usada para a escrita discursiva ou assertiva. Os tratados em verso, embora "não poéticos", são invariavelmente classificados como literários.

O século XVI foi um período de experimentação, principalmente no *épos* em verso ou "running rhythm" (ritmo corrente), para usar o termo de Hopkins. A influência do *mêlos* desenvolveu o verso branco; a influência da *ópsis* a estância spenseriana e o hexâmetro de Drayton (o fato de *Polyolbion* ser um poema descritivo pode explicar a escolha desse metro por Drayton). Como em todos os períodos de experimentação, houve alguns malogros comparativos, tal como a "poulterer's measure"*, que teve certa voga e depois foi abandonada. O *épos* em prosa, isto é, a prosa concebida primariamente como prosa oratória, reflete a preponderância cultural do *épos*: é normalmente considerado uma forma subsidiária da expansão oral, de que a suprema forma é o verso. É atribuído ao estilo chão ou no máximo ao estilo mediano, sendo típicas metáforas tais como a de Milton, "sentando-se aqui embaixo, no frígido ambiente da prosa". Por isso qualquer tentativa de dar dignidade literária à prosa imprime nela, provavelmente, alguns característicos do verso.

Jeremy Bentham, afirma-se, distinguiu a prosa do verso pela circunstância de que na prosa todas as linhas atingem a margem da página. Como muitas observações singelas, encerra esta uma verdade que a miopia da superior informação se inclina mais a omitir. O ritmo da prosa é contínuo, não recorrente, e o fato é simbolizado pelo corte puramente mecânico das linhas da prosa numa página impressa. Naturalmente cada prosador sabe que a escrita da prosa não é tão mecânica como a sua impressão, e que é possível que a impressão injurie ou mesmo estrague o ritmo de uma sentença, pondo uma palavra enfática no fim da linha e não no começo da seguinte, compondo com hífen uma palavra fortemente acentuada, e assim por diante. Mas o prosador é grandemente prisioneiro do acaso, a menos que propenda a fazer o tipo de revolução contra o acaso ilustrado pelo *Coup des Dês* de Mallarmé. As características da prosa oratória do Renascimento, com as muitas particularidades recorrentes em seu ritmo, são amiúde ocultadas pela impressão contínua da tipografia. O

* Literalmente, a "medida do vendedor de aves": composição em que os versos de doze e catorze sílabas se alternam; assim dita por ter a dúzia de ovos, ocasionalmente, até catorze unidades. (N. do T.)

canto antifônico no qual os livros de caracteres são escritos é um bom exemplo:

Ele desgosta da religião como de uma coisa triste,
e é seis anos mais velho para pensar no céu.

Ele escarnece e teme, e contudo espera a velhice,
mas não ousa imaginá-la com rugas.

Ele hoje te oferece seu sangue amavelmente,
e está pronto a tirar o teu amanhã.

Ele raramente faz algo que não queira fazer de novo,
e só tem juízo depois de uma desgraça...

O eufuismo, além disso, emprega todos os recursos conhecidos dos livros de Retórica, inclusive a rima, o equilíbrio métrico e a aliteração, que habitualmente se tomam como prerrogativas do verso. A prosa de Cícero baseava-se num ritmo periódico e numa balança de cláusulas que era amiúde uma balança quase métrica. Das obras em prosa que são deliberadamente exercícios métricos, tal como o *Urn Burial* (O Enterro da Urna), de Browne, podem-se extrair unidades recorrentes de ritmo como as *clausulae* de Cícero: "handsome enclosure in glasses", "revengeful contentions of Rome" são exemplos anapésticos. A Bíblia de 1611 é freqüentemente impressa com cada versículo em parágrafo separado: isso sem dúvida é feito primariamente para a conveniência dos pregadores, mas também dá uma idéia mais clara de seu ritmo de prosa do que o daria a prosa convencionalmente impressa. O ritmo de alguns ensaios de Bacon, especialmente os mais antigos e aforísticos, também emergiria mais claramente se cada sentença constituísse um parágrafo separado.

No século XVII o período de experimentação no "running rhythm" já havia decorrido, e sucedeu-se um período de experimentação na prosa. Começa este com o "furta-passo de Sêneca" ou prosa ática, a revolução rumo ao estilo da fala natural contra a retórica formal e semimétrica dos ciceronianos. Em Dryden a emancipação da prosa de sob o domínio do metro e a libertação do ritmo semântico distintivo da prosa são um fato consumado. Assim Matthew Arnold estava certo ao chamar o período de Dryden e Pope de idade da prosa e da razão, não porque sua poesia seja prosaica, mas porque sua prosa é prosa plenamente realizada. Um dos fatos curiosos da história literária é que o celebrado descobrimento de Mr. Jourdain é de fato um descobrimento, que a literatura parece fazer, na maioria das vezes, num ponto bem avançado de seu desenvolvimento.

Dizendo que o ritmo distintivo da prosa emerge melhor do tempo de Dryden em diante, não estamos, por certo, dizendo que prosa *melhor* fosse então escrita, embora o leitor talvez não necessite de advertências adicionais contra juízos de valor prema-

turos. Mas torna-se óbvio que a prosa é em si mesma um veículo transparente: está em sua maior pureza — isto é, na sua maior distância do *épos* e de outras influências métricas — quando é menos obstrutora e apresenta seu assunto como o vidro do espelho na vitrina de uma loja. Subentende-se que essa claridade neutra está longe do enfadonho, pois o enfadonho é invariavelmente opaco. Por isso, embora não haja razão literária por que a prosa não deva ser tão retórica quanto o escritor o queira, a prosa retórica amiúde se torna uma desvantagem quando a prosa é utilizada para objetivos não literários. Alguma coisa disso está expressa na observação de que é impossível dizer a verdade no estilo de Macaulay — não que Macaulay seja o melhor escritor ao qual se vincule a observação. Uma prosa altamente rebuscada não é bastante flexível para desempenhar a tarefa puramente descritiva da prosa: ultra-simplifica e ultra-simetriza continuamente seu material. Mesmo Gibbon não se exime de sacrificar a uma antítese a caracterização necessária de um fato. Alguma coisa do mesmo princípio pode ser vista dentro da própria literatura: ao estudar os romances eufuísticos, por exemplo, uma pessoa toma consciência de como é difícil entender uma estória contada em prosa eufuística. O eufuismo nasceu de formas oratórias, e permanece mais bem adaptado ao discurso bombástico: o escritor eufuístico aproveita todas as ocasiões que pode para reincidir no monólogo.

A prosa retórica, em suma, naturalmente se adapta melhor aos dois objetivos da Retórica, ornato e persuasão. Mas como esses dois objetivos contrastam psicologicamente, a prosa persuasiva é amiúde neutralizada em seus efeitos pelo próprio ornato, que a faz deliciosamente persuasiva. A beleza dos escritos religiosos de Jeremy Taylor é um fator desinteressado destes, que os manteve nas raízes permanentes da literatura em vez de na corrente transitória da persuasão cinética. O princípio implícito de modo algum se confina a Taylor: mesmo na congregação anglo-saxã de Wulfstan deve ter havido alguns intelectuais de mentalidade secular que pensavam menos em seus pecados do que na mestria do pregador, em matéria de ritmo aliterativo:

Her syndan mannsлагan ond maegslagan ond maesserbanan
ond mynsterhatan, ond her syndan mansworan ond mor-
thorwyrhtan, ond her syndan myltestran ond bearnmyrthran
ond fule forlegene horingas manege, ond her syndan wiccan
ond waelcyrian, ond her syndan ryperas ond reaferas ond
worolstruderas, ond, hraedest is to cwethenne, mana ond
misdaeda ungerim ealra.

Ocupamo-nos aqui com a prosa literária: uma descrição do ritmo da prosa não literária será dada mais tarde neste ensaio. Uma tendência a sentenças longas constituídas de frases curtas

e cláusulas coordenadas, à repetição enfática combinada com um ritmo linear impulsionante, à invectiva, a listas exaustivas, e a exprimir o processo ou marcha do pensamento, em vez da ordem verbal lógica do pensamento acabado, estão entre os signos do *mélos* da prosa. Rabelais é um dos maiores mestres do *mélos* na prosa: a maravilhosa beberria no capítulo quinto do primeiro livro parece-me tecnicamente musical, Jannequin posto em palavras, por assim dizer. Em Inglês temos Burton, que, dizem, divertia-se descendo ao Isis e ouvindo os barqueiros soltar palavras. Talvez suas visitas fossem profissionais, pois as qualidades de seu estilo são essencialmente as qualidades dos bons palavras: um embalante senso de ritmo, um amor à invectiva e à lista, um vocabulário irrestrito, uma tendência a pensar em unidades acentuais curtas, e um conhecimento enciclopédico dos dois campos relevantes para a blasfêmia e os nomes feios, a religião e a higiene pessoal. Todas essas, exceto a última, são características musicais.

A prosa de Milton, como o seu verso, está cheia, em seu auge, de "verdadeiro deleite musical", embora, naturalmente, de gênero muito diverso. As enormes sentenças em períodos, com suas breves frases vociferantes, as mudanças de velocidade dentro dessas sentenças, o acúmulo retórico de epítetos emocionalmente carregados, as rugidoras perorações de coda beethoveniana, são alguns de seus traços. Sterne, contudo, é o mestre principal do *mélos* em prosa, antes que o desenvolvimento das técnicas da "corrente da consciência", para apresentar o pensamento como um processo, o revivificasse em nossos dias. Em Proust essa técnica toma a forma de um entrelaçamento wagneriano de "leit-motivs". Em Gertrude Stein uma prolixidade deliberada de linguagem dá às palavras algo da capacidade de repetição que a música tem. Mas foi naturalmente Joyce quem fez os experimentos mais elaborados em *mélos*, e a cena do bar em *Ulysses* (a denominada das "Sereias" no comentário de Stuart Gilbert) é, a despeito de um tanto acrobática, boa prova de que as técnicas da prosa que acabamos de discutir têm uma analogia não puramente fantasiosa com a música. A analogia é aceita em Wyndham Lewis, por exemplo, cujo *Men Without Art* (Homens sem Arte) pretende evidentemente ser um manifesto em favor da *ópsis*. Aqui e ali podemos discernir a tendência ao *mélos* mesmo em escritores normalmente não musicais. Quando na retórica do *Sartor Resartus*, por exemplo, encontramos por acaso uma passagem tal como "From amid these confused masses of Eulogy and Elegy, with their mad Petrarchan and Werterean ware lying madly scattered among all sorts of quite extraneous matter"*,

* Do meio dessas confusas massas de Elogio e Elegia, com seus malucos petrechos petrarquianos e werterianos malucamente espalhados por entre todos os tipos de matéria em tudo estranha.

podemos ver que alguns dos artificios do eufuismo estão sendo usados para ênfase linear e não para equilíbrio paralelo, como o seriam no verdadeiro eufuismo.

Na prosa, tal como no verso, os escritores muito frequentemente chamados musicais, na acepção sentimental, são comumente afastadíssimos da música real. A tendência à *ópsis* em De Quincey, Pater, Ruskin e Morris, para citar uns poucos nomes a esmo, inclui amiúde a tendência a cuidadosa descrição pictórica e a longos símiles decorativos, mas a segunda tendência não define a primeira: não podemos julgar a qualidade de um estilo pela escolha do assunto. As longas sentenças nos romances posteriores de Henry James são sentenças *continentes*: todas as restrições e parênteses ajustam-se a um padrão, e, quando se estabelece um pormenor depois de outro, não emerge um processo linear de pensamento, mas uma compreensão simultânea. O que se explica é revirado e examinado por todos os aspectos, mas estava ali desde o começo. Também em Conrad as deslocções da narrativa — indo para trás e para a frente, ao ser formulada — destinam-se a fazer-nos desviar a atenção, do ouvir a estória para o olhar a situação fundamental. Sua frase "acima de tudo fazer-vos ver" encerra uma metáfora visual, que guarda muito de seu sentido primitivo. As deslocções da narração em *Tristram Shandy* têm efeito contrário: desviam nossa atenção, do olhar a situação externa para o ouvir o processo de sua formação na mente do autor.

Como a prosa é em si mesma um veículo diáfano, relativamente poucos prosadores mostram pronunciada propensão para um lado ou para outro. Em geral, quando ficamos mais conscientes de um "estilo" marcado, ou da indiossincrasia retórica da estrutura verbal, é muito provável que estejamos em contacto ou com o *mélos* ou com a *ópsis*. Browne e Jeremy Taylor inclinam-se tanto para a *ópsis* como Burton e Milton se inclinam para o *mélos*: o comentário sobre Taylor feito por uma personagem, num conto de O. Henry, "Por que alguém não escreve letra para isso?", refere-se a algo análogo, não à música, mas a um padrão sonoro tennysonianos.

Pode-se talvez aventurar a generalização de que o principal peso da influência clássica recai sobre o lado da *ópsis*, pela razão de que uma língua flexiva permite maior liberdade na ordem das palavras do que o moderno Inglês ou Francês, e assim tende-se a pensar que a sentença contém simultaneamente todas as suas partes. Mesmo em Cícero, que é orador, percebemos intensamente a "balança", e a balança implica uma neutralização do movimento linear. No Latim posterior, um novo tipo de propulsão linear começa a fazer-se perceptível, e sentimos-nos mais próximos da nova civilização teutônica, com seu verso aliterativo e a música embrionária de seu acento de intensidade. Em Cas-

siodoro as palavras temáticas e as modulações aliterativas ecoam e chamam e respondem assim, através das túrgidas sentenças:

Hinc etiam appellatam aestimamus chordam, quod facile corda moveat: ubi tenta vocum collecta est sub diversitate concordia, ut vicina chorda pulsata alteram faciat spontem contremiscere, quam nullam contigit attigisse.

O RITMO DO DECORO: O DRAMA

Em todas as estruturas literárias notamos um característico que podemos dizer o característico de uma personalidade verbal ou de uma voz que fala — algo diferente da comunicação direta, embora relacionado com ele. Quando se sente que esse característico é a voz do próprio autor, chamamo-la estilo: *le style c'est l'homme* é um axioma geralmente aceito. O conceito de estilo baseia-se no fato de que todo escritor tem seu próprio ritmo, tão distintivo como sua caligrafia, e suas próprias imagens, que vão de uma preferência por certas vogais e consoantes a uma preocupação com dois ou três arquétipos. O estilo existe em toda a literatura, naturalmente, mas pode ser visto em sua maior pureza na prosa temática: na verdade é o principal termo literário aplicado às obras em prosa geralmente classificadas como não literárias. O estilo teve seu grande período nos tempos vitorianos tardios, quando a ligação primária entre a escrita e a personalidade era um princípio fundamental da crítica.

Num romance percebemos um problema de complicação maior: o diálogo tem de falar com a voz das personagens internas, não com a do autor, e às vezes o diálogo e a narração separaram-se a ponto de dividir o livro em duas linguagens diversas. A adequação do estilo a uma personagem interna é conhecida como decoro ou acomodação do estilo ao conteúdo. O decoro é em geral a voz *ética* do poeta, a modificação de sua própria voz na voz de uma personagem ou no tom vocal exigido pelo assunto ou estado de espírito. E assim como o estilo em sua maior pureza está na prosa discursiva, assim também o decoro está obviamente, em sua maior pureza, no drama, quando o poeta não aparece em pessoa. O drama pode ser descrito, de nosso atual ponto de vista, como o *épos* ou a ficção absorvidos pelo decoro.

O drama é uma imitação do diálogo ou da conversação, e a retórica da conversação, obviamente, tem de ser muito fluida. Pode ir de uma conversação rígida ao tipo de ataque e parada chamado esticomitia quando sua base é métrica; e experimenta a dupla dificuldade de exprimir a personalidade e o ritmo da fala do interlocutor, e ainda de modificá-los para a situação e os estados de espírito dos outros interlocutores. No drama elizabetano o centro de gravidade, por assim dizer, está nalgum lugar

entre o *épos* em verso e a prosa, de modo que pode mover-se facilmente de um para o outro, segundo as exigências do decoro, que são principalmente a posição social da personagem e o tipo da peça. A comédia e os escalões inferiores inclinam-se para a prosa, e nos séculos posteriores, como o *épos* cede ante a ficção, a comédia e a prosa exibem um poder de adaptação às condições alteradas que falta conspicuamente à tragédia e ao *épos* em verso.

Mesmo na comédia em prosa, contudo, onde o estilo sublime da Retórica, exigido pelas figuras da classe dominante, tem desaparecido grandemente, subsiste o problema técnico de representar em prosa os característicos que um drama em verso expressaria com o verso: característicos tais como a dignidade, a paixão, as imagens espirituosas (provavelmente o mais importante) e o patos. A comédia em prosa amiúde satisfaz esses requisitos desenvolvendo um estilo em prosa amaneirado e epigramático, no qual algo da estrutura antitética e repetitiva da prosa retórica reaparece. Quase todos os grandes comediógrafos ingleses, de Congreve a O'Casey, têm sido irlandeses, e a tradição retórica sobreviveu por mais tempo na Irlanda. A prosa dramática de Synge também se situa como maneirismo literário, mesmo se reproduz os ritmos coloquiais dos camponeses da Irlanda. Como contraste, um ritmo de verso como o de Browning, no século dezenove, ou o de Eliot e Fry, neste século, parece transpor o abismo entre o *épos* e a prosa com muito menos esforço. Imaginamos se não há algo a ser dito em favor da asserção de Shaw, de que é realmente mais fácil escrever uma peça em verso branco do que em prosa. A sensação de falta de naturalidade e de esforço, em boa quantidade do drama em verso moderno, resultaria neste caso de se tentar um gênero inadequado de retórica, demasiado sem contacto com os ritmos conversacionais normais, de um modo que raramente se vê no drama elizabetano, por mais elaboradamente estilizado que seja.

A tentativa de encontrar formas em verso para os ritmos conversacionais não interessou muitos dos românticos ou vitorianos. Os estudantes de Inglês são amiúde instados, à moda romântica, a usar tantas palavras curtas de origem nativa quantas seja possível, com o fundamento de que tornam concreto o vocabulário da pessoa; mas um estilo baseado em simples palavras nativas pode ser o mais artificial de todos os estilos. Samuel Johnson, em sua maior deficiência, é contudo coloquial e conversacional se comparado com os escritos romanescos de William Morris. A fala inglesa padrão, educada, de hoje, com suas muitas palavras compridas, abstratas e técnicas, e com a pesada acentuação das curtas, é um fragor polissilábico, muito mais fácil de ajustar-se à prosa do que ao verso. Os Livros Proféticos de Blake representam um entre os poucos tentames de êxito para ajustar o ritmo conversacional ao verso — de tanto êxito que

muitos críticos ainda imaginam se são “genuína poesia”. A opinião de Blake de que era necessário um verso mais comprido que o pentâmetro para representar no verso a fala coloquial educada pode ser comparada com os experimentos de Clough e Bridges em hexâmetros, que também são tentativas de captar o mesmo tipo de ritmo, embora pelo menos em Clough sintamos que uma estrita adesão ao metro imprima um caráter um tanto de montanha russa à cadência. No ritmo do verso de *The Cocktail Party*, que talvez prenuncie clarissimamente o desenvolvimento de um novo centro de gravidade rítmico entre o verso e a prosa na fala moderna, remontamos a um ritmo bem próximo do velho verso de quatro acentos. Talvez o que esteja tomando forma aqui seja um verso comprimido, de seis ou sete acentos, feito enfim viável para o diálogo falado com a divisão em dois.

A questão do *métos* e da *ópsis* no drama é facilmente tratável: o *métos* é a música efetiva, e a *ópsis* o cenário e os trajés visíveis.

O RITMO DA ASSOCIAÇÃO: A LÍRICA

Na seqüência histórica dos modos, cada gênero, por seu turno, parece alcançar certo grau de predomínio. O mito e a estória romanesca exprimem-se principalmente no *épos*, e no imitativo elevado o surto de uma nova consciência nacional e um incremento da retórica secular levam o drama do teatro estável ao primeiro plano. O imitativo baixo leva a ficção e um uso crescente da prosa, o ritmo da qual finalmente começa a influenciar o verso. A teoria de Wordsworth, de que, à parte o metro, a *léxis* da poesia e da prosa são idênticas, é um manifesto imitativo baixo. A lírica é o gênero no qual o poeta, como o escritor irônico, volta as costas à audiência. É também o gênero que mostra mais claramente o núcleo hipotético da literatura, a narrativa e o sentido em seus aspectos literais, como ordem de palavras e configuração de palavras. É como se o gênero lírico tivesse alguma ligação, especialmente íntima, com o modo irônico e o plano literal do sentido.

Tomemos a esmo qualquer linha de poesia, digamos o começo da grande fala de Cláudio em *Medida por Medida*:

Ay, but to die, and go we know not where*.

Podemos ouvir por certo o ritmo métrico, um pentâmetro iâmbico falado como um verso de quatro acentos. Podemos ouvir o ritmo semântico ou de prosa, e ouvimos o que pode ser chamado o ritmo do decoro, a representação verbal do horror de

* Sim, mas morrer e ir não sabemos para onde.

um homem defrontando a morte. Mas também podemos, se ouvirmos o verso com muita atenção, perceber nele ainda outro ritmo, um ritmo oracular, meditativo, irregular, imprevisível e essencialmente descontínuo, a emergir das coincidências do esquema sonoro:

Ay:
But to die...
and go
we know
not where...

Assim como o ritmo semântico é o primeiro passo da prosa, e assim como o ritmo métrico é o primeiro passo do *épos*, assim também este ritmo oracular parece ser o primeiro passo predominante da lírica. O primeiro passo da prosa tem normalmente seu centro de gravidade no espírito cômico: o escritor discursivo escreve deliberadamente, e o prosador literário imita um processo deliberado. No *épos* em verso a escolha de um metro prescreve a forma da organização retórica: o poeta desenvolve uma perícia habitual inconsciente de pensar nesse metro, e portanto fica livre para fazer outras coisas, tal como contar estórias, expor idéias ou fazer as várias modificações exigidas pelo decoro. Nada disso, em si mesmo, parece lidar com o que julgamos ser tipicamente a criação poética, que é um procedimento retórico associativo, a maior parte do qual abaixo do limiar da consciência, um caos de paranomásia, ligações de som, ligações de sentido ambíguo, e ligações de memória muito semelhantes às do sono. Surge disso a união caracteristicamente lírica de som e sentido. Como o sonho, a associação verbal está sujeita a uma censura, a qual (ou a quem) podemos chamar o “princípio da plausibilidade”, a necessidade de configurar-se numa forma aceitável ao poeta e à consciência atenta de seu leitor, e de adaptar-se às aceções de signo da linguagem assertiva, bastante bem para ser comunicável a essa consciência. Mas o ritmo associativo parece reter uma conexão com o sonho, correspondente à conexão do drama com o ritual. O ritmo associativo, não menos do que os outros, pode ser encontrado em qualquer escrito: a redistribuição tipográfica de Pater por Yeats, que inicia o *Oxford Book of Modern Verse*, ilustra como pode ele ser extraído da prosa.

A unidade mais natural da lírica é a unidade descontínua da estância, e nos períodos mais antigos a maioria das líricas tendia a ter padrões estróficos completamente regulares, refletindo o predomínio do *épos*. O *épos* em estâncias, tal como encontramos no romanesco medieval, fica habitualmente muito mais próximo da atmosfera de um mundo de sonho do que o *épos* sem estrofes. Com o movimento romântico, uma noção de que a “verdadeira

voz do sentimento" era imprezível e irregular em seu ritmo começou a crescer. O *Poetic Principle* de Poe sustenta que a poesia é essencialmente oracular e descontínua, que o poético é o lírico, e que o *épos* em verso consiste realmente de passagens líricas mescladas a prosa versificada. Isso é um manifesto da idade irônica, como o prefácio de Wordsworth fora imitativo baixo, e anuncia o advento de um terceiro período de experimentação técnica na literatura inglesa, no qual o objetivo é libertar o ritmo distintivo da lírica. A meta do verso "livre" não é simplesmente a revolta contra as convenções do metro e do *épos*, mas a articulação de um ritmo independente, igualmente distinto do metro e da prosa. Se não reconhecermos esse terceiro ritmo, não teremos resposta para a observação ingênua de que, quando a poesia perde o metro regular, torna-se prosa.

O abandono da rima em Emily Dickinson e da estrutura em estâncias de Yeats é proposital, não para fazer o padrão métrico mais irregular, mas para tornar o ritmo lírico mais preciso. A expressão de Hopkins "sprung rhythm"*, também, tem uma afinidade tão estreita com a lírica, como o ritmo corrente tem com o *épos*. As teorias e técnicas de Pound, de seu primitivo imagismo ao pastiche descontínuo dos *Cantos* (precedidos por meio século de experimentação francesa e inglesa na "fragmentação" ou liri-zação do *épos*), são teorias e técnicas centradas na lírica. A análise retórica fundada na ambigüidade, na nova crítica, é uma crítica centrada na lírica que tende, amiúde explicitamente, a extrair o ritmo lírico de todos os gêneros. Os poetas mais admirados e adiantados do século XX são, sobretudo, os que dominaram mais completamente a magia vocabular fugente, pensativa, ressoante, centrípeta do ritmo lírico emancipado. No curso dessa evolução o ritmo associativo tornou-se mais flexível, e em consequência moveu-se de sua base romântica, em matéria de estilo, para um novo tipo de decoro subjetivado.

As ligações tradicionais da lírica são principalmente com a música. Os gregos chamavam as poesias líricas de *tà méle*, o que se traduz habitualmente como "poemas para serem cantados"; no Renascimento, a lírica associava-se constantemente com a lira e o alaúde, e o ensaio de Poe há pouco referido enfatiza a importância da música na poesia, que supre em vigor o que lhe falta em precisão. Deveríamos lembrar, contudo, que quando um poema é "cantado", pelo menos no moderno sentido musical, sua organização rítmica foi deslocada pela música. As palavras de uma poesia "cantável" são geralmente palavras neutras e convencionais, e o canto moderno tem o acento de intensidade da música, com pouco, se algo lhe restou, do acento de altura que assinala o

* Em tese, o verso formado de pés de uma a quatro sílabas, acentuados na primeira, pés esses que se mesclam na linha. (N. do T.)

predomínio da poesia sobre a música. Obteríamos portanto uma impressão mais clara da lírica se traduzíssemos *tà méle* como "poemas a serem entoados", pois a entoação, ou o que Yeats chamava "cantilação" (cantillation), é uma ênfase nas palavras enquanto palavras. Os poetas modernos que, como Yeats, querem os seus poemas cantados, são amiúde precisamente aqueles que mais desconfiam dos acompanhamentos musicais.

A história da música mostra uma tendência recorrente a desenvolver estruturas contrapontísticas elaboradas, as quais, na música vocal, quase aniquilam as palavras. Tem havido também uma tendência recorrente a reformar e simplificar as estruturas musicais com o objetivo de dar maior preeminência às palavras. Isso tem resultado por vezes de pressão religiosa, mas as influências literárias também têm agido. Podemos tomar o madrigal, talvez, como se representasse algo próximo a um limite da subserviência da poesia à música. No madrigal o ritmo poético desaparece enquanto as palavras são lançadas de voz a voz, e as imagens contidas nas palavras são exprimidas com os artifícios do que comumente se chama música descritiva. Podemos encontrar longas passagens preenchidas com palavras absurdas, ou toda a coleção pode ostentar o subtítulo "própria para vozes ou cordas", indicando que as palavras podem ser completamente desprezadas. O desagrado dos poetas por essa pulverização de suas palavras pode ser visto no apoio que deram ao estilo do século dezessete, de isolar as palavras em linha melódica simples, o estilo que tornou a ópera possível. Isso por certo nos leva para mais perto da poesia, embora a música ainda predomine no ritmo. Mas quanto mais o compositor se aproxime de enfatizar o ritmo verbal do poema, tanto mais perto chegará da entoação, que é a base rítmica efetiva da lírica. Henry Lawes fez alguns experimentos nesse sentido, os quais alcançaram o aplauso de Milton, e a admiração que tantos *symbolistas* manifestaram por Wagner baseava-se evidentemente na noção (se de noção tão errônea se pode afirmar que sirva de base) de que ele estava também tentando identificar, ou pelo menos associar intimamente, o ritmo da música e o ritmo da poesia.

Mas agora que temos a música numa fronteira da lírica, e a ênfase puramente verbal da entoação no centro, podemos ver que a lírica se relaciona com o pictórico, por outro lado, e essa relação é igualmente importante. Algo disso se mostra na apresentação tipográfica de uma poesia lírica na página impressa, onde ela é, por assim dizer, vista a furto, tanto como é ouvida a furto. A disposição das estâncias e denteações dá uma configuração visível a uma poesia lírica muito diversa da do *épos*, no qual os versos têm aproximadamente a mesma dimensão, bem como, por certo, da configuração da prosa. Em qualquer caso, há milhares de poesias líricas tão intensamente concentradas nas

LÍRICA
E
MÚSICA

LÍRICA
E O
MÚSICA

imagens visuais, que, podemos dizer, estão pintadas. No emblema surge um desenho real, e o pintor-poeta Blake, cujas poesias líricas gravadas seguem a tradição do emblema, tem um papel na lírica análogo ao dos compositores-poetas Campion e Dowland na parte musical. O movimento chamado imagismo produziu grande quantidade de componentes pictóricos na lírica, e muitos poemas imagísticos quase podiam ser descritos como uma série de legendas de pinturas invisíveis.

Em emblemas como *O Altar e Asas Pascais**, de Herbert, onde a forma pictórica do tema fica sugerida pela configuração dos versos do poema, começamos a aproximar-nos do limite pictórico da lírica. A absorção das palavras pelas pinturas, correspondente à absorção, no madrigal, das palavras pela música, é a escrita por meio de pinturas, do tipo que nos é mais familiar com as estórias em quadrinhos, caricaturas com legendas, cartazes e outras formas emblemáticas. Um estágio posterior de absorção é representado pela *Rake's Progress* (Jornada do Farrista), de Hogarth, e seqüências semelhantes de pinturas narrativas, nas pinturas orientais em rolo, ou nas novelas em xilogravuras que surgem ocasionalmente. Os arranjos pictóricos da base visível da literatura, que é a escrita alfabética, têm tido uma existência mais indecisa e esporádica, que vai das capitulares nos manuscritos com iluminuras às experiências super-realistas em colagem, e não têm tido muita importância especificamente literária. Naturalmente teriam tido mais, se nossa escrita houvesse permanecido no estágio hieroglífico, pois nos hieróglifos a escrita e o desenho são praticamente a mesma arte. Já antes tocamos na comparação de Pound, da lírica imagística ao ideograma chinês.

Deveríamos esperar que durante o último século tivesse havido boa quantidade de asseverações sobre a relação da poesia com a música, por um lado, e com a pintura, por outro. Na verdade as tentativas de levar as palavras tão perto quanto possível do ritmo mais repetitivo e enfático da música, ou da quiescência mais concentrada da pintura, constituem o grosso do que habitualmente se chama escrita experimental. Seria útil a um pensamento mais claro se essas manifestações fossem olhadas como explorações laterais de uma simples fase da Retórica, e não, por meio de falsa analogia com a ciência, como "novas tendências" que indicassem um progresso geral da técnica literária em todas as frentes. O movimento inverso da mesma falácia progressista dá-nos a indignação moral que fala de "decadência". Uma questão sobre a qual ainda pouco foi dito é a medida em que a poesia

* A denominação, nestes casos, é "poema-figura", em correspondência ao "carmen figuratum" latino (em grego, *technopaignion*). (N. do T.)

pode, por assim dizer, sumir na pintura ou na música e voltar com um ritmo diferente. Isso aconteceu, por exemplo, quando a "prosa" saiu da seqüência na música medieval, e aconteceu de modo diferente quando uma canção se torna uma espécie de receptáculo rítmico para certo número de líricas diversas.

Os dois elementos da associação subconsciente que formam a base, respectivamente, do *mélos* e da *ópsis* líricos, nunca receberam nomes. Podemos chamá-los, se os termos forem julgados bastante dignos, zunzum e rabisco. No zunzum, a rima, a assonância, a aliteração e os trocadilhos desenvolvem-se de associações sonoras. Aquilo que dá forma à associação é o que temos chamado de iniciativa rítmica, embora num poema em verso livre seja antes um senso das oscilações do ritmo dentro de uma área que gradualmente se define como a forma continente. Podemos ver, pelas revisões que os poetas habitualmente fazem, que o ritmo é em geral anterior, ou como inspiração ou em importância, ou nos dois casos, à seleção de palavras que o preencha. Este fenômeno não se restringe à poesia: nos canhenhos de Beethoven, também, vemos amiúde como ele sabe que deseja uma cadência em certo compasso, antes de ter desenvolvido qualquer seqüência melódica a fim de obtê-la. Pode-se ver uma evolução semelhante nas crianças, que começam com um zunzum rítmico e preenchem-no com as palavras adequadas ao prosseguirem. O processo também se reflete nas canções de ninar, nos gritos de torcida colegial, nas cantigas de trabalho e semelhantes, nas quais o ritmo é uma pulsação física próxima à dança, e amiúde se preenche com palavras sem sentido. Uma precedência óbvia do ritmo ao sentido é um traço normal da poesia popular, e o verso, como a música, é dito "ligeiro" sempre que tem a acentuação rítmica de um vagão de estrada de ferro com uma roda de partes chatas na face de rolamento.

Quando o zunzum não pode ascender à consciência, permanece no plano da associação descontrolada. Esta última é amiúde um modo literário de exprimir a insânia, e o *Jubilate Agno* de Smart, partes do qual são tidas como mentalmente desequilibradas, mostra o processo criador em curioso estado de formação:

Pois a força de algum animal predomina em toda língua.
Pois a força e o espírito de um GATO existe no Grego.
Pois o ruído de um gato (cat) existe na utilíssima preposição
κατ' εὐχην . . .
Pois o Rato (Mus) prevalece no Latim.
Pois edi-mus, bibi-mus, vivi-mus — ore-mus . . .
Pois dois animais, o Touro e o Cão, prevalecem no Inglês,
Pois todas as palavras terminadas em ble estão no animal.

Invisi-ble, Incomprehen-si-ble, ineffa-ble, A-ble...*

Pois há muitas palavras abaixo do Touro...

Pois Ribeiro (Brook) está abaixo de Touro. Seja Deus bené-
volo para Lord Bolingbroke**.

É possível que charlas e chispas semelhantes do intelecto que se funde ocorram em todo pensamento poético. Os trocadilhos nesse trecho impressionam o leitor como ofensivos e humorísticos, o que está coerente com a opinião de Freud, de que o humor é a fuga do impulso de sob o controle da censura. Na criação, o impulso é a própria energia criadora, e a censura é o que temos chamado princípio de plausibilidade. A paronomásia é um dos elementos essenciais da criação verbal, mas um trocadilho introduzido numa conversa volta as costas ao sentido da conversa e institui em seu lugar um espécime verbal auto-suficiente de sentido e som.

Há um perigoso equilíbrio, na paronomásia, entre a vivacidade verbal e a encantação hipnótica. No verso de Poe "the viol, the violet and the vine"*** temos uma fusão das duas qualidades opostas. O espírito nos faz rir, e dirige-se à inteligência desperta; a encantação, em si mesma, impressiona tristemente. A graça desliga o leitor; o oráculo absorve-o. Em poemas de sonho, como *The Phoenix* de Arthur Benson, ou em poemas que pretendem representar estados sonhadores ou sonolentos, como o medieval *Pearl* e muitas passagens de Spenser e Tennyson, observamos insistência semelhante em padrões de som que retornam de maneira hipnótica. Se fôssemos rir do humor em linha tal como a de Poe, quebraríamos o encanto do poema, embora a linha seja humorística, tal como *Finnegan's Wake* é um livro muito divertido, embora nunca abandone a solenidade oracular do mundo onírico. Neste último, por certo, as pesquisas de Freud e Jung sobre o mecanismo tanto do sonho como do humor foram extensamente aproveitadas. Bem pode estar encerrada nele alguma palavra como "vinolent" (vinolento), destinada a exprimir de um só golpe tudo o que está na linha de Poe. Em ficção o processo associativo mostra-se em geral, principalmente, nos nomes que o autor inventa para suas personagens. Assim "Lilliputian" (Liliputiano) e "Ebenezer Scrooge" são nomes associativos para anões e avarentos, respectivamente, porque um sugere "little" (pequeno) e "puny" (nanico) e o outro "squeeze" (aperto, comissão, pressão financeira), "screw" (pão-duro) e tal-

* A terminação das palavras sugere tanto o nome de touro (bull), como o latido do cão. (N. do T.)

** O nome sugere "bull in brook". (N. do T.)

*** "A viola, a violeta e a videira."

vez "geezer" (homem esquisito). Spenser diz que uma personagem dele foi denominada Malfont:

Eyther for th'eull, which he did therein,
Or that he likened was to a welhed*,

o que dá a entender que a segunda sílaba do nome deriva tanto de *fcns* como de *facere*. Podemos chamar esse tipo de processo associativo de etimologia poética, e depois diremos mais sobre ela.

As características do zunzum também estão presentes no "doggerel" (versalhada), que é também um processo de criação, deixada sem acabamento por falta de perícia ou paciência, embora as condições psicológicas sejam do gênero oposto às do *Jubilate Agno*. O "doggerel" não é necessariamente poesia estúpida; é poesia que começa no espírito consciente e não passa jamais pelo processo associativo. Tem uma iniciativa de prosa, mas tenta fazer-se associativo por um ato de vontade, e revela as mesmas dificuldades que a grande poesia superou num plano subconsciente. Podemos ver no "doggerel" como as palavras são usadas só porque rimam ou escandem, como as idéias são usadas só porque são sugeridas por uma rima, e assim por diante. O "doggerel" intencional, como o temos no *Hudibras* ou no *knüttelvers* alemão, pode ser uma fonte de brilhante sátira retórica, e envolver um tipo de paródia da própria criação poética, tal como o "malapropism" ** é uma paródia da etimologia poética. São enormes as dificuldades para dar à prosa algo da concentração associativa da poesia, e não muitos prosadores, excluídos Flaubert e Joyce, as têm arrostado coerente e resolutamente.

Os primeiros esboços do desenho verbal ("doodle", rabisco) no processo criador são dificilmente separáveis do zunzum associativo. As frases são escrevinhadas em canhenhos para serem usadas depois; uma primeira estância pode "vir" de súbito e então outras estâncias da mesma forma têm de ser delineadas para acompanhá-la, e toda a ingenuidade que Freud rastreou no sonho tem de ser utilizada para pôr as palavras dentro de modelos. O refinamento das formas convencionais — o soneto e suas congêneres menos versáteis, balada, vilaneta, sextina e semelhantes, junto com todas as outras convenções que o poeta lírico individual inventa para si mesmo — mostra quão longe a iniciativa lírica está realmente de tudo o que se supõe seja um *cri de coeur*. O ensaio de Poe sobre seu *Corvo* é um relato perfeitamente correto do que ele fez nesse poema, quer o tenha feito no plano mental consciente que o ensaio sugere, quer não o tenha, e esse ensaio, como *The Poetic Principle*, antecipa as técnicas críticas de um novo modo.

* Ou por causa do mal, que ele fez ali, / Ou porque se comparasse a uma fonte.

** Uso errado e jocoso de palavras.

Podemos observar que, não obstante as líricas de todas as idades naturalmente se dirijam ao ouvido, o surto da ficção e do prelo desenvolve uma tendência a atingir o ouvido por intermédio da vista. Os espécimes visuais de E. E. Cummings são exemplos óbvios, mas de forma alguma estão sozinhos. Um poema de Marianne Moore, *Camellia Sabina*, emprega uma oitava na qual as rimas se situam no fim do primeiro verso, no fim do oitavo verso e na terceira sílaba do sétimo verso. Duvido de que o leitor mais atento pudesse perceber esta última rima apenas ouvindo o poema ser lido em voz alta: vemo-la primeiro na página, e depois traduzimos para o ouvido a configuração da estrutura visual.

Estamos agora em posição de encontrar palavras mais aceitáveis para zunzum e rabisco, os princípios fundamentais, respectivamente, do *métos* e da *ópsis* líricos. O princípio fundamental do *métos* é o encanto ("charm"): a encantação hipnótica que, por meio de seu ritmo pulsante de dança, apela para uma reação física involuntária, e não está por isso longe da noção de magia, ou força fisicamente coercitiva. Pode-se notar a derivação de "charm" do latim "carmen", canto. Os encantos reais têm um característico imitado na literatura popular pelas canções de trabalho, especialmente as cantigas de ninar, onde a sonolenta repetição que faz dormir mostra muito claramente o padrão oracular ou onírico subjacente. A invectiva ou ralho, a imitação literária da praga que encanta, usa artificiosos encantatórios semelhantes por motivos opostos, como em *Flying with Kennedy* (Ralhando com Kennedy):

Mauch mutton, byt buttoun, peilit gluttoun, air to Hilhous;
Rank beggar, ostir dregar, foule fleggar in the flet;
Chittirlilling, ruch rilling, like schilling in the milhous;
Baird rehator, thief of natour, fals tratour, feyindis gett...

Daqui é fácil a linha de derivação para o *métos* ou absorção física no som e no ritmo, o movimento martelante e o rumor estrepitoso que a pesada acentuação do Inglês torna possível. *The Congo* de Lindsay e *Sweeney Agonistes* são exemplos modernos de uma tendência à música sincopada na poesia inglesa, que pode remontar, passando pelos *Sinos* de Poe e pelo *Festim de Alexandre*, de Dryden, a Skelton e a *Ane Ballat of our Lady*, de Dunbar. Um aspecto mais refinado do *métos* é exibido nas líricas que combinam a repetição acentual com variações de velocidade. Assim o soneto de Wyatt:

I abide and abide and better abide,
And, after the olde proverbe, the happie daye:
And ever my ladye to me dothe saye,
"Let me alone and I will provyde."

I abide and abide and tarrye the tyde
And with abiding spede well ye maye:
Thus do I abide I wott allwaye,
Nother obtayning nor yet denied.

Aye me! this long abyding
Semithe to me as who sayethe
A prolonging of a dieng dethe,

Or a refusing of a desyred thing.
Moche ware it bettre for to be playne,
Then to saye abide and yet shall not obtayne*.

Este gracioso soneto é intensamente musical em sua concepção: há a reiterada ressonância de "abide" e uma repetição musical, embora poeticamente muito ousada, de um segmento do primeiro verso no quinto. Então, como a esperança segue a expectativa, a dúvida a esperança, e o desespero a dúvida, o ritmo animado gradualmente esmorece e desmaia. Por outro lado Skelton, como Scarlatti depois dele, fica irrequieto num ritmo lento e tende mais a acelerar. Eis aqui um *accelerando* numa estância em "rhyme royal" ** de *The Garland of Laurell* (A Coroa de Louros):

That long tyme blew a full tymorous blaste,
Like to the Borial wyndes, whan they blowe,
That towres and tounes and trees downe cast,
Drove clouds together like dryftes of snowe;
The dredful dinne drove all the route on a row;
Som trembled, som girned, som gasped, som gased,
As people half pevishh or men that were mased***.

* Eu espero e espero e espero bastante
O dia bom, segundo o velho rifão:
"Deixa estar, e eu dar-te-ei atenção",
Sempre a bem-amada me garante.

Eu espero e espero e aguardo a ocasião,
Esperando podés alcançar:
Assim eu sempre sei esperar,
Sem ter recusa nem aceitação.

Ah! é como se fosse,
Esperança tão demorada,
A lentidão de morte prolongada

Ou não se ter alguma coisa doce.
Melhor a modéstia haveria de ser
Do que esperar e contudo não obter.

** Setilha usada pela primeira vez por Chaucer, em pentâmetros iâmbicos, de esquema rimático *ababbcc*. (N. do T.)

*** Todo esse longo tempo soprou uma rajada em tudo terrível, / Igual aos ventos boreais, quando sopram, / Que derrubou torres e cidades e árvores, / Arrastou as nuvens juntas como montes de neve; / O temível barulho arrastou toda a turba numa rua; / Alguns tremeram, alguns mostraram os dentes, alguns arfaram, alguns ficaram de olhos pasmados, / Como gente meio irritada ou homens confusos.

No mesmo poema, há um curioso vínculo que coincide com a música: os versos a Margery Wentworth, Margaret Hussey e Gertrude Statham são rondós musicais em miniatura do tipo *abaca*.

Temos observado várias vezes a estreita ligação entre o visual e o conceptual em poesia, e o princípio básico da *ópsis* na lírica é o *enigma*, que é caracteristicamente uma liga de sensação e reflexão, o uso de um objeto da experiência sensorial para estimular uma atividade mental em conexão com ele. O enigma era originalmente a matéria cognata da leitura, e o enigma parece intimamente envolvido com todo o processo de reduzir a língua a uma forma visível, um processo que passa por formas paralelas do enigma como o hieróglifo e o ideograma. Os genuínos poemas-enigmas do Velho Inglês incluem algumas de suas mais finas líricas, e pertencem a uma cultura na qual uma frase como "altamente decorado" é um juízo estético favorito. Assim como o encantamento não fica longe de uma sensação de coerção mágica, assim o objeto altamente decorado, quer punho de espada, quer manuscrito com iluminura, não fica longe de uma sensação de encantamento ou aprisionamento mágico. Estreitamente aparentado com o enigma no Velho Inglês é o tropo conhecido como "kenning" ou descrição oblíqua, que chama o corpo de "casa de ossos" e o mar de "estrada da baleia".

Em todas as idades da poesia a fusão do concreto e do abstrato, dos aspectos espacial e conceptual da *diánoia*, tem sido um traço fundamental das imagens poéticas em todos os gêneros, e o "kenning" teve uma longa linhagem de descendentes. No século XV temos a "dicção áurea", o uso de termos abstratos em poesia, então considerado como as "cores" da Retórica. Quando tais palavras eram novas e as idéias representadas por elas estimulantes, a dicção áurea deve ter parecido muito menos marcante e ruidosa do que geralmente nos parece e deve ter encerrado muito mais da sensação de precisão intelectual que experimentamos com frases tais como "piaculative pence" (moedas do pecado, ou da expiação), de Eliot, ou "cerebrotonic Cato" (Catão de cérebro tenso), de Auden. O século XVII deu-nos o conceito ou imagem intelectualizada da poesia "metafísica", tipicamente barroca em sua capacidade de exprimir uma exuberante sensação de desenho, combinada com uma sensação espirituosa e paradoxal da ênfase e tensão que formam a base do desenho. O século XVIII mostrou respeito pelo poder classificador do pensamento abstrato em sua dicção poética, na qual o peixe aparece como a "tribo píscea". No período imitativo baixo, um preconceito crescente contra a convenção tornou os poetas menos atentos às frases convencionais que usavam, mas os problemas técnicos das imagens poéticas não desapareceram por isso, nem os tropos convencionais.

Dois destes, ligados à matéria em exame, a fusão do concreto com o abstrato, podem ser notados. Tem a predileção do século XIX um substantivo abstrato no caso possessivo, seguido por um adjetivo e um substantivo concreto ("death's dateless night", da morte a noite infindável, é um exemplo de Shakespeare). Na Ode à Comemoração de Harvard de 1885, de J. R. Lowell, essa figura é empregada dezenove vezes, constituindo três exemplos "life's best oil", da vida o melhor óleo, "Oblivion's subtle wrong", do esquecimento a sutil injustiça, e "Fortune's fickle moon", da sorte a inconstante lua. No século XX, sucedeu-a em boas graças outra construção do tipo "substantivo adjetivado do substantivo", na qual o primeiro substantivo é habitualmente concreto e o segundo abstrato. Assim: "the pale dawn of longing", a pálida alvorada do desejo, "the broken collar-bone of silence", a quebrada clavícula do silêncio, "the massive eyelids of time", as pesadas pálpebras do tempo, "the crimson tree of love", a rubra árvore do amor. Eu próprio as elaborei, e acham-se à disposição de qualquer poeta que as queira; mas, examinando um volume de poesias líricas do século XX, encontro, contando todas as variantes, trinta e oito construções desse tipo nos primeiros cinco poemas.

A fusão de concreto e abstrato é um caso particular, embora muito importante, de um princípio geral que o desenvolvimento técnico do último século expôs à apreciação crítica. Todas as imagens poéticas parecem fundar-se na metáfora, mas na lírica, onde o procedimento associativo é fortíssimo e as frases descritivas, já prontas, da prosa comum, muito remotas, a metáfora inesperada ou violenta, chamada catacrese*, tem particular importância. Mais amiúde do que qualquer outro gênero, a lírica depende, em seu efeito principal, da imagem surpreendente ou louçã, fato que muitas vezes dá origem à ilusão de que tal uso das imagens é radicalmente novo ou não convencional. Desde a "Brightness falls from the air" (O resplendor cai do ar), de Nashe, até "A grief ago" (Uma aflição passada), de Dylan Thomas, o ponto emocional decisivo da lírica tem tendido sem desfalecimento a ser este "súbito fulgor" da metáfora integrada.

FORMAS ESPECÍFICAS DO DRAMA

Temos agora de ver se esta expansão de perspectiva, que nos habilita a considerar a relação da *léxis*, ou configuração verbal, com a música e o espetáculo, nos ministra alguma luz nova sobre a tradicional classificação dentro dos gêneros. A divisão dos

* Não no sentido corrente em português, de tropo específico que até é fato de linguagem, como em "perna da cadeira", mas na acepção mais propriamente etimológica de "mau uso" ou "abuso", em tropos ou metáforas tais como "blind mouths" (bocas cegas). (N. do T.)

dramas em tragédias e comédias, por exemplo, é um conceito baseado inteiramente no drama verbal, e não inclui nem explica tipos de drama tais como a ópera ou a máscara, nas quais a música e o cenário têm um lugar mais orgânico. Mas o drama verbal, trágico ou cômico, percorreu claramente um longo caminho desde a primitiva idéia de drama, a qual consiste em apresentar um poderoso foco de sensação a uma comunidade. As peças bíblicas da Idade Média são primitivas neste sentido: apresentam à audiência um mito já familiar a ela, e significativo para essa audiência, e destinam-se a recordar a audiência de posse comunitária desse mito.

A peça bíblica é uma forma de gênero dramático espetacular que podemos provisoriamente denominar "peça-mito". É uma forma um tanto negativa e receptiva, e adota o estado de espírito do mito que representa. A peça de crucifixação no ciclo de Towneley é trágica, em virtude de o ser a Crucifixação; mas não é uma tragédia no sentido em que *Otelo* é uma tragédia. Isto é, não tem um desígnio trágico; apresenta simplesmente a estória por ser familiar e significativa. Seria absurdo aplicar conceitos trágicos tais como o de *hýbris* à figura de Cristo nessa peça, e, embora se suscitem piedade e terror, permanecem ligados ao assunto, e não têm catarse. O estado de espírito e a resolução característicos da peça-mito são melancólicos, e a melancolia, nesse contexto, implica uma constante subordinação imaginativa à estória. A peça-mito enfatiza dramaticamente o símbolo da comunhão espiritual e física. As próprias peças bíblicas associavam-se com a festa de Corpus Christi e as peças religiosas de Calderón são explicitamente *autos sacramentales*, ou peças eucarísticas. O atrativo da peça-mito é uma curiosa mistura do popular e do esotérico; é popular para sua audiência imediata, mas os que estão fora do círculo desta têm de fazer um esforço consciente para estimá-la. Numa atmosfera de controvérsia ela desaparece, pois não pode ocupar-se de problemas controversos, a menos que selecione sua audiência. Em vista das ambigüidades que se prendem à palavra "mito", referir-nos-emos a este gênero sob a denominação de *auto*.

Quando não há distinção nítida entre deuses e heróis na mitologia de uma sociedade, ou entre os ideais da nobreza e do clero, o *auto* pode apresentar uma lenda a um só tempo secular e sagrada. Um exemplo é o drama no Japão, o qual, com sua unificação dos símbolos cavaleirescos e ultraterrenos e seu estado de espírito sonhador, não trágico, não cômico, atraía tão fortemente Yeats. É interessante ver como Yeats, tanto em sua teoria da *anima mundi* como no desejo de levar sua peça o mais perto possível, fisicamente, da audiência, retoma a idéia arcaica da comunhão corpórea. No drama grego também, não há uma linha divisória pronunciada entre o protagonista divino e o he-

róico. Mas nas sociedades cristãs podemos perceber vislumbres de um *auto* secular, um drama romanesco que apresenta os feitos de um herói, drama esse estreitamente ligado à tragédia, sendo o fim da façanha de um herói eventualmente a morte; mas tal drama em si mesmo não é nem trágico nem cômico, mas primariamente espetáculo.

Tamburlaine (Tamerlão) é uma peça desse tipo: nela a relação entre a *hýbris* do herói e sua morte é mais casual do que causal. Este gênero tem tido sorte variável: mais sorte na Espanha, por exemplo, do que na França, onde a introdução da tragédia foi parte de uma revolução intelectual. As duas tentativas, na França, para fazer a tragédia retroceder ao romanesco heróico, *Le Cid* e *Hernani*, desencadearam ambas grande agitação. Na Alemanha, por outro lado, é claro que o gênero real de muitas peças de Goethe e de Schiller é o romanesco heróico, por mais que tenham sido afetadas pelo prestígio da tragédia. Em Wagner, que desenvolve por toda a linha a forma heróica de volta a um drama sacramental de deuses, o símbolo da comunhão ocupa ainda uma vez um lugar conspícuo, negativamente em *Tristão*, positivamente em *Parsifal*. Proporcionalmente, ao aproximar-se da tragédia e ao afastar-se do *auto* sagrado, o drama tende a fazer menos uso da música. Se atentarmos para a mais antiga peça de Ésquilo que nos chegou, *As Suplicantes*, podemos ver que bem no fundo ela é uma estrutura predominantemente musical, de que a contrapartida moderna seria normalmente o oratório. Talvez seja possível descrever as óperas de Wagner como oratórios agitados.

Na Inglaterra do Renascimento a audiência era burguesa demais para que um drama cavaleiresco se estabelecesse firmemente, e o *auto* secular elizabetano afinal se tornou a peça histórica. Com a peça histórica, movemo-nos do espetáculo para um drama mais puramente verbal, e os símbolos da comunhão se atenuam muito, embora ainda existam. O tema básico da história elizabetana é a unificação nacional e a vinculação da audiência a esse mito como se fosse a herdeira dessa unidade, firme contra a guerra civil e a chefia débil. Pode-se até reconhecer um símbolo secular da Eucaristia nas rosas vermelha e branca, tal como se pode reconhecer nas peças que terminam apontando para Elizabeth, como no *Arraignment of Paris* (Julgamento de Páris), de Peele, que é uma contrapartida secular de um mistério da Virgem. Mas a ênfase e a resolução característica da peça histórica ajustam-se à continuidade e conclusão, tanto da catástrofe trágica, como também (por exemplo no caso de Falstaff) da festa cômica. Pode-se comparar a "peça-crônica" de *Saint Joan* (Santa Joana), de Shaw, na qual o fim da peça é uma tragédia, seguida por um epílogo no qual a rejeição de

Joana é, como a rejeição de Falstaff, histórica, sugerindo continuação em vez de um final definitivo.

A História imerge tão gradualmente na tragédia que amiúde não podemos ter certeza de quando a comunhão se transforma em catarse. *Ricardo II* e *Ricardo III* são tragédias na medida em que cuidam desses reis derrotados; são histórias na medida em que cuidam de Bolingbroke e Richmond, e o mais que se pode dizer é que elas se inclinam para a História. *Hamlet* e *Macbeth* inclinam-se para a tragédia, mas Fórtinbras e Malcolm, as personagens continuadoras, indicam o elemento histórico na resolução trágica. Parece haver uma ligação muito menos imediata entre a História e a comédia: as cenas cômicas nas histórias são, por assim dizer, subversivas. *Henrique V* termina em triunfo e casamento, mas uma ação que mata Falstaff, enforca Bardolph e degrada Pistol não se liga à comédia da mesma forma que *Ricardo II* se liga à tragédia.

Ocupamo-nos aqui com a tragédia somente como um tipo de drama. O drama trágico deriva do *auto* na figura heróica principal, mas a associação do heroísmo com a queda é devida à presença simultânea da ironia. Quanto mais próxima a tragédia estiver do *auto*, tanto mais estreitamente associado com a divindade estará o herói; quanto mais próxima da ironia, tanto mais humano será o herói, e tanto mais a catástrofe parecerá um acontecimento social, em vez de cosmológico. A tragédia elizabetana mostra um desenvolvimento histórico a partir de Marlowe, que apresenta seus heróis mais ou menos como semideuses que se movem numa espécie de éter social, até Webster, cujas tragédias são quase análises clínicas de uma sociedade enferma. A tragédia grega nunca se separou completamente do *auto*, e assim nunca desenvolveu uma forma social, embora haja tendências a esta em Eurípidas. Mas quaisquer que sejam as proporções do heroísmo e da ironia, a tragédia mostra ser fundamentalmente uma visão da supremacia do acontecimento ou mito. A reação à tragédia é “isso tinha de acontecer”, ou, talvez com maior exatidão, “isso acontece”: o acontecimento é fundamental, a explicação dele secundária e variável.

Ao mover-se a tragédia para a ironia, a sensação do acontecimento inevitável começa a esmaecer, e as fontes da catástrofe surgem à vista. Na ironia a catástrofe é arbitrária e sem sentido, o impacto de um mundo inconsciente (ou maligno, na falácia patética) sobre o homem consciente, ou o resultado de forças sociais e psicológicas mais ou menos definíveis. O “isso tinha de acontecer”, da tragédia, torna-se o “isso, em todo caso, acontece” da ironia, uma concentração em fatos do primeiro plano e uma rejeição das superestruturas míticas. Assim o drama irônico é uma visão do que em Teologia se diz o mundo decaído, da simples humanidade, do homem como homem natural e em conflito tanto

com a natureza humana como com a não humana. No drama do século XIX a visão trágica é amiúde idêntica à irônica, donde as tragédias do século XIX tenderem a ser ou dramas *Schicksal*, que se ocupam com as ironias arbitrárias do destino, ou (claramente a forma que mais compensa) estudos da frustração e abafamento da atividade humana, pela pressão combinada de uma sociedade reacionária, por fora, e de uma alma desorganizada, por dentro. É difícil manter tal ironia no teatro, porque ela tende a uma inércia da ação. Naquelas partes de Checov, notadamente o último ato das *Três Irmãs*, onde as personagens se afastam das outras, uma por uma, para entrar nas suas celas subjetivas de prisão, estamos aproximando-nos tanto da pura ironia quanto é possível ao teatro.

A peça irônica atravessa um ponto morto de completo realismo, um puro mimo que representa a vida humana sem comentário e sem impor-lhe qualquer tipo de forma dramática. Além da que é requerida para a simples exibição. A forma idolátrica da mimese é rara, mas a tênue linha de sua tradição pode ser rastreada dos escritores clássicos de mimo, como Herondas, até seus descendentes *tranche-de-vie* nos tempos modernos. O mimo é um pouco mais comum como representação individual, e, fora do teatro, o monodrama de Browning é um desenvolvimento lógico das tendências a isolar e monologar, do conflito irônico. No teatro achamos habitualmente que o espetáculo da vida “demasiado humana” é opressivo ou ridículo, e tende a passar diretamente de um ao outro. A ironia, portanto, ao afastar-se da tragédia, começa a fundir-se na comédia.

A comédia irônica presenteia-nos naturalmente com “o caminho da vida”, mas tão logo encontramos personagens simpáticas ou mesmo neutras numa comédia, entramos na área cômica mais comum, onde temos um grupo de excêntricos ultrapassado em graça pelo grupo contrário. Assim como a tragédia é uma visão da supremacia do *mýthos* ou fato consumado, e assim como a ironia é uma visão do *êthos*, ou personagem individualizada contra o meio, assim a comédia é uma visão da *diánoia*, um significado que é em última análise significado social, o estabelecimento de uma sociedade desejável. Como imitação da vida, o drama é conflito, em termos de *mýthos*; em termos de *êthos*, uma imagem representativa; em termos de *diánoia*, o acorde harmônico final que revela a tonalidade de baixo do movimento narrativo, é comunhão. Quanto mais a comédia se afasta da ironia, tanto mais se torna o que chamamos aqui comédia ideal, a visão não do caminho da vida, mas do que desejais, a vida como a quereis. O principal interesse de Shakespeare está em livrar-se do conflito de pai e filho, da comédia irônica, rumo a uma visão comunal serena, visão patentíssima em *The Tempest*. Aqui a ação se polariza em torno de um homem mais moço e de um

homem mais velho que operam em harmonia, um enamorado e um professor benévolo.

O passo seguinte leva-nos ao limite extremo da comédia social, o simpósio, cuja estrutura, como deveríamos esperar, é claríssima em Platão, em quem Sócrates é simultaneamente professor e amante e em quem a visão se move para uma integração da sociedade numa forma como a do próprio simpósio, a festividade dialética que, como se explica no início das *Leis*, é a força controladora que mantém a sociedade unida. É fácil ver que a forma do diálogo de Platão é dramática e tem afinidades com a comédia e o mimo; e embora haja muito no pensamento de Platão que contraria o espírito da comédia como o esboçamos, é significativo que ele o contrarie diretamente, tente seqüestrá-lo, por assim dizer. Parece quase uma norma: quanto mais ele faz isso, mais cai na pura exposição ou monólogo ditatorial e se afasta do drama. Os mais dramáticos de seus diálogos, como o *Euthydemus*, são regularmente os mais indecisos em "posição" filosófica.

Em nossos dias Bernard Shaw tentou duramente manter o simpósio no teatro. Seu primitivo manifesto, *The Quintessence of Ibsenism* (A Quinta-essência do Ibsenismo), assevera que uma peça deveria ser uma discussão inteligente de um problema sério, e em seu prefácio de *Getting Married* (Casando-se) acentua aprovadamente o fato de que essa peça observa as unidades de tempo e de lugar. Pois a comédia do tipo da de Shaw tende a uma forma simposiaca, que ocupa o mesmo espaço de tempo, em sua ação, que a audiência consome assistindo a ela. Shaw, contudo, descobriu isto na prática: não emerge do simpósio teatral uma dialética que compele a um processo de ação ou de pensamento, mas sim que emancipa de princípios formulados de conduta. O modelo de tal comédia está muito claro no animado e pequeno "sketch" *In Good King Charles Golden Days* (Nos Aureos Dias do Bom Rei Charles), onde mesmo os tipos humanos mais altamente desenvolvidos, o religioso Fox e o filosófico Newton, revelam-se excêntricos cômicos com a simples presença de outros tipos de personagem. Contudo a figura simposiaca fundamental do amante palrador cresce formidavelmente em *Man and Superman* (Homem e Super-homem), e mesmo a renúncia ao amor em prol da Matemática no fim de *Back to Metusalem* (De Volta a Matusalém) mostra-se coerente com o espírito do simpósio.

A opinião sobre a poesia que a vê como intermédia entre a História e a Filosofia, combinando suas imagens os acontecimentos temporais de uma com as idéias intemporais da outra, parece estar ainda subentendida nesta interpretação das formas dramáticas. Podemos agora ver um drama imitativo ou verbal estendendo-se da peça histórica à peça filosófica (a peça-ato e

a peça-cena), com o mimo, a imagem pura, a meio termo. Essas três são formas específicas, pontos cardeais do drama em vez de áreas genéricas. Mas toda a área imitativa é apenas uma parte, um semicírculo, digamos, de todo o drama. Na região vaga e inexplorada do outro semicírculo do drama espetacular identificamos um quadrante que temos chamado de *auto*, e temos agora de pôr em mapa o quarto quadrante que está entre o *auto* e a comédia, e estabelecer o quarto ponto cardinal onde se encontra outra vez com o *auto*. Quando pensamos na confusão de formas que se enquadram aqui, temos a forte tentação de chamar nossa quarta área de "mista" e deixá-la em paz; mas é precisamente aqui que se impõe nova crítica genérica.

Quanto mais longe a comédia se move da ironia, e quanto mais se regozija com o livre movimento de sua sociedade mais feliz, tanto mais prontamente caminha para a música e para a dança. Quando a música e o cenário aumentam de importância, a comédia ideal atravessa a linha divisória do drama espetacular e se torna máscara. Nas comédias ideais de Shakespeare, especialmente o *Sonho de Uma Noite de Verão* e *A Tempestade*, não é difícil ver a estreita afinidade com a máscara. A máscara — ou pelo menos o tipo de máscara que está mais próximo da comédia — acha-se ainda na área da *diánoia*: é usualmente uma cortesia para com a audiência, ou um membro importante dela, e leva a uma idealização da sociedade representada pela audiência. Seus enredos e personagens são inteiramente comuns, pois existem apenas em função da importância do ensejo.

Ela difere assim da comédia em sua atitude mais íntima para com a audiência: há mais ênfase na ligação entre a audiência e a comunidade do palco. Os membros da máscara são ordinariamente membros disfarçados da audiência, e há um gesto final de rendição quando os atores se desmascaram e se juntam à audiência numa dança. A máscara ideal é de fato uma peça mítica, como o *auto*, com o qual se relaciona praticamente como a comédia com a tragédia. Destina-se a enfatizar, não os ideais a serem conquistados com disciplina ou fé, mas os ideais que se deseja ou se considera já possuídos. Seus cenários raramente se afastam da magia e do país das fadas, das Arcádias e visões do Paraíso terrestre. Usa deuses livremente, como o *auto*, mas possessivamente, e sem sujeição imaginativa. No drama ocidental, do Renascimento até o fim do século XVIII, a máscara e a comédia ideal fazem grande uso da mitologia clássica, que a audiência não é obrigada a aceitar como "verdadeira".

A máscara bastante limitada lança alguma luz sobre a estrutura e os característicos de seus dois vizinhos mais importantes e versáteis. Pois a máscara é flanqueada, de um lado, pelo drama musicalmente organizado que chamamos ópera, e, por outro, por um drama cenicamente organizado, que se fixou agora no cinema.

A peça de fantoches e as amplas histórias romanescas chinesas, onde, como no cinema, a audiência entra e sai imprezivelmente, são exemplos de máscaras cênicas anteriores à máquina de filmar. Tanto a ópera como o cinema são, como a máscara, proverbiais para o espetáculo exuberante, e parte da razão para isso, no cinema, é que muitos filmes são realmente peças míticas burguesas, como meia dúzia de críticos descobriu de repente e quase ao mesmo tempo há poucos anos. O predomínio da vida particular do ator na imaginação de muitos freqüentadores de cinema talvez tenha alguma analogia com o disfarce da máscara, voluntariamente adotado.

A ópera e o cinema possuem, diversamente da máscara, o poder de produzir imitações espetaculares do drama mimético. A ópera pode fazer isso apenas simplificando sua organização musical, senão sua estrutura dramática se toldará com a distorção do representar, imposta pela estrutura altamente repetitiva da música. O cinema, da mesma forma, tem de simplificar seu espetáculo. Na medida em que segue sua tendência natural à organização cênica, o cinema revela suas afinidades com outras formas de máscara cênica: com a peça de fantoches em Chaplin e outros, com a "commedia dell'arte" em filmes italianos recentes, com o balé e a pantomima nas comédias musicais. Quando o cinema tem êxito na imitação de um drama mimético, não vale a pena estabelecer a distinção entre as duas formas, mas a diferença genérica mostra-se a outros respeito. O drama mimético desenvolve-se rumo a um final que esclarece o começo, por ligar-se logicamente a ele: daí a forma parabólica da típica estrutura mimética em cinco atos, e daí o característico teleológico do drama, expresso pelo termo "descobrimento". O drama espetacular, por outro lado, é progressivo por natureza, e tende ao descobrimento episódico e feito de retalhos, como podemos ver em todas as formas de puro espetáculo, do desfile de circo à revista. Também no *auto*, do outro lado do drama espetacular, a mesma estrutura progressiva surge nas estórias longamente continuadas da história shakespeariana e das representações bíblicas. Na exibição rotativa e na assistência casual do cinema, e na seqüência de árias forçosamente vinculadas à estrutura dramática, na ópera, pelo recitativo, pode-se ver a forte tendência natural ao movimento linear nas formas espetaculares. Na primeira estória romanescas experimental de Shakespeare, *Péricles*, o movimento rumo à estrutura progressiva, uma seqüência de cenas "de maneira dispersa em vários países", fica muito claro.

O característico essencial da máscara ideal é a exaltação da audiência, que forma o objetivo de sua progressão. No *auto*, acha-se o drama no auge de sua objetividade; o papel da audiência é aceitar a estória sem julgamento. Na tragédia há julgamento, mas a fonte do descobrimento trágico está do outro lado

do palco; e, seja o que for, é mais forte que a audiência. Na peça irônica, a audiência e o drama confrontam-se diretamente; na comédia, a fonte do descobrimento transportou-se para a própria audiência. A máscara ideal coloca a audiência numa posição de superioridade quanto ao descobrimento. A ação verbal de *Figaro* é cômica e a de *Don Giovanni* é trágica; mas nos dois casos a audiência é exaltada pela música, acima do alcance da tragédia e da comédia, e, embora se excite tão profundamente como sempre, não se envolve emocionalmente com o descobrimento do enredo ou das personagens. Contempla a queda de Dom João como entretenimento espetacular, praticamente como se supõe que os deuses oíhem a queda de Ajax ou de Dario. A mesma sensação de contemplar a imitação dramática através de uma neblina de alegria espetacular é também de importância fundamental no cinema, como ainda o é mais obviamente na peça de fantoches, da qual o cinema principalmente derivou. Movemo-nos da comédia irônica, por intermédio do simpósio, para a comédia ideal, e notamos que na conclusão do *Banquete* de Platão faz-se a profecia de que o mesmo poeta deveria ser capaz de escrever tanto tragédia como comédia, embora aqueles que fizeram isso com maior êxito tenham sido aqueles que, como Shakespeare e Mozart, sentiram mais interesse pelas formas espetaculares.

Para nosso próximo passo devemos voltar à máscara propriamente dita. Quanto mais a comédia se afasta da ironia, tanto menos poder social é concedido aos excêntricos. Na máscara, onde a sociedade ideal ainda está mais em predomínio, os excêntricos degradam-se nas esquisitas figuras de antimáscara jonsniana, das quais se diz que descendem de uma forma dramática muito mais velha do que o resto da máscara. A farsa, sendo uma forma não imitativa de comédia, tem um lugar natural na máscara, embora na máscara ideal seu lugar natural seja o de um interlúdio rigorosamente controlado. Na *Tempestade*, uma comédia tão profunda que parece atrair toda a máscara para dentro de si, Stephano e Trinculo são excêntricos cômicos e Caliban uma personagem de antimáscara, e o grupo mostra a transição muito claramente. O principal tema da máscara envolve deuses, fadas e personificações de virtudes; as personagens da antimáscara tendem assim a tornar-se demoníacas, e a caracterização dramática começa a separar-se numa antítese de virtude e vício, deus e demônio, fada e monstro. A tensão entre elas esclarece em parte a importância do tema da magia na máscara. No final cômico esta magia realiza-se pelo lado benévolo, como na *Tempestade*; mas ao nos afastarmos da comédia, o conflito se torna cada vez mais sério, e as personagens da antimáscara menos ridículas e mais sinistras, possuídas por seu turno pelas forças do encantamento. Este é o teatro representado por *Comus*, muito próximo ao conflito aberto do bem e do mal na peça de morali-

dade. Com a peça de moralidade passamos a outra área da máscara, que chamaremos aqui de máscara arquetípica, a forma prevalente da maioria do drama intelectual do século XII, pelo menos na Europa continental, tanto como de muitas óperas experimentais e filmes impopulares.

A máscara ideal tende a individualizar sua audiência apontando para o membro principal dela: mesmo a assistência do cinema, sentada no escuro em pequenas unidades (comumente de dois), é relativamente individualizada. Um senso crescente de solidão é perceptível ao nos afastarmos da comédia. A máscara arquetípica, como todas as formas de drama espetacular, tende a separar seus cenários de tempo e espaço, mas em vez das Arcádias da máscara ideal, encontramos-nos freqüentemente num limbo sinistro, como o linear da morte em *Everyman*, as criptas subterrâneas seladas de Maeterlinck, ou os pesadelos do futuro nas peças expressionistas. Ao nos aproximarmos da base lógica da forma, vemos que o símbolo da comunhão em um corpo, do *auto*, está reaparecendo, mas numa forma subjetiva e psicológica, e sem deuses. A ação da máscara arquetípica realiza-se num mundo de tipos humanos, o qual, em sua maior concentração, se torna o interior da mente humana. Isso acha-se explícito mesmo nas velhas moralidades, como *Mankynd* (O Gênero Humano) e *The Castell of Perseverance* (O Castelo da Perseverança), e pelo menos implícito num bom bocado de Maeterlinck, Pirandello, Andreiev e Strindberg.

Naturalmente, com tal cenário, a caracterização tem de decompor-se em elementos e fragmentos de personalidade. É por isso que chamo a forma de máscara arquetípica, sendo a palavra arquetipo usada neste contexto na acepção de Jung, de um aspecto da personalidade capaz de projeção dramática. A "persona" e "anima" e conselheiro e sombra de Jung lançam boa quantidade de luz sobre a caracterização dos dramas alegóricos, psíquicos e expressionistas modernos, com seus camelôs de circo e mulheres fantasmagóricas e sábios inescrutáveis e demônios desvairados. As entidades abstratas da peça de moralidade e os tipos correntes da "commedia dell'arte" (representando esta última uma das primitivas raízes do gênero) são construções similares.

Uma sensação de confusão e medo acompanha a sensação de solidão: as primitivas peças de Maeterlinck são quase dedicadas ao medo, e o constante solapamento da distinção entre ilusão e realidade, quando as projeções mentais se tornam corpos físicos e vice-versa, fragmenta a ação num caos calidoscópico de espelhos refletores. As cenas de multidão das peças expressionistas alemãs e as fantasias mecânicas dos Capeks mostram a mesma desintegração agindo num contexto social. Do ponto de vista genérico, uma das peças arquetípicas mais interessantes é a poderosa *Os Mascarados Negros* de Andreiev, na qual o autor viu refletir-se

não apenas a destruição do *nobile castello* de um indivíduo, que é o tema explícito, mas todo o colapso social da Rússia moderna. Essa peça distingue dois grupos de elementos dissociativos na personalidade, um grupo ligado à auto-acusação e o outro ao desejo de morte, e exhibe a alma humana como um castelo possuído por uma legião de demônios. É evidente que, quanto mais a máscara arquetípica se afasta da máscara ideal, tanto mais se revela como a antimáscara emancipada, uma orgia de sátiros que escapou de controle. O progresso do drama refinado parece ser rumo a uma *anagnórisis* ou reconhecimento da mais primitiva de todas as formas dramáticas.

No extremo longínquo da máscara arquetípica, onde se junta ao *auto*, atingimos o ponto indicado por Nietzsche como o ponto do nascimento da tragédia, quando a orgia de sátiros influencia o surgimento de um deus dominante, e Dioniso se emparelha com Apolo. Podemos chamar esse quarto ponto cardeal do drama de epifania, o apocalipse dramático ou separação do divino e do demoníaco, um ponto diretamente oposto ao mimo, que apresenta composição simplesmente humana. Esse ponto é a forma dramática do ponto de epifania, muito conhecido como o ponto no qual o Livro de Jó, depois de descrever um círculo completo a partir da tragédia e por intermédio do simpósio, afinal termina. Aqui os dois monstros, behemot e leviatã, substituem os animais demoníacos mais freqüentes.

Os críticos clássicos, de Aristóteles a Horácio, embaraçavam-se para entender por que uma farsa obscena e desorganizada, qual a peça de sátiros, teria de ser a fonte da tragédia, embora estivessem certos de que o era. No drama medieval, onde a progressão através do *auto* sagrado e heróico rumo à tragédia se reduziu tanto, a evolução é mais clara. A configuração mais claramente epifânica do drama bíblico é a peça do Despojamento do Inferno, que pinta a vitória de um redentor divino contra a resistência demoníaca. Os demônios dessa peça são as formas cristãs de figuras muito semelhantes aos sátiros gregos, e grupos dramáticos genericamente muito semelhantes aos sátiros nunca se distanciam de qualquer peça bíblica que se ocupe diretamente de Cristo, quer subjugados e amedrontados como na *Secunda Pastorum*, quer triunfalmente ignóbeis, como nas peças da crucifixão e de Herodes. E assim como a tragédia grega manteve e desenvolveu a peça de sátiros, assim também a tragédia elizabetana mantém um contraponto satírico em suas cenas de palhaço e nos subenredos de farsa do *Faustus* e de muitas tragédias posteriores. O mesmo elemento proporciona aqueles soberbos episódios do porteiro em *Macbeth*, dos coveiros em *Hamlet* e do portador da serpente em *Antônio e Cleópatra*, que tanto desconcertaram os críticos de espírito clássico, esquecidos da peça de sátiros. Talvez pudéssemos extrair maior senso dramático de *Tito Andronico* se

o conseguíssemos ver como um inferno não despojado, uma peça de sátiros com demônios obscenos e algarviantes.

Os dois núcleos da peça bíblica são o Natal e a Páscoa: a última apresenta o Deus triunfante, o primeiro a quieta virgem mãe que congrega junto de si a máscara processional de reis e de pastores. Essa figura fica no lado oposto da máscara da rainha assistente ou da fidalga da máscara ideal, com a Dama virtuosa mas paralisada de *Comus* a meio caminho. Uma figura feminina, simbolizando algum tipo de unidade e ordem congruantes, surge vagamente no fim das grandes máscaras panorâmicas de *Faust* e *Peer Gynt*, mantendo o "eterno feminino", do primeiro, algo de seus vínculos tradicionais. Exemplos modernos da mesma forma epifânica vão da peça sobre a Anunciação de Claudel à *Condessa Cathleen* de Yeats, na qual a heroína é de fato um Jesus feminino e irlandês, que se sacrifica em prol de seu povo e depois frustra os demônios com a pureza de sua índole, muitíssimo como na teoria pré-Anselmo da redenção. Como Yeats observa em nota, a estória representa uma das supremas parábolas do mundo.

FORMAS TEMÁTICAS ESPECÍFICAS (LÍRICA E ÉPOS)

Dissemos que o drama era uma imitação externa e a lírica uma imitação interna de sons e imagens, evitando ambos os gêneros imitar a comunicação direta. Além disso, nos termos de nosso primeiro ensaio, o drama tende a ser um modo ficcional e a lírica um modo temático. Acharmos da maior conveniência sumariar as formas específicas do drama como um ciclo de ficções, e isso também nos deu uma classificação tosca, mas possivelmente útil, das espécies de drama. Propomo-nos fazer agora uma sinopse de um ciclo correspondente de temas, e aplicar a sinopse à lírica, junto com formas tais de *épos*, inclusive a prosa oratória, que sejam suficientemente temáticas ou próximas à lírica, a ponto de enquadrar-se aqui. Os poemas puramente narrativos, sendo ficções, corresponderão, se episódicos, às espécies do drama; se contínuos, às espécies da ficção em prosa a serem examinadas depois.

A lírica, não obstante, pode obviamente ser sobre qualquer assunto e de qualquer feitio. Não se acha convencionalizada por sua audiência, como o drama, ou por uma base fixa de apresentação, como o drama tem no teatro. Em consequência, esta sinopse não dará, e não tem a intenção de dar, uma classificação das formas específicas da lírica: o que tenta dar é uma relação dos principais temas convencionais da lírica e do *épos*. Ainda uma vez, o objetivo não é "ajustar" os poemas em categorias, mas mostrar empiricamente como os arquétipos convencionais se englobam em gêneros convencionais.

Começemos com o processo associativo oracular, que identificamos como uma das iniciativas da lírica, e que corresponde ao que chamamos epifania no drama. Um dos produtos mais diretos disso é um tipo de poesia religiosa assinalado por uma concentração de som e ambigüidade de sentido, do qual o mais conhecido exemplo moderno é a poesia de Hopkins. Na poesia religiosa com modelos laboriosos de estâncias, tal como a *Pearl* e muitos poemas de Herbert, compreendemos que a disciplina de encontrar rimas e dispor palavras em padrões intrincados é apropriada ao senso de habilidade castigada, um tipo de *sacrificium intellectus* que condiz com a forma. Tais padrões verbais intrincados remontam, por meio dos acrósticos de Aldhelm, no início da poesia na Inglaterra, aos próprios salmos hebraicos.

Observamos que boa quantidade da literatura sagrada está escrita num estilo cheio de trocadilhos e ecos verbais, no qual a distinção rítmica entre verso e prosa é amiúde difícil de perceber coerentemente. As traduções inglesas da Bíblia, especialmente a de 1611, preservam admiravelmente esse ritmo de verso-prosa oracular; os trocadilhos hebraicos naturalmente são um outro tópico. A curiosa e monótona cantarola do Corão é um exemplo bem puro de estilo oracular, e as ambigüidades poéticas dos oráculos clássicos adotam a mesma convenção. Tais características sobrevivem, em vestígios, através da poesia religiosa: em Inglês, desde os tempos anglo-saxões até o início da quinta secção de *Ash Wednesday*. Do que foi dito, claro está que o oráculo é o germe ou ponto de desenvolvimento, também, de um ritmo prosaico oratório. O resultado mais óbvio disso é a prece, e a prece parece requerer uma retórica de parataxe, frases curtas enfileiradas num ritmo próximo ao verso livre.

No tipo mais público da lírica religiosa, representado pelo peã apolíneo, pelo salmo hebraico, pelo hino cristão, ou pelos Vedas hindus, os ritmos se tornam mais majestosos, simples e dignos, o "eu" do poema é o de uma visível comunidade de adoradores, e a sintaxe e a dicção se tornam menos ambíguas. Aqui a ênfase é geralmente posta na objetividade e na preponderância do deus, e a lírica reflete a sensação de uma disciplina externa e social.

A forma narrativa do *épos*, que corresponde ao salmo ou hino, apresenta um relato mais concatenado sobre o deus. Este mito tem duas partes principais: a lenda, que narra a vida do deus ou suas antigas relações com seu povo; e a descrição do ritual que ele requer. Amiúde a primeira leva à segunda, e explica-a. Os hinos homéricos ocupam-se grandemente com a lenda; os hinos védicos tendem a subordinar a lenda passada ao ritual presente. Pode-se comparar a narrativa da criação (na redação sacerdotal) com que a Bíblia se inicia, e que, na forma estrófica

que lhe é dada pelos sete dias da criação, apresenta muitos dos característicos de um hino: aqui o relato da criação tem o estabelecimento do sábado como seu clímax. Em contraste com as formas mais rapsódicas ou ditirâmbicas de que cuidaremos mais tarde, o desejo do adorador no peã ou no salmo não é tanto ser identificado *com* o seu deus quanto ser identificado *como* seu venerador.

Estreitamente ligada ao hino acha-se a ode panegírica de um ser humano que represente uma divindade, seja herói ou rei. Nalguns dos salmos hebraicos, notadamente o 45, o rei é a figura intermédia da qual se desenvolve o Messias, o filho de Davi que atinge o extremo, tanto da exaltação, como do sofrimento por seu povo. Na literatura grega, a ode pindárica enfoca o atleta vitorioso, que, embora figura humana, tem o vínculo ritual com a divindade mostrado pela mitologia e lenda incorporadas à ode. Nos tempos de Roma, as honras tributadas ao Imperador e ao Estado forneciam outro foco para o panegírico mitológico, que continua na quarta écloga de Vergílio, na primeira de Calpúrnio, e no *Carmen Saeculare* de Horácio. Mais tarde a forma principal do panegírico se torna o poema em louvor da dama, do amor cortês. O panegírico é também uma das formas da prosa retórica, sem registo literário muito impressionante quando seu tema é um ser humano, mas capaz de alguma flexibilidade em endereçamentos mais impessoais. Os panegíricos em prosa das virtudes ou de aspectos da cultura, notadamente da poesia, surgem de tempos em tempos, amiúde no aspecto quase peculiar à apologia ou à defesa. Na própria poesia temos formas tais como a ode de Santa Cecília, panegírico da música. O epitalâmio, o triunfo e poemas similares de festividade ou cortejo também são espécies de panegírico. Como é naturalmente uma convenção pública, o panegírico adota amiúde uma forma extensa que combina as características tanto da lírica como do *épos*.

No panegírico o poeta convida o leitor a fitar com ele alguma outra coisa. Se essa outra coisa não se acha visivelmente presente, temos o poema da comunidade, tal como surge no verso patriótico de todos os tipos. O poema da comunidade leva-nos ao ponto cardeal seguinte da lírica, definido antes como o encantamento ou reação a algum tipo de compulsão física ou quase física — talvez propulsão seja a palavra. A educação de uma pessoa nesse tipo de encantamento começa com as cantigas de ninar, quando a criancinha é balançada e acalentada a um ritmo, ou quando o tema inclui alguma forma de ataque afetuoso ao menino. Continua através dos brados colegiais de torcida, cantarolas e formas semelhantes de *participation mystique*. O hino nacional é outra forma que atesta íntima relação com o poema da comunidade. Nas sociedades mais primitivas encontramos canções de trabalho na paz e canções de batalha na guerra, ambas com as mesmas

características. Dos desdobramentos do *épos*, o mais conhecido é a balada, muitas de cujas características, tais como a repetição incremental e o pedido de atenção com que amiúde começa, são tão próximos ao poema da comunidade que levou alguns estudiosos a acreditar que sua origem estava na composição comunitária. O ponto cardeal da prosa oratória correspondente ao encantamento é a ordem ou exortação, e das formas mais longas de prosa baseadas na exortação a mais altamente desenvolvida na literatura ocidental é o sermão. Outras formas serão mencionadas depois.

A *participation mystique* é essencialmente irregular; nas comunidades primitivas pode ser mantida durante horas com a dança, e nas decadentes com a oratória, mas num estado de cultura cai no segundo plano. Para a literatura, o desaparecimento da visível presença do panegírico significa habitualmente a invisível presença da morte. Com a ode fúnebre panegírica movemo-nos das convenções correspondentes ao *auto* dramático para as correspondentes à tragédia. Aqui encontramos antes de tudo a elegia ou trenodia por morte de um herói, amigo, chefe ou amante. As trenodias também revelam forte tendência à expansão mitológica: a pessoa é não apenas idealizada mas amiúde exaltada num espírito da natureza ou deus agonizante. A elegia pastoral, que tradicionalmente identifica o seu alvo com Adônis, forma o núcleo convencional da trenodia. Alguns dos poemas a Lucy, de Wordsworth, indicam a capacidade de mesmo uma elegia muito breve e simples absorver tais imagens. A forma correspondente na prosa oratória é a *oraison funèbre*, que sobrevive nalgumas formas do moderno necrológico: aqui, como é natural para um veículo em prosa, a expansão mitológica é menos marcada, e é amiúde substituída pela expansão doutrinária ou conceptual. Uma rara e difícil forma de *épos*, o panegírico trágico, no qual um herói é apresentado como figura trágica, tanto quanto herói conquistador, é representada pela ode de Marvell sobre Cromwell e por seu protótipo, a ode Régulo de Horácio.

Chegamos a uma variante mais simples da elegia na convenção do epitáfio, no qual toda a condição de uma vida é frequentemente indicada. Os epitáfios podem variar em tom do panegírico ao dissoluto, mas mesmo na Antologia Grega conservam algo de sua função original de tabuletas, de algo erguido para deter o passante e forçá-lo a ler. A forma correspondente de *épos* é o epitáfio histórico, a meditação sobre um passado evaécido que tem a mesma relação com a ruína que o epitáfio individual tem com a lápide. Em prosa há a meditação elegíaca retórica, representada em Inglês pelo *Urn Burial* de Browne.

Ainda mais próxima da ironia está a queixa, o poema do exílio, da desconsideração ou do protesto contra a crueldade. Aqui o indivíduo que pede atenção, ao contrário do defunto no epitáfio,

é capaz de falar por si mesmo, e é naturalmente representado, em geral, como o próprio poeta. Esse tema absorve, a maior parte da convenção do Amor Cortês, onde o arquétipo central é a amada desdenhosa e insensível. Tal figura é uma inversão irônica da forma primitiva da elegia pastoral. A pessoa que mais logicamente carpe a morte de Adônis é Vênus, embora ela raramente faça isso em literatura, a menos que esse mito específico seja o tema; mas na maior parte da poesia do Amor Cortês a amada é responsável por todos os sofrimentos do amante, inclusive sua morte. Encontraremos essa figura feminina ambivalente mais tarde, no ensaio. A queixa estende-se facilmente a formas de *épos*, incluindo as tragédias narrativas nas quais o foco emocional não é a catástrofe, mas o lamento que se segue à catástrofe, como nos dois poemas narrativos de Shakespeare.

A fase da ironia trágica é representada pelo poema da melancolia, em sua forma extrema de indolência ou tédio, quando o indivíduo é tão isolado que sente sua existência como morte viva. Na *géante* de Baudelaire a amante desdenhosa assume um tom mais profundamente sinistro, e o tema da morte é apresentado em termos de simples dissolução física: "terra sobre terra", como figura num poema da Idade Média. A forma apropriada de *épos* desta fase é a *danse macabre*, o poema da comunidade que morre.

Nosso próximo ponto cardeal é difícil de denominar: quase podíamos parodiá-lo o termo de Hopkins e chamá-lo o poema do "outscape". É a contrapartida lírica do que no drama chamamos mimo, o núcleo da ironia comum à tragédia e à comédia. É uma convenção de pura imparcialidade projetada, na qual uma imagem, uma situação ou um estado de espírito são observados com toda a energia imaginativa dirigida para eles, a distanciar-se do poeta. A palavra epigrama, em seu sentido mais lato, define alguns de seus característicos, com a exclusão de que o epigrama, como ordinariamente usado, apoia-se fortemente na tendência da comédia e da sátira. A poesia lírica da China e do Japão parece basear-se muito largamente nesta convenção, em marcante contraste com a poesia ocidental, onde o epigrama mostra maior dose de uma tendência a incorporar emoções ou a estabelecer um exemplo retórico. Alguns dos sonetos de Shakespeare, como o "The expense of spirit in a waste of shame"*, são exceções.

O ponto cardeal correspondente da prosa é o provérbio ou aforismo, o germe de formas tais como a literatura sapiencial da Bíblia. Aqui estamos perto da sátira do tipo do conselho de prudência, e no pólo oposto do oráculo. O provérbio é um oráculo secular ou puramente humano: tem habitualmente os mesmos característicos retóricos, aliteração, assonância, paralelismo, que

* Gasto de espírito em dispêndio vergonhoso.

encontramos no oráculo, mas dirige-se à consciência sem preconceito e ao juízo crítico. Sua autoridade vem da experiência: para ele, a sabedoria é o costume experimentado e provado; somente a loucura procura o que é novo, e as virtudes essenciais são a prudência e a moderação. Os provérbios no *Marriage of Heaven and Hell* (Casamento do Céu e da Terra), de Blake, são provérbios-paródias, escritos do ponto de vista oracular ou epifânico.

Ao mover-nos para as convenções da sátira, ou nas formas líricas de Hardy e Housman, ou na forma de *épos* de Dryden e Pope, persistem as características do epigrama e do provérbio. Tais poetas produzem brilho e clareza em vez de mistério ou magia, e sua técnica se preocupa com a concentração do sentido. Duas coisas são essenciais para isso: uma é uma compacta estrutura métrica de palavras, progredindo numa ordem nitidamente esboçada; a outra é uma clara afirmação de que padrões sonoros podemos esperar, tal como o pleno eco da parolha rimada. Padrões sonoros adicionais ou inesperados, tais como a aliteração ou a assonância dentro do verso, mantêm-se num mínimo, e a poesia segue o preceito de Wordsworth, sendo, exceto quanto ao metro, muito semelhante à prosa não retórica em sua dicção. O *épos* e as formas em prosa desta fase, tais como a epístola e a sátira formal, são naturalmente muito próximos, em conjunto.

Na sátira a observação ainda é primária, mas, como os fenômenos observados movem-se do sinistro para o grotesco, tornam-se mais ilusórios e irrealis. Notamos entre as formas do *épos* uma contrapartida cômica da *danse macabre*: o poema "testamento", do qual o exemplo mais bem conhecido em Inglês é o poema de Swift sobre sua própria morte. Estreitamente relacionados com a convenção do testamento são os "Anniversaries" (Aniversários) de Donne, onde a morte de uma donzela amplia-se numa sátira geral ou "anatomia" — encontrar-nos-emos ainda com esse termo.

Estamos agora na área correspondente à comédia, e ainda dentro da visão da experiência. A convenção que assinala um leve afastamento da sátira é o poema do paradoxo, i.e., o poema no qual alguma forma de paradoxo é o tema e não apenas um traço incidental da técnica. Naturalmente encontramos muitos desse tipo na poesia "metafísica", que faz uso regular de um conceito deliberadamente forçado e, em consequência, humorístico. Donne e Herbert fornecem exemplos, e assim também Emily Dickinson. O paradoxo é amiúde, entre outras coisas, também um paradoxo do sentimento, de modo que às vezes ficamos em dúvida se devemos "tomar" o poema a sério ou humoristicamente. O poema paradoxal enquadra-se na comédia da experiência, próximo à sátira, porque o paradoxo em poesia é usualmente um modo irônico de tratar o amor quixotesco ou a religião, como o código petrarquiano estilizado, do qual Donne observa: "Possam

os anjos estéreis amar assim”, ou a virtude jactanciosa que desmorona ignominiosamente na natureza humana, nalguns poemas de Herbert. Outro modo paradoxal de tratar a convenção do Amor Cortês é a pastorela, ou diálogo de amor em ponto morto. Uma forma de *épos* estreitamente apresentada, lembrando a associação da comédia com os tribunais de justiça, é o debate, no qual dois lados de uma questão são discutidos pormenorizadamente e depois submetidos a um árbitro, que amiúde prospõe ou adia a decisão. Os exemplos incluem *The Owl and the Nightingale* (A Coruja e o Rouxinol), o *Parliament of Fowls* (O Parlamento das Aves), de Chaucer, e os *Mutability Cantos*, de Spenser.

Um tipo menos ambíguo de comédia lírica é representado pelo poema *carpe diem*, baseado num momento de prazer, dentro da experiência. O estado de espírito em tal poema é de imparcialidade, subjetiva e objetiva. O poeta está ordinariamente, mesmo quando ébrio, em pleno domínio de sua consciência, e o próprio momento de prazer separa-se do tempo. Muitos poemas de irrestrita alegria associam-se a algum tipo de visão inocente, como em Blake: os grandes poetas epicuristas, de Horácio a Herrick, aceitam as limitações da alegria que se colhe na experiência, com sua passagem para um abismo de “infindável noite”. Mesmo em Herrick há muitos traços, tal como o amor do folclore e as imagens de roupas, jóias e perfumes, que indicam uma afinidade com a máscara antes do que com a comédia. Os limites da experiência comum na comédia lírica são atingidos pelo poema da mente tranqüila, o *iron* triunfante ou “humilde satisfação acomodada”, a serenidade que se ajusta à experiência e renuncia ao emocionalmente quixotesco. A fórmula de Wordsworth, da recordação tranqüila, assinala sua tendência a permanecer dentro do estado da experiência, em contraste com a maioria dos românticos. A expressão de serenidade, no *épos*, é amiúde o poema descritivo, onde o poeta galga uma colina e contempla o panorama abaixo, uma imitação, na experiência, do ponto de epifania. O poema da mente calma, se tem um assunto adicional que se recomende, tenta comunicar ao leitor uma fruição particular e secreta, que nos leva ao próximo ponto cardinal, o enigma.

A idéia do enigma é a limitação descritiva: o assunto não é descrito mas circunscrito, com um círculo de palavras traçado em torno dele. Nos enigmas simples, o assunto central é uma imagem, e o leitor sente-se impelido a conjecturar, isto é, a equiparar ao nome ou símbolo-signo de sua imagem. Uma forma levemente mais complicada de enigma é a visão emblemática, provavelmente uma das mais velhas formas da comunicação humana, da qual um exemplo será mais breve do que a descrição:

E disse-me o Senhor: Amós, que vês tu? E disse eu: Um fio de prumo.

Então disse o Senhor: Contempla, porei um fio de prumo no meio de meu povo de Israel.

Outros profetas são representados a levar consigo utensílios simbólicos, como a lanterna de Diógenes, artifício retórico que sobreviveu ainda recentemente na adaga de Burke. Os desdobramentos literários da mesma forma incluem o próprio emblema, a cuja tradição pertencem o tigre e o girassol e a rosa enferma de Blake, e poemas-conceitos pictóricos como a *Pulley* (Roldana), de Herbert. É fácil de ver a ligação entre a visão emblemática e a imagem heráldica da moderna ficção. No *Symbolismo* temos uma terceira forma de enigma, quando o conteúdo é normalmente um estado de espírito, antes do que um objeto. Também aqui, como habitualmente sucede nos desdobramentos refinados, os elementos mais simples da mesma tradição sobrevivem residualmente, como o enigmático “ptyx” em Mallarmé.

O enigma e a visão emblemática relacionam-se estreitamente com o ponto cardinal correspondente da prosa, que é a parábola ou fábula, ambas as quais, naturalmente, são também formas de *épos*. A fábula é a mais simples das duas formas, e mais próxima do simples enigma, sendo a formulação da moral na fábula a contrapartida da adivinhação do enigma. A parábola é um espécime mais altamente desenvolvido, com maior tendência a encerrar sua própria moral. Na fábula, a estilização mítica (animais que falam e coisas assim) é um característico regular da narrativa; na parábola a estilização é menos óbvia. Das parábolas de Jesus, só a parábola da ovelha e das cabras, que é um apocalipse, faz bastante uso de material exterior ao alcance realístico da credibilidade.

Nos poemas de Herrick sobre primulas e narcisos silvestres ainda estamos muito perto da tradição da fábula e do emblema: tão perto que não há incoerência em “fazer uma preleção” com base nas primulas. Sem embargo, os narcisos silvestres de Herrick, ao contrário dos de Wordsworth, são defrontados diretamente, e a imagem defrontada se personifica de maneira fácil. Aqui estamos na área correspondente à máscara no drama, e a visão inocente e o país das fadas do romanesco animístico voltam. O poema da defrontação imaginativa, quando uma estreita conexão entre o estado de espírito do poeta e as imagens é exprimida pela personificação das imagens, é o tipo da ode de Keats, estando a urna grega muito próxima do poema emblemático. O próximo passo leva-nos à pastoral, onde voltamos ao modo romanesco mencionado no primeiro ensaio, tornando-se a paixão e o terror modalidades de prazer, de ordinário o belo e o sublime, respectivamente. Esses são geralmente considerados contrastantes, como o são no maravilhoso díptico, de Milton, dos estados de espírito idílico e melancólico, mas ocasionalmente, como nal-

guns dos poemas “verdes” de Marlowe, temos uma poesia de tão completa absorção, que os dois estados de espírito parecem fundidos num só.

Mas quando a visão da inocência se unifica, a visão contrastante da experiência amiúde reaparece, numa convenção que poderíamos chamar o poema da consciência expandida, no qual o poeta equilibra a catarse de sua visão da experiência com o êxtase de sua visão de um mundo espiritual, invisível, ou imaginativo. Aqui, como nas formas correspondentes do drama, não temos uma imitação direta da vida, mas uma imitação espetacular dela, capaz de olhar de cima a experiência por causa da presença simultânea de outro tipo de visão. No drama, essa imitação espetacular é atingida com o auxílio da música, tanto quanto do espetáculo. A música e a pintura não podem exprimir o trágico ou o cômico, que são apenas conceitos verbais: exprimem estados de espírito que podemos ajustar à tragédia ou à comédia, se temos algum programa literário pronto para eles. Em nossos dias, os exemplos mais impressionantes do poema da consciência expandida são os quartetos de Eliot e as elegias de Duino de Rilke, e as referências musicais de uns e as imagens pictóricas das outras exprimem a estreita afinidade do gênero com as artes, as quais, muito mais obviamente do que a poesia, não falam.

Poderíamos chamar a convenção seguinte o poema da reconhecimento, o poema que inverte as associações habituais do sonho e do despertar, de modo que é a experiência que parece ser o pesadelo e a visão que parece ser a realidade. A forma de *épos* dessa convenção inclui a visão medieval do amor, na qual temos de novo o *espetáculo* de uma relação pessoal direta, alcançada por ser posta num mundo extraordinário. Das formas líricas, um exemplo moderno muito puro, genericamente falando, é a *Marina* de Eliot, que está próxima das formas dramáticas correspondentes. Muitos dos sonetos a Orfeu, de Rilke, pertencem a ela; é também a convenção central de Vaughan e Traherne. Esse tema é raro e difícil de manejar no ritmo da prosa, mas encontramos-lo nas *Centuries of Meditation* (Centúrias de Meditação), especialmente na famosa passagem “The corn was orient and immortal wheat”*.

Um grupo muito importante de poemas de reconhecimento é o dos poemas de auto-reconhecimento, quando o próprio poeta se envolve com o despertar, da experiência para uma realidade visionária. Os exemplos incluem a *Ode on the Poetical Character* (Ode sobre o Temperamento Poético), de Collins, o *Kubla Khan*, de Coleridge, e a *Tower* (Torre) e *Sailing to Byzantium* (Vejando para Bizâncio), de Yeats. Esse tipo fica próximo da linha

* O cereal era o trigo levantino (ou resplendente) e imortal.

divisória de nosso grupo seguinte, e derradeiro, de temas, que nos leva de volta outra vez ao oráculo. São essas as formas ditirâmicas ou rapsódicas, onde o poeta se sente possuído por alguma força interna e quase autônoma. Muito próximo do poema da reconhecimento está o poema da reação icônica, tal como o temos nalgumas odes de Crashaw; nos tempos românticos, um tipo mais subjetivo e ditirâmico se tornou muito popular. Exemplificamos a *Ode to the West Wind* (Ode ao Vento Oeste), de Shelley, uma boa quantidade de Swinburne, de Victor Hugo, de Nietzsche (que faz a curiosa afirmação de que inventou o ditirambo), das profecias de Blake, especialmente a nona noite de *The Four Zoas*, e os dois grandes poemas de Smart. Muitos destes são formas de *épos*: o ditirambo presta-se facilmente ao metro recorrente. Das formas líricas, podemos notar a convenção da canção de doido, que temos nas canções de Edgar no *Rei Lear*, nos poemas da Crazy Jane (Joana Maluca) de Yeats e esporadicamente nalguns outros poetas, inclusive Scott. Como o cantor de uma canção de doido é habitualmente um errante, sugere uma relação mais estreita com seres e forças misteriosas, tais como os espíritos da natureza, do que as pessoas normais têm. Num plano mais refinado, onde o poeta sugere a irrupção de visões autônomas em seu espírito, as *illuminations* de Rimbaud podem ser mencionadas.

Ao aproximar-nos do ritmo oracular com o qual começamos, os ritmos do verso e da prosa começam a fundir-se uma vez mais. Observamos em Whitman, por exemplo, que há uma forte pausa no fim de cada linha — bastante naturalmente, pois onde o ritmo é irregular não há ponto num verso corrido. O ritmo está se aproximando de uma forma na qual o ritmo associativo lírico, o verso do *épos* e a sentença em prosa estão se tornando praticamente a mesma unidade, tendência que podemos notar em poesia ditirâmica tão ingênua como a de Ossian ou tão sofisticada como seus desdobramentos franceses modernos que seguem a *Saison en Enfer*.

FORMAS CONTÍNUAS ESPECÍFICAS (FICÇÃO EM PROSA)

Atribuindo o termo ficção ao gênero da palavra escrita, no qual a prosa tende a tornar-se o ritmo predominante, colidimos com a opinião de que o real sentido da ficção é a falsidade ou irrealidade. Assim, uma autobiografia, ao chegar a uma livraria, seria classificada como não ficção se o livreiro acreditasse no autor, e como ficção se julgasse que ele estivesse mentindo. É difícil ver de que utilidade tal distinção pode ser para um crítico literário. Por certo a palavra ficção que, como poesia, significa

etimologicamente algo feito em razão de si mesmo, poderia ser aplicada na crítica a qualquer obra da arte literária, de forma fundamentalmente contínua, o que significa quase sempre uma obra de arte em prosa. Ou, se isso é pedir muito, pelo menos algum protesto podia ser admitido contra o hábito superficial de identificar a ficção com a única forma genuína de ficção que conhecemos, o romance.

Atentemos para alguns dos livros não classificados que jazem nos limites de "não ficção" e "literatura". *Tristram Shandy* é um romance? Quase todos responderiam que sim, a despeito de sua negligente desconsideração para com os "valores da estória". As *Viagens de Gulliver* são um romance? Aqui muitos objetariam, inclusive o sistema decimal de Dewey, que as classifica em "Sátira e Humor". Mas por certo todos as chamariam ficção, e, se é ficção, surge uma diferença entre a ficção como gênero e o romance como uma espécie desse gênero. Mudando a base da ficção, o *Sartor Resartus* é então ficção? Se não é, por que não é? Se é, *The Anatomy of Melancholy* é ficção? É uma forma literária ou apenas uma forma de "não ficção" escrita com "estilo"? O *Lavengro*, de Borrow, é uma ficção? A *Everyman's Library* diz que sim; os *World's Classics* capitulam-no em "Viagem e Topografia".

O historiador da literatura que identifica a ficção com o romance embarça-se grandemente com o espaço de tempo que o mundo empregou para ter êxito com o romance; e até que esse historiador alcance sua grande libertação com Defoe, sua perspectiva é intoleravelmente limitada. Vê-se compelido a reduzir a ficção tudoriana a uma série de ensaios hesitantes na forma do romance, a qual funciona bem para Deloney, mas torna Sidney absurdo. Pressupõe uma grande lacuna da ficção no século XVII, a qual se estende exatamente pela idade de ouro da prosa retórica. Finalmente descobre que a palavra romance, a qual até cerca de 1900 era ainda o nome de forma aproximadamente reconhecível, depois disso expandiu-se num termo amplo que pode praticamente ser aplicado a qualquer livro de prosa que não seja "sobre" alguma coisa. Esse modo, centrado no romance, de ver a prosa de ficção, é claramente uma perspectiva ptolomaica, muito complicada, hoje, para ainda ser útil e algum modo de ver mais relativo e copernicano deve tomar-lhe o lugar.

Quando começamos a pensar seriamente no romance, não como se fosse a ficção, mas uma forma de ficção, sentimos que suas características, quaisquer que sejam, são de molde a fazer, digamos, Defoe, Fielding, Austen e James centrais em sua tradição, e Borrow, Peacock, Melville e Emily Bronte periféricos, de certo modo. Isso não é uma avaliação de mérito: podemos julgar *Moby Dick* "maior" do que *The Egoist* e sentir contudo que o

livro de Meredith está mais próximo de ser um romance típico. A concepção de Fielding, do romance como uma epopéia cômica em prosa, parece fundamental à tradição por cujo estabelecimento ele fez tanto. Nos romances que consideramos típicos, como os de Jane Austen, o enredo e o diálogo vinculam-se estreitamente às convenções da comédia de costumes. As convenções de *Wuthering Heights* ligam-se antes ao conto e à balada. Parece ter mais afinidade com a tragédia; e as emoções trágicas de compaixão e fúria, que destruiriam o equilíbrio de tom em Jane Austen, podem acomodar-se aqui com segurança. Assim o pode o sobrenatural, ou sua sugestão, que é difícil de pôr num romance. O feito do enredo é diferente: em vez de manobrar em torno de uma situação central, como Jane Austen faz, Emily Bronte conta sua estória com tonalidades lineares, e parece necessitar da ajuda de um narrador, que estaria absurdamente deslocado em Jane Austen. Convenções tão diferentes justificam olharmos *Wuthering Heights* como uma forma de ficção em prosa diversa do romance, uma forma que chamaremos aqui estória romanesca. Ainda aqui temos de usar a mesma expressão* em vários contextos diferentes, mas estória romanesca, em conjunto, parece melhor do que conto, próprio, pelos modos, a um modelo mais curto.

A diferença essencial entre romance e estória romanesca está no conceito da caracterização. O autor romanesco não tenta criar "gente real", tanto quanto figuras estilizadas que se ampliam em arquétipos psicológicos. É na estória romanesca que encontramos a "libido", a "anima" e a sombra de Jung refletidas no herói, na heroína e no vilão, respectivamente. É por isso que a estória romanesca irradia tão freqüentemente um brilho de intensidade subjetiva que o romance não tem, e é por isso que uma sugestão de alegoria está constantemente insinuando-se por volta de suas orlas. Certos elementos da personalidade são libertados na estória romanesca, os quais naturalmente a tornam um tipo mais revolucionário do que o romance. O romancista cuida da personalidade, com personagens que trazem suas *personae* ou máscaras sociais. Precisa da estrutura de uma sociedade estável, e muitos de nossos melhores romancistas têm sido convencionais no limite da meticulosidade. O autor romanesco trata da individualidade, com personagens *in vacuo* idealizadas pelo devaneio, e, por mais conservador que ele possa ser, algo de nihilístico e indomável provavelmente se manterá a irromper de suas páginas.

A estória romanesca em prosa, portanto, é uma forma independente de ficção, a ser distinguida do romance e separada da pilha misturada de obras em prosa hoje abrangidas por esse

* Em Inglês, *romance*, que temos traduzido por "estória romanesca", ou, raramente, "romanesco".

termo. Mesmo no outro monte conhecido como contos (*short stories*) podemos isolar a forma de narrativa usada por Poe, que guarda a mesma relação, para com a estória romanesca desenvolvida, que as estórias de Chekov ou Katherine Mansfield guardam para com o romance. Exemplos "puros" de ambas as formas nunca se encontram; dificilmente existe qualquer estória romanesca moderna que não se possa provar ser um romance, e vice-versa. As formas da ficção em prosa são mistas, como as cepas raciais nos seres humanos, não separáveis como os sexos. De fato a exigência popular de ficção é sempre de uma forma mista, de um romance romanesco, bastante romanesco para o leitor projetar sua "libido" no herói e sua "anima" na heroína, e romance a ponto de manter essas projeções num mundo familiar. Pode-se indagar, portanto, qual a utilidade de fazer a distinção acima, especialmente quando, embora não desenvolvida na crítica, de forma alguma é desconhecida. Não é surpresa ouvir dizer que Trollope escreveu romances e William Morris estórias romanescas.

A razão é que um grande escritor de estórias romanescas deveria ser examinado nos termos das convenções que escolheu. William Morris não deveria ser relegado às fronteiras laterais da ficção em prosa, apenas porque o crítico não aprendeu a levar a sério, como forma, a estória romanesca. Nem, em vista do que tem sido dito sobre a natureza revolucionária da estória romanesca, deveria sua escolha daquela forma ser julgada uma "fuga" de sua atitude social. Se Scott tem quaisquer títulos a ser um autor de estórias romanescas, não é boa crítica cuidar apenas de seus defeitos como romancista. Também os característicos romanescos de *The Pilgrim's Progress*, sua caracterização arquetípica e sua abordagem revolucionária, fazem-no um exemplo bem acabado de uma forma literária: não é simplesmente um livro engolido pela literatura inglesa para obter alguma corpulência religiosa com sua dieta. Finalmente, quando Hawthorne, no prefácio de *The House of Seven Gables* (A Casa das Sete Empenas), acentua que sua história deve ser lida como uma estória romanesca, e não como um romance, é possível que ele esteja falando sério, sem embargo de revelar que o prestígio da forma rival induziu o autor romanesco a desculpar-se por não usá-la.

A estória romanesca é mais velha do que o romance, fato que desenvolveu a ilusão histórica de que é algo a ser superado, uma forma juvenil e não desenvolvida. As afinidades sociais da estória romanesca, com sua grave idealização de heroísmo e pureza, são com a aristocracia (para a aparente incongruência disso com a natureza da forma que acabamos de mencionar, vide o comentário introdutório sobre o *mýthos* da estória romanesca no ensaio precedente). Reviveu no período que denominamos romântico, como parte da tendência romântica ao feudalismo arcaico e a um culto do herói, ou libido idealizada. Na Ingla-

terra, as estórias romanescas de Scott e, em menor grau, as das Brontes, são parte de misterioso renascimento nortumbriano, uma reação romântica contra o recente industrialismo na parte central da Inglaterra, que também produziu a poesia de Wordsworth e Burns e a filosofia de Carlyle. Não admira, portanto, que um tema importante no romance mais burguês fosse a paródia da estória romanesca e de seus ideais. A tradição estabelecida por *Dom Quixote* continua num tipo de romance que contempla uma situação romanesca de seu próprio ponto de vista, de modo que as convenções das duas formas criam um composto irônico em vez de mistura sentimental. Os exemplos estendem-se de *Nor-thanger Abbey* a *Madame Bovary* e *Lord Jim*.

A tendência à alegoria na estória romanesca pode ser consciente, como em *The Pilgrim Progress*, ou inconsciente, como na mitopéia sexual bastante óbvia de William Morris. A estória romanesca, que trata de heróis, é intermédia entre o romance, que trata de homens, e o mito, que trata de deuses. A estória romanesca em prosa surge primeiro como um desdobramento recente da mitologia clássica, e as Sagas em prosa da Islândia seguem de perto as Eddas míticas. O romance tende antes a expandir-se numa abordagem ficcional da história. A correção do instinto de Fielding, ao chamar Tom Jones de história, é confirmada pela regra geral de que, quanto mais amplo se torna o plano de um romance, tanto mais obviamente surge sua natureza de história. Como é história criadora, contudo, o romancista comumente apresenta seu material num estado plástico, ou aproximadamente contemporâneo, e sente-se limitado por um modelo fixo de história. *Waverley* remonta a cerca de sessenta anos antes do tempo em que foi escrito, e *Little Dorrit* a cerca de quarenta anos, mas o modelo histórico é fixo na estória romanesca e plástico no romance, sugerindo o princípio geral de que a maioria dos "romances históricos" são estórias romanescas. Da mesma forma, um romance torna-se mais romanesco em sua influência quando a vida que ele reflete já se esvaiu: assim os romances de Trollope foram lidos fundamentalmente como estórias romanescas durante a Segunda Guerra Mundial. Talvez o vínculo com a História e uma sensação do contexto temporal é que hajam limitado o romance, em impressionante contraste com a estória romanesca espalhada pelo mundo inteiro, à aliança com o tempo e o homem ocidental.

A autobiografia é outra forma que se mescla com o romance por uma série de gradações insensíveis. A maior parte das autobiografias é inspirada por um impulso criador, e portanto ficcional, a selecionar apenas aqueles acontecimentos e experiências da vida do escritor que vão construir uma forma integrada. Essa forma pode ser um tanto mais ampla do que a figura com a

qual ele veio a identificar-se, ou simplesmente a coerência de sua personalidade e atitudes. Podemos chamar esse tipo importantíssimo de ficção em prosa de confissão, seguindo Santo Agostinho, que parece tê-la inventado, e Rousseau, que fixou um tipo moderno para ela. A tradição mais antiga deu a *Religio Medici*, *Grace Abounding*, e a *Apologia* de Newman à literatura inglesa, além do tipo de confissão afim, mas subtilmente diverso, em favor entre os místicos.

Ainda aqui, tal como na estória romanesca, há alguma valia em reconhecer uma forma de prosa distinta na confissão. Dá a várias de nossas melhores formas de prosa um lugar explicável na ficção, em vez de conservá-las num vago limbo de livros que não são bem literatura porque são "pensamento", e não são bem religião ou filosofia porque são exemplos de estilo em prosa. Também a confissão, como o romance e a estória romanesca, tem sua forma curta, o ensaio informal, e o *livre de bonne foy* de Montaigne é uma confissão formada de ensaios, à qual apenas falta a narração contínua do tipo mais amplo. O plano de Montaigne está para a confissão assim como uma obra de ficção constituída de contos, tal como os *Dubliners* de Joyce ou o *Decameron* de Boccaccio, estão para o romance ou estória romanesca.

Depois de Rousseau — de fato em Rousseau — a confissão deságua no romance, e a mistura produz a autobiografia ficcional, o *Künstlerroman*, e tipos afins. Não há motivo literário por que o tema de uma confissão deva ser sempre o próprio autor, e as confissões dramáticas têm sido usadas no romance pelo menos desde *Moll Flanders*. A técnica da "corrente da consciência" permite uma fusão muito mais concentrada das duas formas, mas mesmo aqui as características peculiares à forma da confissão mostram-se claramente. Quase sempre algum interesse teórico e intelectual na religião, na política ou na arte desempenha um papel precípua na confissão. É o êxito de um autor em unir seu espírito com tais temas que faz o autor de uma confissão sentir que vale a pena escrever sobre sua vida. Mas esse interesse em idéias e afirmações teóricas é alheio ao gênio do romance propriamente dito, onde o problema técnico é decompor toda teoria em relações pessoais. Em Jane Austen, para dar um exemplo conhecido, Igreja, Estado e cultura nunca são examinados, a não ser como dados sociais, e Henry James tem sido descrito, como tendo um espírito tão fino que nenhuma idéia poderia violá-lo. O romancista que não pode lidar com idéias, ou não tem paciência para assimilá-las do modo como Henry James fez, recorre instintivamente ao que Mill chama a "história mental" de uma só personagem. E quando descobrimos que a discussão técnica de uma teoria da Estética forma o clímax do *Retrato* de Joyce, compreendemos que isso foi possibilitado pela presença, naquele romance, de outra tradição da ficção em prosa.

O romance tende a ser extrovertido e pessoal; seu principal interesse está na pessoa humana, tal como se manifesta em sociedade. A estória romanesca tende a ser introvertida e pessoal: também lida com pessoas, mas de modo mais subjetivo. (Subjetivo aqui se refere ao modo de tratar, não ao tema. As personagens da estória romanesca são heróicas e portanto inescrutáveis; o romancista tem maior liberdade para entrar no espírito de suas personagens porque ele é mais objetivo.) A confissão também é introvertida, mas intelectualizada no conteúdo. Nosso próximo passo é evidentemente descobrir uma quarta forma de ficção, que seja extrovertida e intelectual.

Observamos atrás que a maioria das pessoas chamaria as *Viagens de Gulliver* de ficção, mas não de romance. Devem elas ser portanto outra forma de ficção, pois sem dúvida têm forma, e percebemos que estamos passando do romance para essa forma, qualquer que seja, quando passamos do *Emile* de Rousseau para o *Candide* de Voltaire, ou de *The Way of All Flesh* (O Caminho de Toda a Humanidade), de Butler, para os livros de Erewhon, ou do *Point Counter Point* (Gontraponto) de Huxley ao *Brave New World* (Admirável Mundo Novo). A forma tem assim suas próprias tradições, e, como os exemplos de Butler e Huxley mostram, preservou alguma integridade, mesmo sob a supremacia do romance. É bastante fácil demonstrar-lhe a existência, e ninguém contestará a afirmativa de que a linhagem das *Viagens de Gulliver* e de *Candide* remonta, por intermédio de Rabelais e de Erasmo, a Luciano. Mas, ao passo que muito se tem dito sobre o estilo e o pensamento de Rabelais, Swift e Voltaire, muito pouco se tem opinado sobre eles como profissionais que trabalham num veículo específico, ponto que ninguém, que trate com um romancista, ignoraria. Outro grande escritor dessa tradição, o mestre de Huxley, Peacock, passou ainda pior, pois, não sendo entendida a sua forma, cresceu a impressão geral de que sua situação no desenvolvimento da ficção em prosa é a de um excêntrico apressado. Na verdade, ele é um artista requintado e preciso em seu veículo, tal como Jane Austen é no dela.

A forma utilizada por esses autores é a sátira menipéia, também chamada mais raramente sátira à Varrão, supostamente inventada por um cínico grego chamado Menipo. Suas obras perderam-se, mas ele teve dois grandes discípulos, o grego Luciano e o romano Varrão, e a tradição deste, que não sobreviveu tampouco, a não ser em fragmentos, foi continuada por Petronio e Apuleio. A sátira menipéia parece ter-se desenvolvido da sátira em verso por meio da prática de acrescentar-lhe interlúdios em prosa, mas nós a conhecemos apenas como uma forma de prosa, embora um de seus traços recorrentes, visto em Peacock, seja o uso de verso incidental.

A sátira menipéia lida menos, com pessoas, como pessoas, do que com atitudes espirituais. Profissionais de todos os tipos, pedantes, fanáticos, excêntricos, adventícios, virtuosos, entusiastas, rapaces e incompetentes, são tratados de acordo com seus liames profissionais com a vida, de modo distinto de seu comportamento social. A sátira menipéia, assim, assemelha-se à confissão em sua capacidade de lidar com idéias e teorias abstratas, e difere do romance em sua caracterização, estilizada em vez de naturalística, e apresenta as pessoas como porta-vozes das idéias que representam. Ainda aqui linhas divisórias nítidas não podem nem deveriam ser traçadas, mas, se compararmos uma personagem de Jane Austen com uma personagem semelhante de Peacock, podemos imediatamente perceber a diferença entre as duas formas. O cavalheiro Western pertence ao romance, mas Thwackum e Square têm em si sangue menipeu. Um tema constante na tradição é o ridículo do *philosophus gloriosus*, já discutido. O romancista vê o mal e a loucura como enfermidades sociais, como um tipo de pedanteria endoidecida que o *philosophus gloriosus* a um só tempo simboliza e explica.

Petrônio, Apuleio, Rabelais, Swift e Voltaire, todos eles usam uma forma de narrativa pobremente construída, amiúde confundida com a estória romanesca. Difere da estória romanesca, não obstante (malgrado haja uma forte mistura de romanesco em Rabelais), pois não se ocupa primariamente com façanhas de heróis, mas fia-se no livre jogo da fantasia intelectual e no tipo de observação humorística que produz a caricatura. Difere também da forma picaresca, que centra o interesse da novela na estrutura real da sociedade. Em sua maior concentração, a sátira menipéia oferece-nos uma visão do mundo nos termos de uma simples configuração intelectual. A estrutura intelectual construída a partir da estória favorece violentas deslocções na costureira lógica da narrativa, embora o surgimento da indiferença resultante reflita apenas a indiferença do leitor ou de sua tendência a julgar segundo um conceito de ficção centrado no romance.

A palavra "sátira", nos tempos romanos e renascentistas, significava uma de duas formas literárias específicas desse nome, uma (esta) em prosa e a outra em verso. Agora significa um princípio ou atitude estruturais, o que chamamos *mýthos*. Nas sátiras menipéias que estivemos debatendo, o nome da forma também se aplica à atitude. Como nome de uma atitude a sátira é, já o vimos, uma combinação de fantasia e moralidade. Mas como nome de uma forma, o termo sátira, embora confinado à literatura (pois como *mýthos* pode surgir em qualquer arte, na caricatura, por exemplo), é mais flexível, e pode ser inteiramente fantasioso ou inteiramente moral. A estória menipéia de aventuras pode assim ser pura fantasia, como o é na estória de fadas

literária. Os livros de Alice são sátiras menipéias perfeitas, e assim também *The Water-Babies*, que sofreu influência de Rabelais. O tipo estritamente moral é uma visão séria da sociedade como um simples padrão intelectual, noutras palavras uma Utopia.

A forma curta da sátira menipéia é habitualmente um diálogo ou colóquio, no qual o interesse dramático está num conflito de idéias e não de caráter. Essa é a forma predileta de Erasmo, e comum em Voltaire. Também aqui a forma não é invariavelmente satírica em atitude, mas descai para discussões mais puramente fantasiosas ou morais, como as *Imaginary Conversations* de Landor ou o "diálogo dos mortos". As vezes essa forma se amplia para o tamanho natural, e mais de dois interlocutores são usados: o cenário então é habitualmente uma *cena* ou simpósio, como o que surge tão amplo em Petrónio. Platão, embora muito mais antigo na área do que Menipo, é uma forte influência, que se estende por uma tradição ininterrupta, através daquelas conversações polidas e vagarosas que definem o cortesão ideal em Castiglione ou a doutrina e disciplina da pesca em Walton. Um desdobramento moderno produz os fins de semana em casa de campo de Peacock, Huxley e seus imitadores, nos quais as opiniões e idéias e interesses culturais exprimidos são tão importantes como fazer o amor.

O romancista mostra sua exuberância por uma análise exaustiva das relações humanas, como em Henry James, ou dos fenômenos sociais, como em Tolstoi. O satirista menipeu, cuidando de temas e atitudes intelectuais, mostra sua exuberância em peculiaridades intelectuais empilhando enorme massa de erudição sobre seu tema ou soterrando seus alvos pedantescos sob uma avalanche de seu próprio palavreado. Uma espécie, ou antes subespécie da forma, é o tipo de miscelânea enciclopédica representado pelos *Deipnosophistai* de Ateneu e pelas *Saturnalia* de Macróbio, onde as pessoas se assentam num banquete e despejam uma vasta massa de erudição sobre todos os assuntos que se possa conceber surjam numa conversação. A mostra de erudição tinha provavelmente sido associada com a tradição menipéia por Varrão, que era polímata a ponto de fazer Quintiliano, se não fitá-lo e boquiabrir-se, de qualquer modo chamá-lo *vir Romanorum eruditissimus*. A tendência a expandir-se em miscelânea enciclopédica assinala-se claramente em Rabelais, notadamente nas grandes listas de "torcheculs" e epítetos de calças com bolsas e métodos de adivinhação. As compilações enciclopédicas produzidas na linha do dever por Erasmo e Voltaire sugerem que um instinto indiscriminado de recolher fatos não deixa de ter relação com o tipo de competência que os tornou famosos como artistas. A abordagem enciclopédica, por Flaubert, da construção de *Bou-*

vard et Pecuchet é inteiramente compreensível se a explicarmos como indicando afinidade com a tradição menipéia.

O modo de tratar criadoramente a erudição exaustiva é o princípio organizador da maior sátira menipéia da literatura inglesa antes de Swift, a *Anatomy of Melancholy* de Burton. Aqui a sociedade humana é estudada segundo o padrão intelectual ministrado pelo conceito de melancolia, um simpósio de livros substitui o diálogo, e o resultado é a sinopse mais ampla da vida humana, num só livro, que a literatura inglesa havia visto desde Chaucer, um dos autores prediletos de Burton. Podemos anotar incidentalmente a Utopia em sua introdução e em suas "digressões", as quais, quando examinadas, revelam-se sábias destilações de formas menipéias: a digressão do ar, da jornada maravilhosa; a digressão dos espíritos, da serventia irônica da erudição; a digressão da miséria dos eruditos, da sátira sobre o *philosophus gloriosus*. A palavra "anatomia", no título de Burton, significa dissecação ou análise, e exprime com muita exatidão a abordagem intelectualizada típica de sua forma. Podemos adotá-lo também como um nome conveniente para substituir a designação incômoda e bastante desencaminhadora, nos tempos modernos, de "sátira menipéia".

A anatomia, afinal, naturalmente começa a fundir-se com o romance, produzindo vários híbridos, inclusive o *roman à thèse* e romances nos quais as personagens são símbolos das idéias sociais ou de outras, como os romances proletários da década de trinta, neste século. Foi Sterne, contudo, o discípulo de Burton e de Rabelais, que os combinou com grande êxito. *Tristram Shandy* pode ser, como foi dito no começo, um romance, mas a narração digressiva, as listas, a estilização da personagem por linhas de "humor", a maravilhosa jornada do grande nariz, as discussões simposíacas e o constante escárnio de filósofos e de críticos pedantes são traços peculiares à anatomia.

Um entendimento mais claro da forma e das tradições da anatomia faria muitos elementos da história da literatura entrarem em foco. A *Consolação da Filosofia*, de Boécio, com sua forma dialogada, seus trechos em verso e seu tom penetrante de ironia contemplativa, é pura anatomia, fato esse de considerável importância para o entendimento de sua vasta influência. *The Complete Angler* (O Perfeito Pescador) é uma anatomia por causa de sua mistura de prosa e verso, de seu ambiente de *cena* rural, de sua forma dialogada, de seu interesse dipsosofístico em comida e de seu brando motejo menipeu de uma sociedade que considera tudo mais importante do que pescar e contudo descobriu muito poucas coisas mais importantes, para fazer. Em quase todos os períodos da literatura há muitas histórias romanescas, confissões e anatomias que são negligenciadas apenas porque as categorias a que pertencem não são reconhe-

cidas. No período entre Sterne e Peacock, por exemplo, temos entre as histórias romanescas *Melmoth the Wanderer* (Melmoth, o Errante); entre as confissões, as *Confessions of a Justified Sinner* (Confissões de um Pecador Justificado), de Hogg; entre as anatomias, o *Doctor* de Southey, o *John Bunclie* de Amory e as *Noctes Ambrosianae*.

Para resumir, portanto: quando examinamos a ficção do ponto de vista da forma, podemos ver quatro fios principais a amarrá-la, o romance, a confissão, a anatomia e a história romanescas. As seis combinações possíveis dessas formas existem, e vimos como o romance se combina com cada uma das outras três. É rara a concentração exclusiva numa forma só: os primeiros romances de George Eliot, por exemplo, são influenciados pela história romanescas, e os posteriores pela anatomia. O híbrido confissão-história romanescas é encontrado, naturalmente, na autobiografia de um temperamento romanescos, e está representado em Inglês pelo extrovertido George Borrow e pelo introvertido De Quincey. A anatomia-história romanescas, observamo-la em Rabelais; um exemplo posterior é *Moby Dick*, onde o tema romanescos da caçada bravía se expande numa anatomia enciclopédica da baleia. Confissão e anatomia unem-se em *Sartor Resartus* e nalgumas experiências de Kierkegaard, marcadamente originais, na forma da ficção em prosa, incluindo *Ou Isto Ou Aquilo*. Esquemas ficcionais mais inclusivos comumente empregam pelo menos três formas: podemos ver tipos de romance, história romanescas e confissão em *Pâmela*, de romance, história romanescas e anatomia em *Dom Quixote*, de romance, confissão e anatomia em Apuleio.

Faço tudo, de propósito, profundamente esquemático, a fim de sugerir a vantagem de ter uma explicação simples e lógica para a forma, digamos, de *Moby Dick* ou de *Tristram Shandy*. A abordagem crítica habitual da forma de tais obras parece a dos médicos de Brobdingnag, os quais, depois de grande alteração, pronunciaram Gulliver um *lusus naturae*. A anatomia, em particular, confundiu os críticos, e dificilmente existe qualquer ficcionista profundamente influenciado por ela que não tenha sido acusado de conduta irregular. O leitor pode recordar-se aqui de Joyce, pois descrever os livros de Joyce como monstruosos tornou-se um tique nervoso. Encontro "demogorgon", "behemoth" e "elefante branco" em bons críticos; os maus provavelmente poderiam fazer coisa muito melhor. O cuidado com que Joyce organizou *Ulysses* e *Finnegans Wake* quase raiou pela obsessão, mas como não estão organizados segundo princípios familiares da ficção em prosa, persiste a impressão do informe. Experimentemos nossas fórmulas com Joyce.

Se fosse pedido a um leitor que arrolasse as coisas que mais o houvessem impressionado em *Ulysses*, tal lista poderia configurar-se razoavelmente como segue. Primeiro, a clareza com que as vistas e sons e cheiros de Dublin vêm à vida, a rotundidade do desenho das personagens, a naturalidade do diálogo. Segundo, a maneira elaborada com que a estória e as personagens são parodiadas por se afastarem de padrões heróicos arquetípicos, notadamente o fornecido pela *Odisséia*. Terceiro, a revelação de personalidade e circunstância através do uso inquisitivo da técnica da corrente da consciência. Quarto, a tendência constante a ser enciclopédico e exaustivo na técnica, bem como no assunto e a vê-los a ambos em termos altamente intelectualizados. Não deveria ser muito difícil para nós, agora, perceber que esses pontos descrevem elementos, no livro, que se relacionam com o romance, a estória romanesca, a confissão e a anatomia, respectivamente. O *Ulysses*, portanto, é uma epopéia em prosa completa, com as quatro formas utilizadas nele, todas de importância praticamente igual, e todas essenciais umas às outras, de modo que o livro é uma unidade e não um agregado.

Essa unidade é construída com intrincado esquema de contrastes paralelos. Os arquétipos romanescos de Ulisses e Hamlet são como estrelas distantes num firmamento literário, a olhar abaixo, zombeteiramente, as criaturas esfarrapadas de Dublin entretecendo-se obedientemente nos padrões estabelecidos por sua influência. Nos episódios do "Ciclope" e de "Circe", particularmente, há uma paródia contínua de modelos realísticos por outros, romanescos, que nos lembra, embora a ironia se volte para a direção oposta, *Madame Bovary*. São semelhantes as técnicas do romance e da confissão; o autor adentra o espírito de suas personagens para lhes seguir a corrente da consciência, e sai de novo para descrevê-lo por fora. Na combinação anatomia-romance, também, encontrada no capítulo "Ítaca", a sensação de antagonismo oculto entre os aspectos pessoal e intelectual da cena explica muito de seu patos. O mesmo princípio do contraste paralelo permanece bom para as três outras combinações: de estória romanesca e confissão em "Nausicaa" e "Penélope", de confissão e anatomia em "Proteu" e "Os Lotófagos", de estória romanesca e anatomia (uma combinação rara e inconstante) em "Sereias" e parte de "Circe".

Em *Finnegans Wake* a unidade do plano vai muito além disso. A sombria estória do estúpido HCE e sua mulher oprimida não contrasta com os arquétipos de Tristão e do rei divino: HCE é o próprio Tristão e o rei divino. Como o ambiente é um sonho, nenhum contraste é possível entre confissão e romance, entre uma corrente de consciência dentro do espírito e o aspecto de outras pessoas fora dele. Mas o mundo de experiência do romance não deve ser separado do mundo inteligível da anatomia.

As formas que temos estado a isolar na ficção, e que dependem, para existir, das dicotomias de senso comum da consciência diurna, esvaecem, em *Finnegans Wake*, numa quinta forma, de quinta-essência. Esta forma é a que se associa tradicionalmente com as escrituras e livros sagrados, e trata a vida nos termos da queda e despertar da alma humana e da criação e apocalipse da natureza. A Bíblia é o exemplo definitivo; também lhe pertencem o Livro dos Mortos egípcio e a Edda em prosa islandesa, ambos os quais deixaram marcas profundas em *Finnegans Wake*.

FORMAS ENCICLOPÉDICAS ESPECÍFICAS

Deparamos no primeiro ensaio com o princípio de que em cada época da literatura tende a haver algum tipo de forma enciclopédica fundamental, que é normalmente uma escritura ou livro sagrado no modo mítico, e alguma "analogia da revelação", como a chamamos, nos outros modos. Em nossa cultura, o livro sagrado fundamental é a Bíblia cristã, que é também, provavelmente, no mundo, o livro sagrado mais sistematicamente construído. Dizer que a Bíblia é "mais" do que uma obra literária é dizer meramente que são possíveis outros métodos de abordagem. Nenhum livro poderia ter tido influência na literatura sem ter qualidades literárias, e a Bíblia é uma obra literária desde que seja examinada por um crítico literário.

A ausência de qualquer crítica genuinamente literária da Bíblia nos tempos modernos (até muito recentemente) deixou uma enorme lacuna em nosso conhecimento do simbolismo literário como um todo, lacuna que toda a nova erudição incidente sobre ela se mostra de todo incapaz de preencher. Noto que a erudição histórica é sem exceção "inferior", ou crítica analítica, e que a crítica "superior" seria uma atividade inteiramente diversa. A segunda parece-me uma crítica puramente literária que veria a Bíblia não como o livro de recortes de corrupções, glosas, revisões, inserções, misturas, erros de lugar e enganos apontados pelo crítico analítico, mas como a unidade tipológica que todas essas coisas tinham originalmente a intenção de ajudar a construir. A tremenda influência cultural da Bíblia é inexplicável por qualquer crítica que pára onde ela começa a parecer alguma coisa com a forma literária da coleção de selos de um especialista. Uma genuína crítica superior da Bíblia, portanto, seria um processo sintetizador que começaria com a presunção de que a Bíblia é um mito definitivo, uma estrutura arquetípica única, a estender-se da criação ao apocalipse. Seu princípio heurístico seria o axioma de Santo Agostinho de que o Velho Testamento está revelado no Novo e o Novo latente no Velho: de que os dois Testamentos não são tanto alegorias um do outro, como

identificações metafóricas de um com o outro. Não podemos recuar a Bíblia, mesmo historicamente, para um tempo em que seus materiais não se estivessem moldando numa unidade tipológica, e se a Bíblia deve ser vista como inspirada, em qualquer sentido, sagrado ou profano, seus processos de editoração e redação também devem ser vistos como inspirados.

Este é o único modo de podermos lidar com a Bíblia como a principal influência informadora do simbolismo literário que ela tem realmente sido. Tal abordagem seria uma crítica conservadora que recuperasse e restabelecesse as tipologias tradicionais baseadas na presunção de sua unidade figurativa. A crítica histórica do Cântico dos Cânticos, por exemplo, preocupa-se largamente com os cultos da fertilidade e com as festas de aldeia: a crítica cultural ocupar-se-ia principalmente com os desdobramentos de seu simbolismo em Dante, Bernard de Clairvaux e outros místicos e poetas, para os quais ele representava o amor de Cristo por sua Igreja. Esta não é uma alegoria inadequadamente colada ao poema, mas o mais amplo contexto arquetípico ou cultural de interpretação ao qual ele se tem ajustado. Não é necessário escolher entre os dois tipos de crítica; não é necessário contemplar a carreira literária do livro como o resultado de afetada distorção ou de um engano ultra-imaginativo; não é necessário tratar a visão que o tem por um voluptuoso *orientale* como se fosse um descobrimento moderno e irônico.

Uma vez que nossa visão da Bíblia se enfoque corretamente, grande massa de símbolos literários, desde *The Dream of The Rood* até *Little Gidding* começa a assumir sentido. Ocupamo-nos no momento com a procura heróica da figura central chamada o Messias, associada com várias figuras régias no Velho Testamento e identificada com Cristo no Novo. Os estádios e símbolos dessa procura foram tratados no *mýthos* do romanesco. Um nascimento misterioso é acompanhado por uma epifania ou reconhecimento como filho de Deus; símbolos de humilhação, traição e martírio, o assim chamado complexo do servidor que sofre, seguem-se, e por seu turno são sucedidos por símbolos do Messias como noivo, como vencedor de um monstro, e como guia de seu povo rumo a sua legítima pátria. Os oráculos dos profetas originais parecem ter sido principalmente, se não de todo, denunciatórios mas foram àparelhados com seqüências "pós-exílio", que ajudam a infundir em toda a Bíblia o ritmo do *mýthos* cíclico total, no qual o desastre é seguido pela restauração, a humilhação pela prosperidade, e que encontramos em epítome nas estórias de Jó e do filho pródigo.

A Bíblia em conjunto, portanto, apresenta um ciclo gigantesco da criação ao apocalipse, dentro do qual se situa a procura heróica do Messias, da encarnação à apoteose. Também dentro desta

há três outros movimentos cíclicos, expressos ou implícitos: o individual, do nascimento à salvação; o sexual, de Adão e Eva ao casamento apocalíptico; o social, da outorga da lei até o reino estabelecido da lei, a Sião reconstruída do Velho Testamento e o milênio do Novo. Todos esses são ciclos que continuam ou dialéticos, nos quais o movimento é primeiro para baixo e depois para cima, em direção a um mundo permanentemente redimido. Complementarmente há o ciclo irônico ou "demasiado humano", o *mero* ciclo da vida humana sem ajuda redentora, que cumpre recorrentemente o "mesmo curso melancólico", na frase de Blake, do nascimento à morte. Aqui o ritmo final é de cativo, exílio, guerra contínua, ou destruição pelo fogo (Sodoma, Babilônia) ou pela água (o dilúvio). Essas duas formas de movimento cíclico suprem-nos com duas estruturas épicas: a epopéia da volta e a epopéia da cólera. O fato de o ciclo de vida, morte e renascimento ser estreitamente análogo em seu simbolismo ao ciclo messiânico de preexistência, vida em morte e ressurreição, dá-nos um terceiro tipo de epopéia analógica. Um quarto tipo é a epopéia-contraste, onde um pólo é a situação humana irônica e o outro a origem ou continuação de uma sociedade divina.

Mesmo no mito o pleno ritmo apocalíptico é raro, não obstante ocorra na mitologia nórdica, nas Eddas e no *Muspilli*, e o último livro do *Maabárata* é uma entrada no céu. Há mitos de apoteose, como na lenda de Hércules, e de salvação, como no simbolismo de Osíris do Livro dos Mortos, mas a principal preocupação da maior parte dos livros sagrados é estipular a lei, precipuamente, por certo, a lei cerimonial. O tipo resultante é uma forma embrionária da epopéia-contraste: mitos que explicam a origem da lei, inclusive mitos da criação, estão num pólo, e a sociedade humana, debaixo da lei, no outro. A antigüidade da epopéia-contraste é indicada pela epopéia de Gilgamesh, onde a procura da imortalidade pelo herói o leva a ouvir falar apenas no fim do ciclo natural, simbolizado aqui, como na Bíblia, por um dilúvio. As coleções de mitos elaboradas por Hesíodo e Ovídio baseiam-se na mesma forma: aqui o próprio poeta, vítima de injustiça ou exílio, tem um lugar preeminente no pólo humano. A mesma estrutura é mantida através de Boécio, onde os dois pólos são a perda de ouro e o poeta na prisão, falsamente acusado, nos tempos medievais.

As formas enciclopédicas romanescas utilizam imitações humanas ou sacramentais do mito messiânico, como a procura de Dante na *Commedia*, de São Jorge em Spenser, e dos cavaleiros do Santo Graal. A *Commedia* inverte a estrutura habitual da epopéia-contraste, pois começa com a situação humana irônica e termina com a visão divina. A natureza humana da procura de Dante é estabelecida pelo fato de ser ele incapaz de dominar ou mesmo de enfrentar os monstros que o defrontam no começo:

sua procura principia assim num recuo do papel convencional do cavaleiro-andante. Na grande visão de Langland temos o primeiro tratamento maior inglês da epopéia-contraste. Num pólo está o Cristo ressuscitado e a salvação de Piers: no outro está a sombria visão da vida humana que apresenta no fim do poema algo muito semelhante a uma vitória do Anticristo. *The Faerie Queene* devia ter acabado com um epitalâmio, que provavelmente os tentaria imagens nupciais bíblicas, mas, tal como o temos, o poema termina com a Besta Barulhenta da calúnia ainda solta e o poeta como sua vítima.

No imitativo elevado temos a estrutura que imaginamos como tipicamente épica, a forma representada por Homero, Vergílio e Milton. A epopéia diverge da narrativa pelo alcance enciclopédico de seu tema, do céu ao mundo subterrâneo e através de enorme massa de conhecimento tradicional. Um poeta narrativo, um Southey ou um Lydgate, pode escrever qualquer número de narrativas, mas um poeta épico normalmente completa apenas um estrutura épica, sendo o momento em que ele decide sobre seu tema a crise de sua vida.

A forma cíclica da epopéia clássica baseia-se no ciclo natural, um mundo mediterrâneo conhecido no meio de uma imensidão (*ápeiron*) e entre os deuses superiores e inferiores. O ciclo tem dois ritmos principais: a vida e morte do indivíduo, e o ritmo social mais lento que no curso dos anos (*periplómenon eniautón* em Homero, *volvibus* ou *labentibus annis* em Vergílio), leva cidades e impérios a sua ascensão e ruína. A firme visão do segundo movimento só é possível aos deuses. A convenção de começar a ação *in medias res* dá um nó no tempo, por assim dizer. A ação total no segundo plano da *Iliada* move-se das cidades da Grécia, e, depois do sítio de dez anos de Tróia, volta à Grécia; a ação total da *Odisséia* é um exemplo altamente desenvolvido da mesma coisa, saindo de Ítaca e voltando a Ítaca. A *Eneida* move-se com os deuses domésticos de Príamo, de Tróia para a Nova Tróia.

A ação de primeiro plano começa num ponto descrito na *Odisséia* como *amóthen*, "de algum lugar": na verdade, é escolhido com muito maior cuidado. As três epopéias começam numa espécie de nadir da ação cíclica total: a *Iliada*, num momento de desespero no acampamento grego; a *Odisséia*, com Ulisses e Penélope afastadíssimos um do outro, ambos cortejados por pretendentes importunos; a *Eneida*, com o herói naufragado nas praias de Cartago, cidadela de Juno e inimiga de Roma. De lá, a ação se move tanto para trás como para diante, com distância suficiente para mostrar o feitiço geral do ciclo histórico. O descobrimento da ação épica é a sensação de que o fim da ação total semelha o começo e de que, por isso, uma ordem e equilíbrio coerentes permeiam o conjunto. Essa ordem coerente não é um "fiat" divino nem princípio de causalidade fatalístico, mas

uma estabilidade na natureza regida pelos deuses, e estendida aos seres humanos se estes a reconhecem. A sensação dessa estabilidade não é necessariamente trágica, mas é o tipo de sensação que faz a tragédia possível.

É assim na *Iliada*, por exemplo. O número de razões válidas para louvar a *Iliada* encheria um livro maior do que este, mas para nós, aqui, a razão relevante é o fato de que seu tema é a *mēnis*, um canto de cólera. Dificilmente será possível superestimar a importância, para a literatura ocidental, da demonstração da *Iliada* de que a ruína de um inimigo, não menos do que a de um amigo ou chefe, é trágica e não cômica. Com a *Iliada*, de uma vez por todas, um elemento objetivo e desinteressado entra na visão poética da vida humana. Sem esse elemento, a poesia é meramente instrumental para vários objetivos sociais, para a propaganda, o divertimento, a devoção, a instrução: com ele, adquire a autoridade que desde a *Iliada* não mais perdeu, uma autoridade fundada, como a autoridade da ciência, na visão da natureza como ordem impessoal.

A *Odisséia* começa a outra tradição, da epopéia do regresso. A estória é romanesca, de um herói escapando incólume de perigos incríveis e chegando no momento exato para reclamar a esposa e frustrar os vilões, mas nossa sensação fundamental é muito mais prudente, enraizada em toda a nossa aceitação de natureza, sociedade e lei, do verdadeiro senhor da casa voltando para reclamar o que lhe pertence. A *Eneida* desenvolve o tema da volta no do renascimento, sendo o fim, com a Nova Tróia, o ponto de partida renovado e transformado pela procura do herói. A epopéia cristã introduz os mesmos temas num contexto arquetípico mais amplo. A ação da Bíblia, do ponto de vista poético, inclui os temas das três grandes epopéias: o tema da destruição e cativo da cidade na *Iliada*, o tema do *nóstos* ou volta para casa na *Odisséia*, e o tema da construção da nova cidade na *Eneida*. Adão é, como Ulisses, um homem de ira, exilado do lar porque irritou Deus indo *hypèr móron*, além de seu limite como homem. Em ambas as estórias o ato provocante é simbolizado em comer alimento reservado para a divindade. Como se deu com Ulisses, a volta de Adão ao lar depende de aplacar a cólera divina com a sabedoria divina (Posido e Atena reconciliados pela vontade de Zeus em Homero; o Pai reconciliado com o homem na redenção cristã). Israel leva sua arca do Egito para a Terra Prometida, tal como Enéias leva seus deuses domésticos da Tróia destruída para a fundada para sempre.

Por isso existe, ao afastar-nos da epopéia clássica rumo à cristã, um progresso na inteireza do tema (não em qualquer tipo de valor), como Milton indica em frases tais como "Além do monte aônio". Em Milton a ação de primeiro plano da epopéia é de novo o nadir da ação cíclica total, a queda de Satanás e de

Adão. Daí a ação regride por intermédio da fala de Rafael, e progride por intermédio da fala de Miguel, rumo ao começo e ao fim da ação total. O começo é a presença de Deus entre os anjos, antes de o Filho ser-lhes manifestado; o fim vem depois do apocalipse, quando Deus é de novo "tudo sob todos os aspectos", mas o começo e o fim são o mesmo ponto, a presença de Deus, renovada e transformada pela procura heróica de Cristo. Como cristão, Milton tem de reconsiderar o tema épico da ação heróica, para decidir em termos cristãos o que seja um herói e o que seja um ato. O heroísmo para ele consiste na obediência, fidelidade e perseverança através do escárnio ou da perseguição, e é exemplificado por Abdiel, o anjo leal. A ação, para ele, significa um ato positivo ou criador, exemplificado por Cristo na criação do mundo e na recriação do homem. Satã, desse modo, assume as qualidades tradicionais do heroísmo marcial: ele é o Aquiles irado, o astuto Ulisses, o cavaleiro andante que consuma a perigosa demanda do caos; mas é, do ponto de vista de Deus, um herói cômico, para o qual o homem em seu estado decaído naturalmente se volta com admiração, como a forma idolátrica do reino, do poder e da glória.

No período imitativo baixo a estrutura enciclopédica tende a tornar-se subjetiva e mitológica, ou objetiva e histórica. A primeira exprime-se habitualmente em *épos*, a segunda na ficção em prosa. As principais tentativas de combinar as duas foram feitas, um tanto inesperadamente, na França, e estendem-se dos fragmentos deixados por Chénier à *Légende des Siècles*, de Victor Hugo. Aqui o tema da ação heróica se transfere, coerentemente com as convenções do imitativo baixo, do chefe para a humanidade em conjunto. Por isso o cumprimento da ação é concebido principalmente como progresso social no futuro.

Na epopéia tradicional os deuses influem na ação, num presente contínuo: Atena e Vênus aparecem epifanicamente, em ocasiões definidas, para esclarecer ou animar o herói naquele momento. Para obter informação sobre o futuro ou o que está "adiante" no ciclo inferior da vida, é necessário descer a um mundo inferior dos mortos, como é feito na *nekylia* ou *katábasis*, no undécimo livro da *Odisséia* e no sexto da *Eneida*. Similarmente, em Dante, os condenados conhecem o futuro mas não o presente, e em Milton o conhecimento proibido "que trouxe a morte ao mundo" realiza-se sob a forma da profecia do futuro por Miguel. Não nos surpreende portanto verificar um grande incremento, no período imitativo baixo das esperanças futuras, de uma sensação de poderes messiânicos, como se procedessem da "parte de baixo" ou por intermédio das tradições esotéricas e herméticas. O *Prometheus Unbound* (Prometeu Livre) é o exemplo inglês mais conhecido: a tentativa de introduzir uma catábese na segunda parte do *Fausto*, primeiro como a descida às "mães"

e depois como a clássica noite de Walpurgis, foi evidentemente um dos problemas estruturais mais desconcertantes dessa obra. As vezes, contudo, a catábese se combina com o ponto de epifania, mais tradicional, e é complementada por ele. O Endimião de Keats desce em busca da verdade e "sobe" em busca da beleza, descobrindo, não surpreendentemente para Keats, que a beleza e a verdade são a mesma coisa. Em *Hyperion* algum alinhamento entre um "abaixo" dionisiaco e um "acima" apolíneo estava claramente na agenda. O *Burnt Norton* de Eliot funda-se no princípio de que "o caminho para cima e o caminho para baixo são o mesmo", o que resolve essa dicotomia em termos cristãos. O tempo neste mundo é uma reta horizontal, e a presença intemporal de Deus é uma vertical, a cruzá-la em ângulos retos, sendo o ponto de cruzamento a Encarnação. Os episódios do rosal e da passagem subterrânea sublinham os dois semicírculos do ciclo da natureza, sendo o superior o mundo da inocência, da fantasia mitopéica romanesca, e o inferior o mundo da experiência. Mas, se subirmos acima do rosal e descermos abaixo da passagem subterrânea, atingiremos o mesmo ponto.

A comédia e a ironia ministram-no o simbolismo de paródia, do qual a relação do Gulliver amarrado em Lilliput para com Prometeu, do servente de pedreiro cambaleante do *Finnegans Wake* para com Adão, da "madeleine" em Proust para com a Eucaristia, são exemplos em planos variáveis de seriedade. Aqui também se enquadra o tipo de utilização da estrutura arquetípica, feita em *Absalom and Archithophel*, onde a semelhança entre a estória e seu modelo no Velho Testamento é tratada como uma série de coincidências humorísticas. O tema da paródia enciclopédica é endêmico na sátira, e na ficção em prosa é principalmente encontrado na anatomia, a tradição de Apuleio, Rabelais e Swift. As sátiras e romances mostram relação correspondente à das epopéias e narrativas: quanto mais romances um romancista escreve, tanto maior êxito obtém, mas Rabelais, Burton e Sterne constroem suas vidas de criação em torno de um supremo esforço. Por isso é na sátira e na ironia que buscaríamos o prosseguimento da tradução enciclopédica, e esperaríamos que a forma continente da epopéia irônica ou satírica fosse o puro ciclo, no qual cada procura, malgrado bem sucedida ou heróica, tem mais cedo ou mais tarde de ser feita de novo.

No poema *The Mental Traveller* (O Viajante Mental), de Blake, temos uma visão do ciclo da vida humana, do nascimento à morte e renascimento. As duas personagens do poema são uma figura masculina e uma feminina, movendo-se em direções opostas, uma envelhecendo enquanto a outra rejuvenesce e vice-versa. A relação cíclica entre elas atravessa quatro pontos cardiais: uma fase filho-mãe, uma fase marido-mulher, uma fase pai-filha e uma quarta fase do que Blake chama espectro e ema-

nação, termos que correspondem mais ou menos ao *alástor* e epípsique de Shelley. Nenhuma dessas fases é inteiramente verdadeira: a mãe é apenas uma ama, a esposa meramente "sotoposta" para o prazer do homem, a filha uma criança trocada, e a emanação não "emana", mas permanece ilusória. A figura masculina representa a humanidade, e portanto inclui as mulheres — a "vontade feminina" em Blake associa-se com as mulheres apenas quando as mulheres dramatizam ou arremedam as relações acima na vida humana, como o fazem na convenção do Amor Cortês. A figura feminina representa o ambiente natural que o homem domina em parte, mas nunca inteiramente. O simbolismo que rege o poema, como a quarta fase sugere, é lunar.

Na medida em que a forma enciclopédica se preocupa com o ciclo da vida humana, surge nela um arquétipo feminino ambivalente. às vezes benévolo, às vezes sinistro, mas habitualmente presidindo e confirmando o movimento cíclico. Um de seus pólos é representado por uma figura de Isis, uma Penélope ou Solveig, que é o ponto fixo no qual a ação termina. Parente próxima é a deusa que freqüentemente começa e termina a ação cíclica. Essa figura é Atena na *Odisséia* e Vênus na *Eneida*; na literatura elizabetana, por motivos políticos, comumente alguma variante de Diana, como a Rainha das Fadas em Spenser. A *alma Venus* que cobre a grande visão de Lucrécio, da vida estabilizada na ordem da natureza, é outra versão. Beatriz, em Dante, preside não um ciclo mas uma espira sacramental que leva à divindade, como leva, de modo muito menos concreto, o *Ewig-Weibliche* do *Fausto*. No pólo oposto acha-se uma figura — Calipso ou Circe em Homero, Dido em Vergílio, Cleópatra em Shakespeare, Duessa em Spenser, às vezes uma "terrível mãe", mas amiúde tratada com simpatia — que representa a direção oposta à demanda heróica. Eva, em Milton, que espirala o homem para baixo na Queda, é a figura que contrasta com Beatriz.

Na idade irônica há naturalmente grande número de visões de um ciclo da experiência, amiúde presidido por uma figura feminina com associações lunares e de *femme fatale*. A *Vision* de Yeats, que Yeats estava inteiramente certo ao ligar a *The Mental Traveller*, baseia-se nesse simbolismo, e mais recentemente *The White Goddess* (A Deusa Branca), de Mr. Robert Graves, o interpretou com erudição e engenho ainda maiores. No *Waste Land*, de Eliot, a figura no segundo plano é menos "a senhora das situações" do que o andrógino Tirésias, e embora haja um sermão do fogo e um sermão do trovão, os dois com sugestões apocalípticas, o ciclo natural da água, com o Tâmisia desaguando no mar e voltando, por meio da morte na água, nas chuvas da primavera, é a forma continente do poema. No *Ulysses* de Joyce uma figura feminina a um só tempo maternal, conjugal e mere-trícia, uma Penélope que acolhe todos os seus pretendentes, mer-

gulha no sono com a terra sonolenta que fia, a afirmar constantemente mas sem nunca formar, e levando todo o livro com ela.

Mas é o *Finnegans Wake* a principal epopéia irônica de nosso tempo. Ainda aqui a estrutura continente é cíclica, pois o fim do livro nos gira de volta para o começo. Finnegan jamais acorda realmente, porque HCE não consegue estabelecer qualquer continuidade entre seus mundos sonhador e vigo. A figura central é ALP, mas observamos que ALP, embora tenha muito pouco de Beatriz ou da Virgem Maria, tem ainda menos da *femme fatale*. Ela é uma esposa e mãe atormentada, mas infinitamente paciente e solícita: percorre o seu ciclo natural e não realiza demanda alguma, mas é claramente a espécie de ser que torna possível uma procura. Quem é pois o herói que realiza a procura permanente em *Finnegans Wake*? Nenhuma personagem do livro parece um candidato provável; sente-se, porém, que esse livro nos dá algo mais do que a ironia meramente irresponsável de um ciclo que gira. Afinal, aclara-se em nós: é o *leitor* que realiza a procura, pois o leitor, na medida em que senhoreia o livro de Doublinds Jined, está apto a olhar de cima a sua rotação e a ver sua forma como algo mais do que rotação.

Nas formas enciclopédicas, tais como a epopéia e congêneres, vemos como os temas convencionais, em torno dos quais as líricas se aglomeram, ressurgem como episódios de uma estória maior. Assim o panegírico ressurgem no *kléa andrôn* ou competições heróicas, o poema da ação da comunidade na convenção dos jogos, a elegia na morte heróica, e assim por diante. O desdobramento inverso ocorre quando uma lírica sobre um tema convencional alcança concentração que a expande numa epopéia em miniatura: se não a "epopeiazinha" ou *epýllion*, algo genericamente muito semelhante. Assim o *Lycidas* é uma epopéia bíblica em miniatura, que se estende por toda a área coberta pelo *Paráiso Perdido*, a morte do homem e sua redenção por Cristo. O *Epi-thalamion* de Spenser também contém em miniatura, provavelmente, tanta extensão simbólica quanta a conclusão não escrita de sua epopéia teria. Nos tempos modernos a epopéia em miniatura tornou-se forma bastante comum: os poemas posteriores de Eliot, de Edith Sitwell, e muitos cantos de Pound lhe pertencem.

Também amiúde, em ilustração de nosso princípio geral, uma epopéia em miniatura de fato faz parte de outra maior. A profecia de Miguel no *Paráiso Perdido* apresenta a Bíblia inteira como uma epopéia-contraste em miniatura, com um pólo no apocalipse e o outro no dilúvio. A própria Bíblia contém o Livro de Jó, que é um tipo de microcosmo de seu tema total, e é citado por Milton como o modelo de uma epopéia "breve".

Da mesma forma, a prosa oratória desenvolve-se nas formas, mais contínuas, da ficção em prosa, e também da mesma forma

os pontos crescentes da prosa, por assim dizer, que chamamos preceito, parábola, aforismo e oráculo, reaparecem como os núcleos de formas bíblicas. Em muitos tipos de estória romanesca em prosa, o verso ou características do verso são manifestos: as velhas epopéias irlandesas, o eufuismo na estória romanesca elizabetana, a prosa rimada das Mil e Uma Noites, o emprego de poemas no diálogo culto do *Conto de Genji*, japonês, são exemplos a esmo que mostram como a tendência é universal. Mas quando o *épos* se faz epopéia, convencionaliza e unifica seu metro, enquanto a prosa segue seu próprio caminho em formas separadas. No período imitativo baixo a lacuna entre a epopéia mitológica subjetiva e a histórica objetiva é aumentada pelo fato de que a primeira parece pertencer por seu decoro ao verso e a segunda à prosa. Na sátira em prosa, porém, observamos forte tendência, da parte da prosa, a reabsorver o verso. Já mencionamos a frequência do intervalo em verso na tradição da anatomia, e no *mélôs* de Rabelais, Sterne e Joyce a tendência é levada muito mais longe. Nas formas bíblicas, já o vimos, a lacuna entre prosa e verso é muito exígua, e às vezes é pouco provável que exista.

Voltamos pois aonde começamos esta secção, à Bíblia, a única forma que une a arquitetura de Dante com a desintegração de Rabelais. De um ponto de vista, a Bíblia apresenta uma estrutura épica de alcance, coerência e inteireza não ultrapassados; de outro, apresenta um lado pior, de pedacinhos e fragmentos, que faz o *Tale of a Tube*, *Tristram Shandy* e *Sartor Resartus* parecerem tão homogêneos como um céu sem nuvens. Há aqui algum mistério que a crítica literária poderia achar instrutivo examinar.

Quando o examinamos, vemos que a sensação de continuidade unificada é o que a Bíblia tem como obra de ficção, como um mito explícito que se estende por tempo e espaço, pelas ordens visíveis e invisíveis da realidade, e com uma estrutura dramático-parabólica da qual os cinco atos são a criação, a queda, o exílio, a redenção e a restauração. Quanto mais estudamos esse mito, tanto mais seu aspecto descritivo ou sigmático parece cair em segundo plano. Para a maior parte dos leitores, o mito, a lenda, a reminiscência histórica e a história real são inseparáveis na Bíblia; e mesmo o fato histórico não está lá por ser "verdadeiro", mas por ser miticamente significativo. As listas genealógicas nas Crônicas podem ser história autêntica; o Livro de Jó é claramente um drama imaginativo, mas o Livro de Jó é mais importante, e mais próximo do hábito de Cristo de revelar por intermédio da parábola. A prioridade do mito sobre o fato é religiosa tanto como literária; em ambos os contextos o significado do relato do dilúvio está em sua condição imaginativa como arquétipo, uma condição que nenhuma camada de lodo acima da Suméria jamais explicará. Quando aplicamos esse princípio aos evangelhos, com

todas as variações de suas narrativas, seu aspecto descritivo também se dissolve. A base de sua forma é algo diverso da biografia, tal como a base do relato do Êxodo é alguma coisa diferente da História.

Neste ponto a visão analítica da Bíblia começa a entrar em foco, como seu aspecto temático. A medida que o mito ficcional contínuo começa a parecer ilusório, quando o texto se decompõe em fragmentos cada vez menores, ele assume o aspecto de uma seqüência de epifanias, uma série descontínua mas corretamente ordenada de momentos significativos de percepção ou visão. A Bíblia pode assim ser examinada de um ponto de vista estético ou aristotélico como uma forma única, como uma estória na qual a compaixão e o terror, que neste contexto são o conhecimento do bem e do mal, suscitam-se e expelem-se. Ou pode ser examinada de um ponto de vista longiniano, como uma série de momentos extáticos ou pontos de larga percepção — esta abordagem é de fato a presunção em que cada escolha de texto para sermão se baseia. Temos aqui um princípio crítico que podemos levar de volta à literatura e aplicar ao que quer que desejemos, um princípio no qual o "holismo", como tem sido chamado, de Coleridge e as teorias descontínuas de Poe, Hulme e Pound se reconciliam. Contudo a Bíblia é "mais" do que uma obra literária, de modo que o princípio talvez tenha mais amplo raio de alcance, mesmo em literatura. Em todo caso, fomos o mais longe que pudemos em literatura, e o restante deste livro se ocupará com o aspecto literário das estruturas verbais geralmente chamadas não literárias.

A RETÓRICA DA PROSA NÃO LITERÁRIA

A prosa é, diversamente do verso, usada também para propósitos não literários: estende-se não apenas até as raiais literárias do *mélôs* e da *ópsis*, mas também para os mundos exteriores da *práxis* e da *theoria*, da própria ação social e do pensamento individual. Os críticos do Renascimento costumavam debater qual era a forma soberana da poesia, e se era a epopéia ou a tragédia. Provavelmente não haja resposta para essa questão, mas pode-se aprender bastante sobre a forma literária discutindo-a. Agora, se formularmos a pergunta: Qual é a forma soberana da prosa? não haverá tampouco resposta para essa pergunta, mas, no momento em que a fazemos, um grande número de obras, a Bíblia, os diálogos de Platão, as meditações de Pascal — de fato, todos os "grandes livros" comumente colocados do lado de fora da literatura — saltam para uma nova significação, literária. É necessário assim, neste ponto, considerarmos que elementos literários estão envolvidos nas estruturas

verbais em que a intenção literária ou hipotética não seja a precípua.

Pensamos ainda na literatura como encarando o mundo da ação social, de um lado, e do pensamento individual, do outro, de modo que a retórica da prosa não literária tenderia a enfatizar a emoção e o apelo para a ação, por meio do ouvido, na primeira área, e a inteligência e o apelo para a contemplação, predominantemente baseada nas metáforas visuais, na segunda. Começamos com aquele extenso subúrbio da prosa que se ocupa com a técnica da persuasão social ou oratória.

Os exemplos mais concentrados desta são encontradiços no panfleto ou na oração que apanha o ritmo da História, que se apodera de um evento (ou fase de ação) crucial, interpreta-o, articula as emoções relacionadas com ele, ou de algum modo emprega uma estrutura verbal para isolar e conduzir a corrente da História. A *Areopagitica*, a carta de Johnson a Chesterfield, alguns sermões no período entre Latimer e a Commonwealth, algumas das falas de Burke, o discurso de Gettysburg de Lincoln, a fala de morte de Vanzetti, as falas de 1940 de Churchill, são alguns exemplos que vêm de pronto à mente. Nenhum destes teve intenção primacialmente literária, e teria falhado a seu propósito original se tivesse tido, mas são todos literários agora, e dados para o crítico. Quase todos marcam-se com os padrões enfáticos da repetição e da anáfora, característicos da prosa retórica.

As cadências rítmicas desses oráculos históricos representam um tipo de retirada estratégica da ação: ordenam e revistam as fileiras de idéias conhecidas, mas profundamente arraigadas. A própria retórica que persuade à ação, o estádio seguinte da prosa ao sairmos da literatura para a vida social, é consideravelmente montada nesse ritmo. Aqui as repetições são hipnóticas e encantatórias, destinadas a desfazer associações costumeiras de idéias e reações habituais, e a excluir qualquer linha alternativa de ação. Tal retórica, em sua mais pura forma, pode ser ouvida nos ritmos da fala de um menino ao dirigir-se a um cachorro, com o objetivo de persuadi-lo a sentar-se ou dar a pata ou sair, de alguma forma, da linha normal dos esforços caninos. Quando se dirige a uma audiência humana, tal retórica precisa seguir a dialética da retórica: precisa ter um lugar para comício ou um ponto de ataque, ou ambos. A retórica do ataque ou invectiva exemplifica-se com a cruzada do púlpito contra o pecado e com o sumário do promotor na sala do tribunal. A primeira produziu a forma paralela da filípica, a acusação de um inimigo social. A retórica do elogio, a assim chamada retórica epidíctica do mundo clássico, é clarissimamente vista em nossos dias na publicidade e na propaganda, embora tenha modalidade mais genuinamente literária no tipo da prosa ornada, ordinariamente de

conteúdo descritivo, que tenta comunicar alguma espécie de emoção atônita.

Como esses exemplos mostram, estamos-nos afastando rapidamente da literatura rumo à expressão verbal direta da emoção cinética. Quanto mais longe vamos nessa direção, tanto mais provável é que o autor esteja, ou finja estar, emocionalmente envolvido com o seu tema, e assim aquilo que ele nos exorta a aceitar ou evitar é em parte projeção de sua própria vida emocional. Quando isso aumenta, certo automatismo entra na escrita: a expressão verbal de ódios, medos, amores e objetos de adoração centrados na infância. Quando Swinburne fala dos "brutos a bradar que a licença escandalosa e estourada de nossos dias permite que corram e clamem pela região sem açaimo nem açoite" *, podemos não saber a que ele está se referindo, mas um relance de olhos na estrutura da prosa, com suas aliterações e duplicação de adjetivos, automáticas, torna claro que, seja o que for, dificilmente devemos levá-la a sério. Tal escrita é um fenômeno familiar e facilmente reconhecido: é a prosa do mau humor, a prosa de tanta crítica vitoriana, de vários acres de Carlyle e Ruskin, de denúncias clericais de heresias ou diversões seculares, da propaganda totalitária, e na verdade de quase toda retórica na qual sentimos que a pena do autor está se afastando dele, estabelecendo um ímpeto mecânico em vez de imaginativo. A metáfora da "embriaguez" é amiúde empregada para o colapso do controle retórico.

Quanto mais incoerente esse gênero de retórica se torna, tanto mais claramente mostra ser uma tentativa de exprimir a emoção apartada do intelecto ou sem ele. Neste ponto adentramos a área do palavreado emocional, que consiste largamente numa repetição obsessiva de fórmulas verbais. Não muito distante é a espécie de impronunciabilidade grosseira que usa uma só palavra, geralmente impublicável, em lugar de todo o ornato retórico da sentença, inclusive adjetivos, advérbios, epítetos e pontuação. Finalmente, as palavras desaparecem de todo, e estamos de volta a uma linguagem primitiva de gritos e gestos e suspiros. Toda a série naturalmente pode ser imitada em literatura, encontrando-se tudo em Shakespeare, da fala de Henrique V diante das muralhas de Harfleur até a fala dos "bodes e macacos" de Oteló. A imitação da retórica emocional na prosa literária é um característico que suscita o *mélos*, nesta. Da mesma forma, em literatura, encontramos ocasionalmente um escritor que emprega esse material retórico sem estar apto a absorvê-lo ou assimilá-lo: o resultado é patológico, um tipo de diabete literária, e pode ser estudado nos romances de Amanda Ros.

* The yelling Yahoos whom the scandalous and senseless license of our own day allows to run and roar about the country unmuzzled and unwhipped. "Yahoo" é termo cunhado por Swift. (N. do T.)

A expressão do pensamento conceptual na prosa exhibe uma seqüência paralela de fenômenos, movendo-se na direção oposta. A Filosofia é escrita assertiva ou afirmativa, e observamos na História da Filosofia uma tentativa persistente de isolar o ritmo da proposição. A Filosofia começa com provérbios e axiomas, e em épocas diversas produziu o diálogo dialético de Platão e os Upanishads, o modelo estreitamente relacionado de pergunta-objeção-resposta de Santo Tomás, as disposições quase matemáticas de idéias em Spinoza, os aforismos de Bacon (o qual nota que os aforismos são um sinal de vitalidade em Filosofia), e, em nossos dias, as proposições numeradas do *Tractatus* de Wittgenstein. Todos esses são claramente, pelo menos em parte, esforços para purificar a comunicação verbal, livrando-a do conteúdo emocional da Retórica; todos, contudo, impressionam o crítico literário como artifícios retóricos.

A implicação é que existe uma Retórica conceptual que se procura, como a Retórica suasória, separando emoção e inteligência, mas tentando pôr fora a metade emotiva. Busca o livro e o leitor individual como sua companheira busca a audiência; sua meta é o entendimento, assim como o alvo da persuasão é a ação ou a reação emotiva. Um bom bocado da estratégia do ensino é estratégia retórica, escolhendo palavras e imagens com grande cuidado a fim de despertar a reação: "Eu nunca havia pensado nisso desse jeito" ou "Agora que o senhor apresenta a coisa assim, posso compreendê-la". O que distingue, não simplesmente o epigrama, mas a própria profundidade, da platitude, é muito freqüentemente o engenho retórico. Podemos pôr em dúvida, de fato, se realmente consideramos uma idéia profunda, a menos que sua expressão nos agrade, pelo engenho. O ensino, como a persuasão, emprega uma retórica dissociativa que tem por escopo destruir a reação habitual: a prolixidade enlouquecedora dos sutras orientais resulta disso, e há trechos do Novo Testamento quase tão dissociativos como Gertrude Stein:

Aquilo que foi desde o começo, aquilo que ouvimos, aquilo que vimos com os nossos olhos, aquilo que contemplamos e que nossas mãos tocaram, da Palavra da vida. (Pois a vida se manifestou, e a vimos, e damos testemunho, e vos mostramos aquela vida eterna, que estava com o Pai e manifestou-se para nós.) Aquilo que vimos e ouvimos declaramo-vos...

Sem tentar sugerir que apenas bons escritores podem ser bons filósofos, podemos contudo observar que muito da *dificuldade* de um estilo filosófico é de origem retórica, resultando do sentimento de que é necessário separar e isolar a inteligência das emoções. Um período do *Essay on Government* (Ensaio sobre o Governo), de James Mill, ilustrará o que tenho em mente:

Uma advertência, antes de tudo, deveríamos levar conosco, e é esta: a de que todas aquelas pessoas que detêm os poderes do governo sem ter identidade de interesses com a comunidade, e todas aquelas pessoas que partilham os proveitos obtidos com o abuso desses poderes, e todas aquelas pessoas que o exemplo e as representações das duas primeiras classes influenciam, estarão certas de representar a comunidade, ou uma parte que tem identidade de interesses com a comunidade, como incapaz, no mais alto grau, de agir de acordo com seu próprio interesse; sendo claro que aqueles que não têm identidade de interesse com a comunidade não mais deviam conservar o poder do governo, se se pudessem esperar daqueles que têm essa identidade de interesse que agissem nalguma conformidade razoável com seu interesse.

Afinal se descobre que isso significa, depois de ter resolvido tudo como se fosse um problema de palavras cruzadas, que aqueles que têm interesse numa forma de governo provavelmente resistem à introdução de outra. O crítico, procurando as razões por que James Mill, se queria dizer isso, não o conseguiu dizer, compreende afinal que o estilo é ditado por uma honestidade teimosa, ericadamente intelectual. *Ele* não condescenderá em empregar qualquer das afetadas artes da persuasão, elucidações cobertas com açúcar ou vocábulos carregados de emoção; apelará apenas para a própria e fria lógica da razão — reforçada, sem dúvida, por uma impressão peculiarmente vitoriana de que, quanto mais difícil o estilo, tanto mais resistente a fibra moral e intelectual que uma pessoa revela ao lutar com ele.

Observamos que a base da retórica de James Mill é a imitação do estilo legal, com sua cuidadosa amplitude qualificativa. As longas sentenças abarcantes do Henry James posterior, já mencionadas, ilustram o uso literário de semelhantes artifícios. Passando por cima de alguns estádios intermédios, afinal chegamos, nessa procura da retórica não emotiva, ao palavrório conceptual, aliás conhecido como verbiagem ou gíria burocrática. Esta é uma intensificação ingênua do desejo de Mill de falar com a voz, não de uma pessoa, mas da própria Razão. O palavrório dos relatórios do governo, os memorandos entre repartições e as instruções militares são motivados pelo desejo de ser tão pessoal quanto possível, de representar verbalmente a Instituição ou alguma divindade cibernética anônima funcionando num estado de "normalidade". O que realmente exprime, naturalmente, é a voz da multidão solitária, a angústia do conformista que se dirige para fora. Esse jargão pode ser chamado, empregando um termo de Medicina, jargão benigno: é inequivocamente uma doença da linguagem, mas não — ainda — uma

doença cancerosa como a oratória de um demagogo. É encontrada na maior parte dos aspectos do jornalismo, e é o uniforme de gala de larga quantidade de escritos profissionais, inclusive os dos humanistas. Que podia ser maligno, indica-o 1984, onde um estúdio mais avançado dele é caricaturado como o "Newspeak", uma simplificação pseudológica da língua, que tem, como o palavreado emotivo, o completo automatismo como seu alvo. Não nos surpreende verificar que, quanto mais nos afastamos da literatura, ou do uso da língua para exprimir o estado, completamente integrado, de consciência emotiva que chamamos imaginação, tanto mais perto chegamos do uso da língua como a expressão do reflexo. Quer caminhemos na direção emotiva, quer na intelectual, chegamos quase ao mesmo ponto, um ponto antípoda da literatura, no qual a língua é um comentário reiterado sobre o inconsciente, como a palrice de um esquilo.

Se há coisa como a retórica conceptual, que provavelmente se amplia na medida em que o escritor discursivo tenta evitá-la, a união direta de Gramática e Lógica, a qual sugerimos no começo deste ensaio, poderia ser a característica da estrutura verbal não literária, é como se não existisse. Tudo aquilo que faz um uso funcional das palavras sempre estará envolvido em todos os problemas técnicos das palavras, inclusive problema retóricos. A única estrada da Gramática à Lógica, portanto, atravessa o território intermédio da Retórica.

Observamos em primeiro lugar que as tentativas de reduzir a Gramática à Lógica, ou a Lógica à Gramática, não têm tido o êxito que teriam alcançado se houvesse um amplo e importante fator comum não retórico, sobre o qual a escrita não literária pudesse erigir-se. Por longo tempo o prestígio da razão discursiva alimentou a noção de que a Lógica era a causa formal da linguagem, que gramáticas universais baseadas em princípios lógicos eram possíveis, e que todos os recursos da expressão linguística eram passíveis de classificação. Estamos agora mais habituados a pensar no raciocínio como numa das muitas coisas que o homem faz com as palavras, uma função especializada da linguagem. Não parece existir qualquer prova de que o homem aprendeu a falar, primariamente, porque ele queria falar com lógica.

As tentativas de reduzir a Lógica à Gramática são mais recentes, mas não de êxito muito maior. A Lógica cresce da Gramática, a Lógica inconsciente ou potencial inerente à língua, e amiúde descobrimos que as formas continentais do pensamento conceptual são de origem gramatical, sendo o exemplo comum o sujeito e o predicado da Lógica aristotélica. Os fluidos conceitos linguísticos primitivos, amiúde mencionados pelos antropologistas, tais como o *mana* polinésio ou o *orenda* iroquês, são

conceitos participiais ou gerundivos: pertencem a um mundo no qual a energia e a matéria não foram claramente separadas, ou em pensamento, ou nos verbos e substantivos de nossa estrutura linguística menos flexível. Como a energia e a matéria não se separaram claramente tampouco em Física nuclear, poderíamos fazer pior do que voltar a tais palavras "primitivas". As palavras átomo e luz, por exemplo, sendo substantivos, podem ser muito materiais e estáticas para serem símbolos adequados daquilo que exprimem agora, e quando passam das equações de um físico para o mecanismo linguístico da consciência social contemporânea, as dificuldades de tradução mostram-se claramente.

Mas há ainda o companheiro do estudioso na argumentação para reduzir a Lógica à Gramática: a falácia de pensar que explicamos a natureza de alguma coisa considerando sua origem alguma outra coisa. A Lógica talvez tenha saído da Gramática, mas sair de alguma coisa é em parte superá-la em crescimento. Pois a Gramática também pode ser uma força que obsta o desenvolvimento da Lógica, e uma fonte importante de confusões e pseudoproblemas lógicos. Essas confusões estendem-se muito além do que mesmo a enorme ninhada de falácias desovada pela paronomásia, que é, como tantos de nossos fenômenos, um princípio estrutural em literatura e um obstáculo na escrita discursiva. Muitos argumentos compridos, por exemplo, podem ser aniquilados por uma alteração gramatical de artigos definidos e afirmações de identidade a artigos indefinidos e verbos transitivos. Dizer: "a razão é uma função da mente" é improvável que leve a discussão; dizer: "a razão é a função da mente" envolve a pessoa numa luta sem graça pela exclusiva posse de uma essência. Dizer: "a arte comunica" é, da mesma forma, contentar-se com uma pluralidade óbvia de funções: dizer: "a arte é com iniciação" força-nos a entrar num debate circular em torno de uma metáfora tomada como asserção. Não admira, portanto, que muitos lógicos tendam a pensar na Gramática como numa espécie de doença lógica; alguns deles sustentando mesmo que a Matemática é a fonte real da coerência na Lógica. Não tenho opinião a esse respeito, a não ser repetir que tudo o que faz uso funcional das palavras sempre estará envolvido em todos os problemas das palavras.

Gramática e Lógica, ambas parecem desenvolver-se por meio de conflito interno. A tradição humanística acentuou sempre, e corretamente, a importância do conflito linguístico no adestramento mental: se não conhecemos outra língua, perdemos a melhor e mais simples oportunidade de livrar nossas idéias das roupagens envolventes de sua sintaxe nativa. Da mesma forma, a Lógica não pode desenvolver-se adequadamente sem dialética, o princípio da oposição no pensamento. Ora, quando pessoas que falam línguas diferentes entram em contacto, uma estrutura *ideo-*

gramática constrói-se com os esforços de comunicação. O algarismo 5 é um ideograma, porque significa o mesmo número para gente que o chama five, cinq, cinque, fünf, e uma dúzia de outros nomes. Assim também as associações puramente lingüísticas do inglês "time" e do francês "temps" são diferentes, mas é bastante praticável traduzir Proust ou Bergson usando "time" em Inglês, sem grave risco de deturpar o sentido. Quando duas línguas estão em órbitas culturais diferentes, como o Inglês e o Zulo, a estrutura ideogramática é mais difícil de ser erigida, mas sempre se afigura mais ou menos possível. Há equivalentes franceses para todas as palavras e idéias inglesas, mas obviamente não se pode adentrar uma sociedade polinésia e iroquesa e perguntar: "Quais são as palavras *de vocês* para Deus, alma, realidade, conhecimento?" Podem não ter tais palavras ou conceitos, nem podemos dar-lhes nossos equivalentes para *mana* e *orenda*. Parece claro, contudo, que podemos afinal, com estudo paciente e simpático, descobrir o que está ocorrendo num espírito polinésio ou iroquês. Os problemas de comunicação entre duas pessoas que falam a mesma língua podem em certos aspectos ser ainda maiores, porque é mais difícil tomar consciência deles, mas mesmo esses podem em última análise ser vencidos. É com tais estruturas ideogramáticas internas, quer produzidas lingüisticamente entre duas línguas, ou psicologicamente entre duas pessoas que falam a mesma língua, que a aptidão de assimilar a língua ao pensamento racional se desenvolve.

Essa base média ideogramática entre duas línguas, ou entre duas estruturas pessoais de sentido na mesma língua, deve ser uma estrutura simbólica, não simplesmente um dicionário bilingüe. Por isso o ideograma não é puramente gramatical nem puramente lógico: é os dois ao mesmo tempo, e também retórico, pois, como a Retórica, leva uma *audiência* a existir, e reforça a língua da consciência com a da associação. O ideograma, em síntese, é metáfora, a identificação de duas coisas das quais cada uma retém sua própria forma, a compreensão de que o que você entende por X nesse contexto é o que eu entendo por Y. Tal ideograma pode diferir da metáfora puramente hipotética do poema, mas o salto mental da metáfora, pulando do simples signo "isto significa tal coisa", está presente nele.

Quer o leitor concorde com tudo isto, quer não, pode em qualquer hipótese estar inclinado a admitir a possibilidade de vínculos entre a Gramática e a Retórica, e entre a Retórica e a Lógica, os quais têm uma importância negligenciada mas crucial. Tomemos primeiro o vínculo entre Gramática e Retórica.

Lembramo-nos de que uma boa quantidade de criação verbal começa com o zunzum associativo, no qual o som e o sentido estão igualmente implicados. O resultado disso é a ambigüidade poética, o fato de, como se observou antes, o poeta não definir suas

palavras, mas estabelecer os poderes delas, colocando-as em grande variedade de contextos. Daí a importância da etimologia poética, ou da tendência a associar palavras semelhantes em som ou sentido. Por muitos séculos essa tendência impingiu-se como genuína etimologia, e ensinava-se o estudante a pensar em termos de associação verbal. Ele aprendia a pensar na neve como se viesse etimologicamente e também fisicamente das nuvens (*nix a nube*), e nos bosques sombrios como derivados da luz do Sol (a derivação por opostos que produziu o famoso *lucus a non lucendo*). Quando a verdadeira etimologia se desenvolveu, esse processo associativo foi descartado como simples embrulhada, o que é, de certo ponto de vista, mas permanece como um fator de grande importância em crítica. Também aqui encontramos o princípio de que uma analogia entre A e B (neste caso duas palavras) pode ainda ser importante, mesmo se caiu a opinião de que A é a origem de B. Quer se tenha ou não razão, etimologicamente, ligando Prometeu a premeditação ou *Odysseus* a raiva, os poetas têm aceitado tais associações, que são dados para o crítico. Quer a "nova" crítica perpetre erros ou anacronismos ao explicar a textura da poesia mais antiga, quer não, o princípio implícito é histórica e psicologicamente defensável.

Logo ficamos cômicos, além disso, de que a associação verbal é ainda um fator de importância, mesmo no pensamento racional. Um dos métodos mais eficazes de levar sentido a uma tradução, por exemplo, é deixar uma palavra chave intraduzida, de modo que o leitor tem de apanhar suas associações contextuais, na língua original, com a dele. Mais uma vez, tentando compreender o pensamento de um filósofo, começa-se tomando um único vocábulo, digamos "natureza" em Aristóteles, "substância" em Spinoza, ou "tempo" em Bergson, no alcance total de suas conotações. Sente-se amiúde de que um pleno entendimento de tal palavra seria uma chave para a compreensão de todo o sistema. Se assim fosse, seria uma chave metafórica, assim como seria um grupo de identificações feitas pelo pensador com a palavra. A tentativa de considerar tais termos conotativos como invariavelmente falaciosos não nos leva muito longe. Os estudantes graduam-se amiúde do curso geral da Universidade equipados unicamente com queixas de que as pessoas não definirão seus termos, não raciocinarão claramente ou não argumentarão sobre liberdade ou ordem sem ligações emotivas com essas palavras. Talvez seja mais útil mudar nossa atenção, daquilo que a comunicação verbal não é, para o que é, e o que se comunica é ordinariamente algum complexo carregado de ambigüidade e emoção. Em todo caso, é ilusória a noção de que é possível reduzir a linguagem a uma linguagem-signo, para fazer uma palavra significar invariavelmente uma só coisa. Depois de se ter removido a ambigüidade associativa de verbos e substantivos, tem-se o problema dos adje-

tivos e advérbios, que são universais por sua própria natureza, e finalmente das preposições e conjunções, que, sendo puros conectivos, mostrarão sempre desconcertante versatilidade semântica. Uma olhadela nos verbetes do *New English Dictionary* referentes a “to”, “for” e “in” desanimará o mais impetuoso dos atomizadores verbais.

O liame entre a Retórica e a Lógica é o “rabisco” ou diagrama associativo, a expressão do conceptual com o espacial. Um grande número de preposições são metáforas espaciais, a maioria das quais derivada da orientação do corpo humano. Qualquer emprego de “up”, “down”, “besides”, “on the other hand”, “under”, implica um diagrama subconsciente na argumentação, qualquer que seja. Se um escritor diz: “Mas por outro lado há uma ponderação adicional a ser apresentada em apoio do argumento contrário”, pode estar escrevendo Português normal (embora palavroso), mas está fazendo também o que um estrategista de poltrona faz quando rabisca planos de combate numa toalha de mesa. Muito amiúde uma “estrutura” ou “sistema” de pensamento pode ser reduzida a um modelo diagramático — de fato as duas palavras são até certo ponto sinônimos de diagrama. Um filósofo é de grande ajuda para seu leitor quando percebe a presença de tal diagrama e o extrata, como faz Platão ao discutir a linha partida. Não podemos ir longe em qualquer raciocínio sem compreender que há algum tipo de fórmula gráfica implícita. Toda divisão e classificação, o uso de capítulos, o topotropismo (se formei isso corretamente) assinalado por “voltemo-nos agora para” ou “tornando ao ponto antes assentado”, a percepção do que “se ajusta” ao raciocínio, a sensação de que um ponto é “central” e outro periférico, têm alguma espécie de base geométrica.

Costuma-se dizer que, todas as palavras abstratas foram metáforas concretas, alguma coisa destas sempre aderirá à palavra através de sua história semântica. Essa opinião está hoje desacreditada, mas ainda encerra muito de verdade: indago se é realmente possível fazer B depender de A sem que em certa medida se pendure nele, ou envolver B com A sem em certa medida embrulhá-los. A única falácia nisso é, penso eu, a presunção de que a metáfora ligada seja necessariamente a implícita na etimologia da palavra. Por certo um escritor pode dar a uma palavra um sentido que não tenha ligação reconhecível com sua origem. Mas é como se as palavras e idéias abstratas fossem tomadas por empréstimo, por assim dizer, de uma oculta formulação concreta, que deve ser encontrada, não na história da palavra empregada, mas na estrutura do raciocínio ao qual a palavra se ajusta.

Tão logo se começa a pensar no papel da associação e do diagrama no raciocínio, começa-se a perceber quão extraordinariamente universais eles são. Ouvi certa vez um pregador advogar a religião com o fundamento de que a ciência era muito fria

e árida para servir como guia na vida, enquanto o calor do entusiasmo revolucionário ainda deixava a pessoa sequiosa de algo mais. As figuras pareciam lugares comuns, embora estivesse claro que o antigo diagrama dos quatro princípios da matéria, o quente, o frio, o úmido e o seco, era a fórmula gráfica de seu raciocínio, e que a religião significasse algo úmido para ele, uma umidade fertilizante que aqueceria os cientistas e refrescaria os radicais. O mesmo princípio da fórmula gráfica encontra-se em presunções como estas: de que o intelecto é frio e sóbrio e as emoções quentes e ébrias; de que o senso prático anda e o imaginativo salta; de que os fatos são sólidos (“resistentes”), as hipóteses líquidas (“cobrindo” os fatos), e as teorias gasosas; de que tudo que esteja dentro do intelecto é parcamente iluminado e o que está fora é claro, e assim por diante. Também nas presunções de valor: de que o concreto é melhor que o abstrato, o ativo melhor que o passivo, o dinâmico melhor que o estático, o unificado melhor que o múltiplo, o simples melhor que o complexo. As pessoas religiosas acham que o paraíso está “em cima”; os psicólogos pensam no subconsciente como “abaixo” da consciência, ambos os termos sendo obviamente metáforas espaciais.

Poderíamos prosseguir por longo tempo, mas por ora está certamente claro que é mais sabiamente simples tomar consciência da metáfora do que tentar extirpá-la. As tentativas de analisar a metáfora apenas para desiludir um raciocínio, ou sugerir que ele “não passa de” metáfora, não devem ser encorajadas. O que deve ser encorajado é a própria análise, na qual existe, penso eu, uma atividade de considerável e crescente importância para os críticos literários, como a conclusão deste livro sugerirá.

A razão discursiva tem recebido tradicionalmente o lugar de honra na cultura ocidental. Na religião, nenhuma poesia fora da Bíblia recebeu a autoridade das proposições teológicas; na Filosofia, a razão é o sumo sacerdote da realidade (a menos que haja característicos especiais na Filosofia que dêem importância particular às artes, como há na de Schelling); na ciência o mesmo diagrama hierárquico é até mais claro. Por isso as artes têm sido consideradas tradicionalmente como formas de “conciliação”, sendo sua função estabelecer um vínculo entre a razão e tudo o que se coloca “abaixo” dela no presumido diagrama, tais como as emoções ou os sentidos. Não é surpresa, assim, encontrar “conciliação” nas estruturas verbais destinadas a suscitar emoção ou alguma forma de persuasão cinética. Tal conciliação tem sido reconhecida por séculos, pois é coerente com a tradicional subordinação da Retórica à Dialética. A noção de uma Retórica *conceptual* cria novos problemas, pois, segundo sugere, nada que se construa com palavras pode transcender a natureza e as condições das palavras; e a natureza e as condições da *ratio*, na medida em que a *ratio* é verbal, estão contidas na *oratio*.

CONCLUSÃO TENTATIVA

CONCLUSÃO TENTATIVA

O presente livro cuidou de uma variedade de técnicas e abordagens críticas, a maior parte das quais já usadas na erudição contemporânea. Tentamos mostrar onde a crítica arquetípica ou mítica, a crítica de molde estético, a crítica histórica, a crítica medieval de quatro planos, a crítica de texto-e-textura, pertencem a uma visão inclusiva da crítica. Quer esteja certa a visão inclusiva, quer não, espero ter transmitido alguma impressão de que loucura seria tentar excluir qualquer desses grupos da crítica. Como se disse no começo, o presente livro não se destina a sugerir um novo programa para os críticos, mas uma nova visão panorâmica de seus programas existentes, que em si mesmos são bastante válidos. O livro não ataca métodos de crítica, uma vez que o assunto foi definido: o que ele ataca são as barreiras entre os métodos. Essas barreiras tendem a fazer o crítico limitar-se a um único método de crítica, o que é inútil, e tendem a fazê-lo estabelecer seus contactos fundamentais não com as outras críticas, mas com assuntos fora da crítica. Daí o número de ensaios, não apenas grande, mas muito grande, na crítica mítica, que se afiguram má Religião Comparada, na crítica retórica que parecem má Semântica, na crítica estética que seme-
lham má Metafísica, e assim por diante.

Nesse processo de derrubar barreiras, acho que a crítica arquetípica tem um papel básico, e dei-lhe lugar eminente. Um elemento de nossa tradição cultural, usualmente considerado fantástico absurdo, são as explicações alegóricas dos mitos, que se avolumam tão amplamente na crítica medieval e renascentista e continuam esporadicamente até nossa época (por exemplo, na *Queen of the Air*, de Ruskin). A alegorização do mito é empecida pela presunção de que a explicação "é" o que o mito "significa". Sendo o mito uma estrutura centrípeta de sentido, podemos fazê-lo significar um número indefinido de coisas, e é mais frutuoso estudar o que de fato os mitos têm sido levados a significar.

O vocábulo mito pode ter, e obviamente tem, diferentes sentidos em diferentes matérias. Esses sentidos são conciliáveis com o correr do tempo, mas a tarefa de conciliá-los está no futuro. Em crítica literária, mito significa em última análise *mýthos*, um princípio organizador estrutural da forma literária.

O comentário, lembramo-nos, é alegorização, e qualquer grande obra literária pode suportar uma quantidade ilimitada de comentário. Esse fato amiúde deprime o crítico e o faz sentir que tudo a ser dito sobre o *Hamlet*, por exemplo, já deve ter sido dito muitas vezes. Ao que ocorreu aos eruditos e atilados espíritos de A e B ao interpretarem *Hamlet* acrescenta-se o que ocorre aos eruditos e atilados espíritos de C, D, E, e assim por diante, até que, por pura autopreservação, a maior parte disso é deixada sem leitura, ou (o que é praticamente a mesma coisa, do ângulo cultural) é relegada aos especialistas. O comentário que não tenha o senso da forma arquetípica da literatura, em conjunto, continua portanto a tradição do mito alegorizado, e herda suas características de brilho, inventividade e coisa fútil.

O único remédio para essa situação é suplementar a crítica alegórica com a arquetípica. As coisas começam a tornar-se mais promissoras tão logo haja uma sensação, embora vaga, de que a crítica finda na estrutura das letras como forma global, e se inicia com o texto estudado. Não é suficiente usar o texto como um estorvo ao comentário, como a linha presa a um papagaio, pois pode-se desenvolver um corpo principal de comentários em torno do significado óbvio, depois um corpo secundário a propósito do sentido inconsciente, depois um terceiro corpo em torno das convenções e relações externas do poema, e assim por diante, indefinidamente. Essa prática não se limita aos críticos modernos, pois a interpretação da Quarta Écloga de Vergílio como messiânica também admite que Vergílio estivesse profetizando inconscientemente o Messias. Mas o poeta queria dizer inconscientemente todo o corpo dos possíveis comentários sobre ele, e é mais simples dizer apenas que Vergílio e Isaias usam o mesmo tipo de imagens ao cuidar do mito do nascimento do herói, e que por causa dessa semelhança a *Nativity Ode* (Ode de Natal), por exemplo, pode usar os dois. Esse processo ajuda a distribuir o comentário, e evita que cada poema se torne um núcleo à parte de erudição isolada.

A teoria da crítica inclui as "humanidades" em seu aspecto educativo, segundo o nosso princípio de que a crítica e não a literatura é que é diretamente ensinada e aprendida. Por isso uma sensação de desnorreamento a respeito da teoria da crítica projeta-se facilmente como uma preocupação quanto ao "destino" ou "situação" das humanidades. A derrubada das barreiras dentro da crítica teria portanto o efeito, afinal, de tornar os críticos mais conscientes das relações externas da crítica, como um todo, com as outras disciplinas. Sobre este último tópico faço uns poucos comentários finais, apenas porque me parece que seria excesso de prudência, na verdade pouco honesto, recuar completamente ante os maiores problemas dos assuntos aqui discutidos.

A produção da arte é ordinariamente descrita com as metáforas "criadoras" da vida orgânica. Há uma tendência curiosa, na vida humana, a imitar alguns aspectos das formas "inferiores" da existência, como os rituais que imitam as sutis sincronizações com os ritmos do ano que passa, criadas pela vida vegetal. Não é em si mesmo desarrazoado que a cultura humana adotasse inconscientemente os ritmos de um organismo. Os artistas tendem a imitar seus antecessores de um modo levemente mais refinado, produzindo assim uma tradição de *envelhecimento* cultural, que prossegue até que alguma larga mudança interrompa o processo e o comece de novo. Por isso a forma continente da crítica histórica bem pode ser algum ritmo quase orgânico de envelhecimento cultural, tal como é admitido de uma forma ou de outra pela maioria dos historiadores filosóficos de nosso tempo, muito explicitamente por Spengler. A concepção de nosso próprio tempo como uma fase "tardia" de uma cultura "ocidental" de que a Idade Média fosse a juventude, e como uma fase semelhante à fase romana de uma cultura clássica mais antiga, na prática é aceita como verdadeira por todos hoje em dia, e parece ser uma das inevitáveis categorias da perspectiva contemporânea. A progressão dos modos estabelecida no primeiro ensaio parece ter alguma analogia com essa visão da História da Cultura.

Qualquer visão assim, se adotada, poderia ser embelecida metafisicamente para agradar ao arrendatário: mas não há razão por que devesse ser "fatalística", a menos que seja fatalismo dizer que alguém envelhece a cada ano, nem por que devesse incluir qualquer teoria de ciclos inevitáveis na História ou num futuro predeterminado. Por certo não deveria ser desvirtuada em fundamento para juízos de valor retóricos. Surgem estes, por exemplo, na visão sentimental da cultura da Idade Média que a contempla como uma síntese gigantesca, seguida por uma desintegração progressiva que se subdividiu e especializou, até que afinal nos desembarcou a todos no Belo Desfiladeiro no qual nos encontramos hoje. Um movimento que restaurará algo da unidade da cultura medieval no mundo moderno, ou algumas de suas características, tem sido saudado, de uma forma ou de outra, em quase todas as gerações desde meados do século XVIII. Formas subsidiárias da mesma opinião estão presentes nas pessoas que não conseguem ouvir com agrado qualquer música ulterior a Mozart, ou a qualquer figura terminal que escolham; nos marxistas que falam na decadência da cultura capitalística; nos alarmistas que falam de um regresso ao obscurantismo de nova Idade Média, e assim por diante. Todos eles têm uma versão, mais ou menos confusa de alguma teoria quase orgânica da História como fundamento.

É um lugar comum da crítica que a arte não progride nem melhora: produz o clássico, ou modelo. Pode-se ainda comprar

livros que narram o “desenvolvimento” da Pintura da Idade da Pedra até Picasso; mas não mostram desenvolvimento, apenas uma série de mudanças de habilidade, estando Picasso praticamente no mesmo plano que seus ascendentes magdalenianos. De tempos em tempos experimentamos nas artes uma sensação de definitiva revelação. Isto, podemos senti-lo depois de um motete de Palestrina ou de um divertimento de Mozart, é a própria voz da música; esse é o tipo de coisa para dizer a qual a música foi inventada. Aqui está uma espécie de simplicidade que nos faz compreender que o simples é o oposto do lugar comum, uma sensação de que as raíais da expressão possível na arte foram atingidas para todos os tempos. Essa sensação pertence à experiência direta, não à crítica, mas sugere o princípio crítico de que as experiências mais profundas que se possam obter nas artes estão acessíveis na arte já produzida.

O que melhora nas artes é a sua compreensão, e o refinamento da sociedade que resulta disso. É o consumidor, não o produtor, que se beneficia com a cultura, o consumidor que se humaniza e que se educa liberalmente. Não há razão por que um grande poeta haja de ser um homem sábio e bom, ou mesmo um ser humano tolerável, mas há toda a razão por que seu leitor tenha de melhorar em sua humanidade em consequência de lê-lo. Por isso, enquanto a produção da cultura pode ser, como o ritual, uma imitação semi-involuntária de ritmos ou processos orgânicos, a reação à cultura é, como o mito, um ato de consciência revolucionário. O desenvolvimento contemporâneo da possibilidade técnica de estudar as artes, representado pelas reproduções da pintura, a gravação da música, as modernas bibliotecas, faz parte de uma revolução cultural que torna as humanidades absolutamente tão preches de novos desenvolvimentos como as ciências. Pois a revolução não está simplesmente na tecnologia, mas na força produtiva espiritual. A própria tradição humanística surgiu, em seu aspecto moderno, com a invenção do prelo, cujo efeito imediato não foi tanto estimular a nova cultura, quanto codificar a herança do passado.

Quase toda obra de arte do passado teve uma função social em seu tempo, uma função que amiúde não foi absolutamente uma função estética. A concepção cabal de “obras de arte”, como classificação para todas as pinturas, estátuas, poemas e composições musicais, é relativamente moderna. Podemos ver um impulso estético agindo nos tecidos peruanos, nos desenhos paleolíticos, nos ornamentos eqüinos dos citas ou nas máscaras kwakiutl, mas, com isso, fazemos uma refinada abstração que bem pode ter estado fora dos hábitos mentais da gente que os produziu. Assim, a questão de saber se um objeto “é” ou não uma obra de arte é das que não podem ser decididas apelando-se para algo

na natureza do próprio objeto. A convenção, o acordo social e a obra da crítica no sentido mais lato é que determinam o seu caráter. Pode ter sido feito originalmente para utilização e não para deleite, e assim se exclui da concepção geral aristotélica de arte, mas, se existe agora para nosso deleite, é o que *nós* chamamos arte.

Quando alguma coisa é reclassificada desse modo perde muito de sua função original. Mesmo o mais fanático crítico histórico é obrigado a ver Shakespeare e Homero como escritores que admiramos por motivos que teriam sido grandemente ininteligíveis para eles, para não falar em suas sociedades. Mas dificilmente podemos satisfazer-nos com uma abordagem das obras de arte que simplesmente as despe de sua função original. Uma das funções da crítica é a de recuperar a função, não por certo restaurar uma função original, coisa de que não se cogita, mas recriar a função em novo contexto.

Kierkegaard escreveu um fascinante livrinho intitulado *Repetição*, no qual se propõe usar esse vocábulo para substituir o vocábulo platônico, mais tradicional, anamnese ou reminiscência. Com ele aparentemente significa, não a simples repetição de uma experiência, mas a recriação que a liberta ou desperta para a vida, sendo o fim do processo, diz ele, a promessa apocalíptica: “Olha, farei novas todas as coisas”. A preocupação das humanidades com o passado às vezes lhes é censurada por aqueles que se esquecem de que estamos diante do passado: pode ser indistinto, mas é tudo o que está ali. Platão traça um quadro melancólico do homem a fitar as sombras vacilantes projetadas na parede do mundo objetivo por um fogo por detrás de nós, como o Sol. Mas a analogia se destrói quando as sombras são as do passado, pois a única luz com que as podemos ver é o fogo prometeu dentro de nós. A substância dessas sombras pode estar apenas dentro de nós mesmos, e a meta da crítica histórica, como nossas metáforas sobre ela amiúde indicam, é uma espécie de ressurreição própria, a visão de um vale de ossos nus que assumem a carne e o sangue de nossa própria visão. A cultura do passado não é apenas a memória da humanidade, mas nossa própria vida sepulta, e seu estudo leva a uma cena de reconhecimento, a um descobrimento no qual vemos, não nossas vidas passadas, mas a forma cultural, em bloco, de nossa vida presente. Não é apenas o poeta, mas também seu leitor, que se adstringe à obrigação de “fazê-lo novo”.

Sem esse sentido de “repetição”, a crítica histórica tende a remover os produtos da cultura de nossa própria esfera de interesse. Ela precisa ser equilibrada, como o é em todos os críticos históricos genuínos, pela percepção da relevância contemporânea da arte passada. Mas é natural que essa percepção da relevância

contemporânea deva limitar-se a uma consequência específica no presente; que deva ser considerada, não como se ampliasse a perspectiva da vida presente, mas como se fundamentasse uma causa ou tese no presente.

Se seccionarmos a história em qualquer ponto, inclusive o nosso, e examinarmos um corte transversal dela, obteremos uma estrutura de classes. A cultura pode ser empregada por uma classe social ou intelectual para aumentar seu prestígio; e em regra os censores morais, os seletores de grandes tradições, os apologistas de causas religiosas ou políticas, os estetas, os radicais, o classificadores de grandes livros, e semelhantes, são expressões de tais tensões de classe. Logo compreendemos, estudando suas manifestações, que a única crítica moral, deveras coerente, desse tipo, seria a espécie que se subordina a uma oníbarcante filosofia revolucionária da sociedade, tal como encontramos não apenas no marxismo, mas também em Nietzsche e nalgumas das racionalizações de valores oligárquicos na Grã-Bretanha do século XIX e na América do século XX. Em todas estas, a cultura é tratada como uma força produtiva humana que no passado foi explorada, como outras forças produtoras, por outras classes dominantes e agora deve ser reavaliada em termos de uma sociedade melhor. Mas como essa sociedade ideal existe apenas no futuro, a avaliação presente da cultura processa-se em termos de sua eficácia revolucionária provisória.

Esse modo revolucionário de ver a cultura é também tão velho como Platão, sendo a tradição escolhida, sempre, alguma variante do debate sobre os poetas na *República*. Logo que transformamos a cultura numa imagem definida de uma sociedade futura e talvez alcançável, começamos a escolher e a purgar uma tradição, e todos os artistas que não se ajustam (um número crescente ao prosseguir o processo) têm de ser expulsos. Desse modo, assim como a crítica histórica não corrigida relaciona a cultura apenas com o passado, a crítica ética não corrigida relaciona a cultura apenas com o porvir, com a sociedade ideal que pode surgir afinal, se nos dermos o trabalho necessário para proteger a educação de nossa juventude. Todas essas linhas de pensamento terminam pois no ensino da geração seguinte, tal como a versão moral do progressismo vitoriano levou a Podsnap e às faces, que se ruborizavam, dos jovens.

O conjunto do trabalho feito na sociedade, ou civilização, tanto sustenta como solapa a estrutura de classes dessa sociedade. A energia social que mantém a estrutura de classes produz a cultura deturpada em suas três formas principais: a simples cultura da classe superior, ou ostentação, a mera cultura da classe média, ou vulgaridade, e a simples cultura da classe inferior, ou esqualidez. Essas três classes são denominadas por Matthew

Arnold, respectivamente, na medida em que são classes, os bárbaros, os filisteus e a população. A ação revolucionária, do tipo que for, leva à ditadura de uma classe, e os fastos da História parecem claros no sentido de que não há meio mais rápido de destruir os benefícios da cultura. Se ligarmos nossa visão da cultura ao conceito da moralidade do dirigente, obtemos a cultura dos bárbaros; se a ligamos ao conceito de proletariado, obtemos a cultura da população; se a ligamos a qualquer tipo de Utopia burguesa, obtemos a cultura do filisteísmo.

Pense-se o que se pensar do materialismo dialético como filosofia, é por certo verdade que quando os homens agem ou fingem agir como corpos materiais, agem dialeticamente. Se a Inglaterra entra em guerra com a França, todas as fraquezas do lado inglês e todas as virtudes do lado francês são ignoradas na Inglaterra; o traidor não é apenas o mais baixo dos criminosos, mas também se nega indignadamente que qualquer traidor possa ter motivos justos. Na guerra, substituta física ou idolátrica da real dialética do espírito, vive-se de meias verdades. O mesmo princípio se aplica às guerras verbais ou imitativas, feitas de "pontos de vista", que são ordinariamente os fantasmas de alguma espécie de conflito social.

Parece melhor que tentemos livrar-nos de todos esses conflitos, vinculando-nos ao outro axioma de Arnold, de que "a cultura procura abolir as classes". A finalidade ética de uma educação liberal é libertar, o que só pode significar tornar alguém capaz de conceber a sociedade como livre, sem classes e polida. Tal sociedade não existe, o que é um motivo para que uma educação liberal deva preocupar-se profundamente com as obras da imaginação. O elemento imaginativo nas obras de arte, além disso, alça-as desembaraçadas da escravidão da História. Tudo o que emerge da experiência crítica total para fazer parte de uma educação liberal se torna, em virtude desse fato parte da comunidade emancipada e humanística da cultura, qualquer que seja sua ligação inicial. Assim a educação liberal liberta as próprias obras de cultura, tanto como o intelecto que educam. A corrupção com a qual a arte humana foi construída permanecerá sempre na arte, mas a qualidade imaginativa da arte a preserva em sua corrupção, como o cadáver de um santo. Nenhuma discussão da beleza pode limitar-se às relações formais da obra de arte isolada; precisa considerar, também, a participação da obra de arte na visão da meta do esforço social, a idéia de civilização perfeita e sem classes. Essa idéia de civilização perfeita é também o padrão moral implícito ao qual a crítica ética sempre se refere, algo muito diferente de qualquer sistema de moralidade.

A idéia de sociedade livre, implícita na cultura, jamais pode ser formulada, muito menos estabelecida como sociedade. A

cultura é um ideal social à vista, que nos educamos e libertamos ao tentar atingir, e nunca atingimos. Ela ensina, com a interminável paciência do livro que sempre apresenta as mesmas palavras quando o abrimos, mas não é possuído, pois as experiências e acepções ligadas às palavras são sempre novas. Nenhuma sociedade pode fazer o plano de sua própria cultura, a menos que limite o rendimento da cultura a padrões socialmente predizíveis. O escopo da crítica ética é a reavaliação, a capacidade de olhar os valores sociais contemporâneos com a imparcialidade de alguém que pode compará-los, até certo ponto, com a visão ilimitada de possibilidades apresentada pela cultura. Quem possui tal critério de reavaliação acha-se num estado de liberdade intelectual. Quem não o possui é uma criatura à qual os valores sociais chegam pela primeira vez: tem apenas as compulsões do hábito, instrução e preconceito. A tendência corrente de acentuar que o homem não pode ser o espectador de sua própria vida parece-me ser uma daquelas meias-verdades mortíferas que se suscitam em resposta a alguma espécie de mal-estar social. A maior parte da ação ética é um reflexo mecânico do hábito: para obter algum princípio de liberdade nela, necessitamos de algum tipo de teoria da ação, teoria no sentido de *theoria*, uma visão afastada ou imparcial dos meios e do fim da ação que não paralisa a ação, mas torna-a intencional, esclarecendo seus objetivos.

Os dois grandes clássicos da teoria da liberdade no mundo moderno, a *Areopagítica*, e o *Essay on Liberty* (Ensaio sobre a Liberdade), de Mill, cuidam naturalmente da liberdade em contextos diferentes. Para Milton a cultura é profecia potencial, posta em julgamento de acordo com a espécie de aprovação social do erro sancionado representada pela censura, enquanto para Mill a cultura é uma crítica social. Mas admitindo isso, os dois ensaios acentuam que a liberdade apenas pode começar com uma garantia presente e imediata da autonomia da cultura. Em Mill a ilimitada liberdade de pensamento e discussão não é apenas o melhor meio de desenvolver a liberdade de ação, mas o melhor meio de controlá-la, porque é a única forma de prevenir a ação impulsiva ou precipitada. Em Milton a liberdade de consciência não é a liberdade de ouvir as coerções adquiridas na infância, as quais constituem a maior parte do que ordinariamente chamamos consciência, mas a liberdade de ouvir a palavra de Deus, a qual, sendo mensagem de uma inteligência infinita para uma finita, jamais pode ser definitivamente entendida por esta.

Neste ponto a teoria da crítica afigura-se pronta a fixar-se calmamente no princípio humanístico maior de que a liberdade do homem está inseparavelmente ligada à aceitação, por ele, de

sua herança cultural. O escritor acredita nisso, naturalmente, e assim também, provavelmente, a maior parte daqueles que lerem este livro; mas pode ainda existir um resíduo da parasitária falácia da crítica, que todos os nossos argumentos podem não ter ainda dissipado. É a sensação de que, como a crítica se baseia em produtos culturais, quanto mais importante o crítico pretende que sua obra seja, tanto mais ele tende a magnificar o prazer normal, que uma pessoa cultivada encontra nas artes, em algo sublime e portentoso, substituindo a cultura pela superstição estética, a literatura pela bardolatria, do tipo mais sofisticado que seja.

Isto seria verdadeiro se de fato o aspecto estético ou contemplativo da arte fosse o ponto final de repouso da arte ou da crítica. Aqui, de novo, é a crítica arquetípica que nos socorre. Tentamos mostrar no segundo ensaio que no momento em que partimos da obra de arte individual para a percepção da forma total da arte, a arte já não será um objeto de contemplação estética, mas um instrumento ético, que participa da obra da civilização. Nessa mudança para o ético, a crítica, tanto como a poesia, está envolvida, embora algumas das maneiras como está envolvida não sejam comumente reconhecidas como aspectos da crítica. É óbvio, por exemplo, que uma fonte maior da ordem na sociedade é um padrão estabelecido de palavras. Na religião tal pode ser uma escritura sagrada, uma liturgia ou uma crença; na política, pode ser uma constituição escrita ou um conjunto de diretrizes ideológicas como os panfletos de Lenine na Rússia de hoje. Tais padrões verbais podem permanecer fixados por séculos: os significados ligados a eles deixarão de ser reconhecidos nesse lapso, mas a sensação, não só de que a estrutura verbal precisa permanecer não mudada, como também da conseqüente necessidade de reinterpretá-la para adaptar-se às mudanças da História, leva as operações da crítica ao centro da sociedade.

Mas tivemos então de completar nossa argumentação removendo todos os objetivos externos da literatura, postulando assim um universo literário autônomo. Agindo assim, talvez restaurásemos apenas o modo de ver estético, numa escala gigantesca, substituindo a Poesia por enorme quantidade de poemas, o misticismo estético pelo empirismo estético. A argumentação de nosso último ensaio, contudo, levou-nos ao princípio de que todas as estruturas verbais são parcialmente retóricas, e daí literárias, e de que é uma ilusão a idéia de uma estrutura verbal científica ou filosófica livre de elementos retóricos. Nesse caso, nosso universo literário expandiu-se num universo verbal, e nenhum princípio estético de autolimitação dará certo.

Não estou de todo inconsciente de que a cada passo dessa argumentação há problemas filosóficos extremamente compli-

cados, que não tenho aptidão para resolver, como tais. Estou cõscio, porém, de algo mais. Esse algo mais é o confuso redemoinho, hoje, de novas atividades intelectuais ligadas a palavras como Comunicação, Simbolismo, Semântica, Lingüística, Metalingüística; Pragmática, Cibernética e as idéias suscitadas por Cassirer, Korzybsky e dúzias de outros em campos tão remotos (assim pareciam até há não muito) como a Pré-história e a Matemática, a Lógica e a Engenharia, a Sociologia e a Física. Muitos desses movimentos foram instigados por um desejo de libertar a mente moderna da tirania da Retórica emocional, da publicidade e da propaganda que tentam perverter o pensamento por um abuso da ironia como reflexo condicionado. Muitos deles também se moveram na direção da Retórica conceptual, reduzindo o conteúdo de muitos argumentos a suas estruturas ambíguas ou diagramáticas. Meu conhecimento da maioria dos livros que cuidam desse novo material confina-se largamente, como o conhecimento de Deus por Moisés na montanha, a contemplar-lhes os lombos, mas está claro para mim que a crítica literária tem um lugar central em toda essa atividade, e do ponto de vista da crítica literária eu ofereço uma sugestão reconhecidamente muito teórica.

Várias vezes aludimos a uma analogia entre a literatura e a Matemática. A Matemática afigura-se que começa contando e medindo os objetos, como um comentário numérico do mundo exterior. Mas o matemático não pensa desse modo em sua matéria: para ele é uma linguagem autônoma, e há um ponto no qual ela se torna em certa medida independente desse campo comum de experiência que denominamos mundo objetivo, natureza, existência, realidade, segundo o nosso estado de ânimo. Muitos de seus termos, tais como os números irracionais, não têm ligação direta com o campo comum de experiência, mas dependem, para seu sentido, das inter-relações do próprio assunto. Os números irracionais, na Matemática, podem ser comparados nas linguagens verbais às preposições, cujo caráter centrípeto já observamos. Quando distinguimos entre Matemática pura e aplicada, pensamos na primeira como numa concepção desinteressada de relações numéricas, preocupada cada vez mais com sua integridade interior, e cada vez menos com sua referência a critérios externos.

Pensamos também na literatura, de início, como num comentário sobre uma "vida" ou "realidade" externa. Mas assim como na Matemática temos de ir de três maçãs ao conceito de três, e de um campo quadrado a um quadrado, assim também, ao ler um romance, temos de ir da literatura como reflexo da vida à literatura como linguagem autônoma. A literatura também procede por possibilidades hipotéticas, e embora a literatura,

como a Matemática, seja constantemente útil — palavra que significa ter uma relação contínua com o campo comum da experiência — a literatura genuína, como a Matemática pura, contém seu próprio sentido.

Tanto a literatura como a Matemática procedem de postulados, não de fatos; ambas podem ser aplicadas à realidade externa e existir, contudo, também numa forma pura ou autônoma. Ambas, além do mais, introduzem uma cunha entre a antítese de ser e de não ser que é tão importante para o pensamento discursivo. O símbolo nem é nem deixa de ser a realidade que manifesta. A criança que começa em Geometria, mostram-lhe um ponto e dizem-lhe, primeiro, que aquilo é um ponto, e depois que não é um ponto. Ela não pode progredir até que aceite ambas as afirmações de uma só vez. É absurdo que aquilo que não é um número possa também ser um número, mas o resultado de aceitar o absurdo foi a descoberta do zero. O mesmo tipo de hipótese existe na literatura, onde Hamlet e Falstaff nem existem nem deixam de existir, e onde um nada aéreo é confiantemente localizado e denominado. Observamos que a Retórica difere nitidamente da Lógica em atribuir invariavelmente algum característico positivo a uma afirmação negativa. A Lógica conta as negativas numa proposição e chama-a afirmativa se há um número par, mas ninguém na história da comunicação jamais tomou "Eu não tenho nenhum dinheiro" como significando que a pessoa *tivesse* algum dinheiro. Da mesma forma em literatura: a instigação de Iago a Otelo, no sentido de que tomasse cuidado com o ciúme, é destinada a introduzir o ciúme na mente de Otelo; as negativas no começo de *Gerontion* significam logicamente que Gerontio não é um herói, mas traçam retoricamente um retrato contrastante de sacrifício e paciência. Se o poeta nunca afirma, tampouco nunca nega; e a esse respeito malogra a afirmativa inicial de Aristóteles sobre a Retórica, de que é o *antístrophos*, ou coro que responde, da Dialética.

No capítulo final de *The Mysterious Universe* (O Universo Misterioso), de Sir James Jeans, o autor fala do malogro da Cosmologia física do século dezenove, de conceber o universo como mecânico, em última análise, e sugere que uma abordagem matemática talvez tenha melhor sorte. O universo não pode ser máquina, mas pode ser um conjunto interligado de fórmulas matemáticas. O que isso significa é que por certo a Matemática pura existe num universo matemático que já não é um comentário sobre um mundo exterior, mas contém esse mundo. A Matemática é a princípio uma forma de compreender um mundo objetivo contemplado como seu conteúdo, mas no fim concebe o conteúdo como sendo matemático na forma, e, quando se atinge a concepção de um universo matemático, forma e conteúdo se fazem a mesma coisa. A Matemática relaciona-se indiretamente,

portanto, com o campo comum da experiência, não para evitá-lo, mas com o desígnio último de absorvê-lo. Parece haver uma espécie de princípio inspirador ou construtivo nas ciências naturais: dá-lhes continuamente forma e coerência, sem depender em si mesmo de prova externa ou atestação, e contudo, afinal, o universo físico ou quantitativo parece estar contido na Matemática. O tom oculto ou misterioso do capítulo de Jeans, que exprime sem embargo um sonho que perseguiu matemáticos pelo menos desde Pitágoras, pode ser comparado à terminologia religiosa que nos vimos forçados a usar tão logo atingimos a concepção correspondente de um universo literário ou verbal.

Outros pontos nos impressionam nessa analogia: a curiosa semelhança de forma, por exemplo, entre as unidades da literatura e da Matemática, a metáfora e a equação. Ambas são tautologias, no sentido lato do termo, empregado por muitos lógicos. Mas se é sustentável a analogia, suscita-se naturalmente a pergunta: a literatura é como a Matemática, sendo substancialmente útil, e não apenas incidentalmente? A saber, é verdade que as estruturas verbais da Psicologia, da Antropologia, da Teologia, da História, da lei e de tudo o mais formado de palavras, foram inspiradas ou construídas pela mesma espécie de mitos e metáforas que encontramos, em sua forma hipotética original, na literatura?

É a seguinte a possibilidade que a presente discussão parece sugerir-me. As estruturas verbais discursivas têm dois aspectos, um descritivo, o outro construtivo, um conteúdo e uma forma. O que é descritivo é sigmático: isto é, estabelece uma cópia verbal de fenômenos externos, e seu simbolismo verbal deve ser entendido como um grupo de signos representativos. Mas tudo o que for construtivo em qualquer estrutura verbal parece-me ser inevitavelmente alguma espécie de metáfora ou identificação hipotética, quer seja estabelecida entre diferentes sentidos da mesma palavra, quer pelo uso de um diagrama. As supostas metáforas, por seu turno, tornam-se as unidades do mito ou princípio construtivo do argumento. Enquanto lemos, tomamos consciência de uma série de identificações metafóricas; quando terminamos, temos consciência de uma configuração estrutural organizadora ou mito de que se formou conceito.

Parece-nos hoje que a teoria de Freud, do complexo de Édipo, é uma concepção psicológica que lança alguma luz sobre a crítica literária. Talvez concluamos afinal que tomamos o caminho errado: aconteceu, isto sim, que o mito de Édipo inspirou e deu estrutura a algumas investigações psicológicas neste ponto. Freud, nesse caso, seria excepcional apenas em ter sido o bastante letrado para descobrir a fonte do mito. Afigura-se agora que o descobrimento psicológico de um espírito oracular "debaixo" do cons-

ciente cria uma explicação alegórica apropriada de um arquétipo poético que permeou a literatura desde a caverna de Trofônio até nossos próprios dias. Talvez haja sido o arquétipo que tenha inspirado o descobrimento: afinal de contas, ele é consideravelmente mais velho, e explicar tudo desse modo nos envolveria em menor anacronismo. A inspiração das edificações metafísicas e teológicas pelos mitos poéticos, ou por associações e diagramas análogos aos mitos poéticos, é ainda mais óbvia.

Tal abordagem não necessita ser torcida em determinismo poético, pois, como foi dito, seria simplório usar uma retórica reducente para tentar provar que a Teologia, a Metafísica, a lei, as ciências sociais ou qualquer delas ou grupo delas, de que aconteça não gostarmos, baseiam-se em "nada que não sejam" metáforas ou mitos. Qualquer prova semelhante, se estamos certos, teria o mesmo tipo de base. As críticas de veracidade e adequação, portanto, são principalmente críticas de conteúdo, não de forma. Diz Rousseau que a sociedade original da natureza e da razão foi encoberta pelas corrupções da civilização, e que um ato revolucionário suficientemente corajoso poderia restabelecê-la. Não é nada favorável ou contrário a esse argumento dizer que ele está inspirado pelo mito da bela adormecida. Mas não podemos concordar ou discordar de Rousseau até entendermos plenamente o que ele diz, e embora possamos naturalmente compreendê-lo bastante bem sem extrair o mito, há muito a ser ganho extraíndo o mito, se o mito é de fato, como estamos sugerindo aqui, a fonte da coerência de seu argumento. Tal modo de ver a relação de mito com argumento levar-nos-ia muito perto de Platão, para quem os atos decisivos do entendimento eram matemáticos ou míticos.

A literatura, como a Matemática, é uma linguagem, e uma linguagem em si mesma não representa a verdade, embora possa fornecer os meios para exprimir qualquer número delas. Mas os poetas e também os críticos sempre acreditaram nalguma espécie de verdade imaginativa, e talvez a justificação da crença esteja na inclusão, pela linguagem, daquilo que ela pode exprimir. Os universos matemático e verbal são, sem dúvida, modos diferentes de conceber o mesmo universo. O mundo objetivo proporciona uma forma provisória de unificar a experiência, e é natural inferir uma unidade superior, uma espécie de beatificação do senso comum. Mas não é fácil encontrar qualquer linguagem capaz de exprimir a unidade desse universo intelectual superior. A Metafísica, a Teologia, a História, a lei, todas têm sido usadas, mas todas são construções verbais, e quanto mais longe as levamos, tanto mais claramente transparecerão seus contornos metafóricos e míticos. Sempre que construimos um sistema de pensamento para unir a terra ao céu, volta a estória da torre de

Babel: descobrimos que, afinal, não podemos absolutamente fazê-la, e o que temos no entretanto é uma pluralidade de línguas.

Se li o último capítulo de *Finnegans Wake* corretamente, o que acontece nele é que o sonhador, depois de passar a noite em comunhão com um vasto corpo de identificações metafóricas, desperta e inicia seus afazeres esquecendo seu sonho, como Nabucodonozor, não conseguindo usar, nem mesmo compreender que pode usar, as "chaves do reino do sonho". O que ele não consegue fazer é portanto deixado para que o leitor o faça, "sofrendo o leitor ideal de insônia ideal", como Joyce chama, em outras palavras, o crítico. Alguma atividade semelhante a essa, de reforjar os elos quebrados entre a criação e o conhecimento, o mito e o conceito, é o que imagino para a crítica. Uma vez mais, não estou falando de mudança de orientação ou atividade na crítica: quero dizer apenas que, se os críticos prosseguirem com sua própria ocupação, esta parecerá ser, com crescente clareza, o resultado social e prático de seus trabalhos.

NOTAS

GLOSSÁRIO

NOTAS

- Pág. 13, linha 12: "John Stuart Mill". "Thoughts on Poetry and its Varieties" (Reflexões sobre a Poesia e suas Variedades), *Dissertations and Discussions*, Série I.
- Pág. 17, linha 19: "Matthew Arnold". "The Literary Influence of Academies" (A Influência Literária das Academias), *Essays in Criticism*, 1.ª Série.
- Pág. 22, linha 37: "tudo o que é hoje". Esta frase exprime, não desdém pela Estética, mas a noção de que é tempo de a Estética sair de sob as asas da Filosofia, como a Psicologia já o fez. A maioria dos filósofos cuida das questões estéticas apenas como um conjunto de analogias com suas opiniões lógicas e metafísicas, donde ser difícil usar, digamos, Kant ou Hegel com respeito às artes sem cair numa "posição" kantiana ou hegeliana. Aristóteles é o único filósofo, de meu conhecimento, que não só fala especificamente de Poética, quando tem consciência de problemas estéticos mais amplos, mas ainda admite que tal Poética seria o "órganon" de uma disciplina independente. Em consequência, um crítico pode usar a *Poética* sem se envolver com o aristotelismo (embora eu saiba que alguns críticos aristotélicos não acham isso).
- Pág. 22, linha 38: "estado de indução ingênua". Devo aqui a um trecho de Susanne K. Langer, *The Practice of Philosophy* (1930).
- Pág. 26, linha 19: "melhores críticos de todos os tempos". Shelley, por exemplo, fala em *A Defence of Poetry* daquele "grande poema, que todos os poetas, como os pensamentos em cooperação de um grande espírito, têm elaborado desde o começo do mundo".
- Pág. 28, linha 40: "a teoria da 'pedra de toque' de Arnold". "The Study of Poetry" (O Estudo da Poesia), *Essays on Criticism*, 2.ª Série.
- Pág. 43, linha 16: "Beowulf". O sentido exato de "enta geweorc" (2717) não afeta o exemplo.

- Pág. 43, linha 27: "posição central da tragédia imitativa elevada". Cf. Louis L. Martz, "The Saint as Tragic Hero" (O Santo como Herói Trágico), *Tragic Themes in Western Literature*, ed. Cleanth Brooks (1955), 176.
- Pág. 47, linha 12: "Coleridge". Vide *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. T. M. Raysor (1936), 294; desenvolvi o que Coleridge diz, com o fito de tornar patente o princípio crítico envolvido.
- Pág. 51, linha 46: "libertação de sob o peso do desagradável". Cf. Max Eastman, *Enjoyment of Laughter* (1936), que também ministra alguns comentários esclarecedores sobre os papéis do *éiron* e do *alazón*.
- Pág. 52, linha 6: "sugerido com relação à Comédia Antiga". Vide Francis M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy* (1934).
- Pág. 59, linha 13: "intitulado de acordo com seu enredo". Vide R. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*" (O Conceito de Enredo e o Enredo de *Tom Jones*), *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane (1952), 616 e ss.
- Pág. 66, linha 16: "Augenblick do pensamento germânico moderno". A *Erkennung* do *Sonetos a Orfeu*, de Rilke (II, 12) é um exemplo menos vago; também ilustra o conceito do descobrimento ou reconhecimento temáticos (pág. 57; cf. pág. 296).
- Pág. 67, linha 1: "Determinado estudo". Sir George Rostrevor Hamilton, *The Tell-Tale Article* (1949).
- Pág. 75, linha 4: "falta de um vocabulário técnico". O ressurgimento da linguagem técnica da Retórica não apenas nos ministraria termos úteis, mas em muitos casos reviveria os próprios conceitos esquecidos junto com seus nomes. Pode ser verdade que, como disse Samuel Butler: "... all a rhetorician's rules /Teach nothing but to name his tools" (... todas as regras de um retórico nada ensinam, a não ser nomear as ferramentas dele), mas se um crítico não pode nomear suas ferramentas, é pouco provável que o mundo conceda muita autoridade a seu ofício. Não deveríamos entregar nossos carros a um mecânico que vivesse inteiramente num mundo de invenções e coisas de que não soubesse o nome.
- Pág. 80, linha 32: "Afirma Dante". *Epistola X*, a Can Grande (*Opere*, ed. Moore e Toynbee, 4.^a ed., 416). Vide também *Il Convivio*, II, 1 (*op. cit.*, 251-252).
- Pág. 85, linha 32: "O que se chama agora 'new criticism' (nova crítica)". A informação sobre sentido literal dada aqui de-

pende em particular de I. A. Richards, Richard Blackmur, William Empson (ambigüidade), Cleanth Brooks (ironia literal) e John Crowe Ransom (textura).

- Pág. 86, linha 15: "o termo 'forma'". Quanto à teoria da fase formal, estou consideravelmente em débito para com R. S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (1953), bem como a *Critics and Criticism*, editado por ele.
- Pág. 89, linha 41: "falácia intencional". Vide W. K. Wimsatt, Jr., e Monroe Beardsley, *The Verbal Icon* (1954), cap. I. Tomei a palavra "holismo" (pág. 319) do mesmo livro, pág. 238.
- Pág. 96, linha 9: "Yeats e Sturge Moore". Vide W. B. Yeats e T. Sturge Moore, *Their Correspondence, 1901-1937* (1953).
- Pág. 98, linha 10: "convenção e gênero". O conceito de autonomia da forma na arte é essencial ao raciocínio de André Malraux, *Les Voix du Silence (The Voices of Silence)*, trad. de Stuart Gilbert, (1953). Na crítica moderna inglesa a abordagem arquetípica está altamente desenvolvida tanto na teoria como na prática. Na teoria, os livros de Maud Bodkin, Kenneth Burke, Gaston Bachelard, Francis Fergusson e Philip Wheelright são de óbvia e excepcional utilidade. Vide as excelentes bibliografias em René Wellek e Austin Warren, *Theory of Literature*, 1942, cap. XV.
- Pág. 100, linha 28: "observação de Mr. Eliot". Em seu ensaio sobre Phillip Massinger.
- Pág. 102, linha 15: "adaptação literária do ritual do lamento de Adônis". Esta frase deve ser entendida à luz do princípio geral de que "ritual" se refere a conteúdo e não a fonte.
- Pág. 104, linha 18: "fica na mesma". Meu único palpite é que pode não ter objetivo algum, mas como Rosa Armiger é irmã de dragões em vez de cavaleiros andantes, há uma débil possibilidade do simbolismo paródico, discutido abaixo.
- Pág. 105, linha 41: "τόποι". Vide para estes E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. de Willard Trask (1953), 79 e ss. Um exemplo do que se sugere no texto é a relação da primeira produção desprezível de Milton, "Whether Day is more excellent than Night" (Se o Dia é melhor que a Noite), com *L'Allegro* e *Il Penseroso*.
- Pág. 107, linha 22: "o trabalho do sonho". Por todo este livro usa-se "sonho" em sentido ampliado, para significar não apenas as fantasias da mente adormecida, mas toda a atividade interpenetrante de desejo e repulsa na formação do pensamento.

- Pág. 113, linha 28: "conteúdo efetivo, sua diánoia". A expressão aqui é despreocupada, pois a *diánoia* se refere à forma.
- Pág. 115, linha 31: "seu próprio objeto". Tomei esta frase de uma preleção oral de M. Jacques Maritain.
- Pág. 123, linha 23: "uma carta de Rilke". Carta a Ellen Delp, 27 de outubro de 1915.
- Pág. 123, linha 39: "corpo humano universal". Deveria ser acrescentada a grande meditação sobre o tempo na segunda parte de *Le Temps Retrouvé*. Fica-se a imaginar se há mais do que duvidosos trocadilhos a ligarem a perspectiva anagógica, na literatura, ao conceito de Kant da "estética transcendental" como a consciência *a priori* do tempo e do espaço.
- Pág. 126, linha 20: "Coleridge". *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. de T. M. Raysor (1936), 343.
- Pág. 137, linha 9: "fatos críveis". Omito o pormenor de que o irmão mais novo é avisado do perigo pela vaca do irmão mais velho.
- Pág. 142, linha 20: "o herói (...) descer(em)". A afirmação de que Hamlet desce à cova é dispensável, mas o contraste entre seus estados de espírito de antes e depois da cena indica algum tipo de *rite de passage*.
- Pág. 143, linha 10: "gramática das imagens apocalípticas". Para a tipologia bíblica um livro útil é Austin Farrer, *A Rebirth of Images* (1949). Vide também Alan W. Watts, *Myth and Ritual in Christianity* (1954).
- Pág. 143, linha 33: "figura". Vide Erich Auerbach, *Mimesis*, trad. de Willard Trask (1953), 73.
- Pág. 145, linha 24: "entre os pássaros". Vários poemas de Wallace Stevens, inclusive "The Dove in the Belly" (A Pomba no Estômago), empregam esse simbolismo. Outros membros estimados do reino animal incluem o peixe e o golfinho, tradicionalmente cristãos, em contraste com o leviatã, e entre os insetos a abelha, tão amada por Vergílio, da qual a doçura e a claridade contrastam com a aranha devoradora. Cf. o poema de Edith Sitwell, "The Bee Oracles". A velha teoria dos "primatas" nos vários reinos liga-se a este uso simbólico de espécimes típicos.
- Pág. 147, linha 15: "O homem ardente". Cf. as observações de Lawrence sobre a pintura com cinábrio em *Etruscan Places*, cap. III.
- Pág. 147, linha 22: "Na Alquimia". Para o simbolismo alquímico vide Herbert Silberer, *Problems of Mysticism and its Sym-*

bolism, trad. de Smith Ely Jelliffe (1917), e C. G. Jung, *Psychology and Alchemy*, trad. de R. F. C. Hull (1953). A Alquimia alegórica, a doutrina rosa-cruz, a cabala, a maçonaria e o "tarot" são todas elaborações tipológicas baseadas em paradigmas semelhantes aos fornecidos aqui. Para o crítico literário, não passam de listas de referência: a atmosfera de ênfase oracular a propósito deles não é muito importante.

- Pág. 160, linha 26: "As vidas animais". Por isso a relação do simbolismo animal com a fase do ciclo caracteriza-se pela escolha do animal e não por sua idade. Esperamos encontrar o cervo nas estórias romanescas, e ratos em *The Waste Land*.
- Pág. 165, linha 47: "cuidadosamente assinalado". *Volpone*, V, 2, 12-14.
- Pág. 166, linha 29: "*Tractatus Coislianus*". Vide Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy* (1922).
- Pág. 169, linha 4: "Mr. E. M. Forster". *Aspects of the Novel* (1927), cap. 1. Seria melhor, talvez, traçar o contraste entre uma repetição ficcional como a fórmula de Mrs. Micawber, e uma repetição temática, como a deliberada reiteração, por Matthew Arnold, *ad nauseam*, de frases fátuas usadas por seus adversários. Para o papel de tais repetições temáticas na própria obra de Forster, vide E. K. Brown, *Rhythm in the Novel* (1950).
- Pág. 171, linha 29: "ocupe a posição intermédia". Por isso o arquétipo do tipo obstrutor na comédia é o "interrex" ou governante provisório: vide Theodor H. Gaster, *Thespis* (1950), 34. Angelo, em *Medida por Medida*, é o mais claro exemplo.
- Pág. 173, linha 22: "o detetive amador da ficção moderna". Esta é sua encarnação ingênua; na comédia mais refinada uma forma popular do *gracioso* é o dândi, uma figura desocupada cujos epigramas são grandemente clichês invertidos, cuja atitude é de desdém cômico pela sentimentalidade, tal como descrita na pág. 53, e que é normalmente um conservador, oposto a um grupo de obsessos que sentem que são progressistas porque todos eles se voltam para a mesma direção. Ele está bem mostrado em *An Ideal Husband*, de Wilde. No decênio de 20 o dândi reviveu, tanto ficcional como tematicamente, em Firbank, Huxley, Waugh, na figura do Knickerbocker (Nova-iorquino) do *New Yorker* e alhures.
- Pág. 178, linha 18: "e então inverte a ação". O ímpeto da ironia ou do "realismo" dirige-se para uma conclusão que perma-

- nece dentro do estado da experiência; o ímpeto da comédia dirige-se para uma ascensão, a partir desse estado. A conclusão que o autor escolhe é amiúde questão de uma sentença ou duas, como uma peça musical em tonalidade menor que pode terminar ou não no acorde maior paralelo. Além disso *The Beggar's Opera*, as *Great Expectations* de Dickens e a *Villette* de Charlotte Bronte chegam a ministrar finais alternativos, um convencionalmente cômico, o outro mais equívoco.
- Pág. 182, linha 38: "pôr a heroína em apuros". Esqueci onde li isso, mas talvez o leitor me dispense da informação.
- Pág. 185, linha 31: "uma forma sem fim". Essa forma sem fim tem muitas manifestações literárias: na série de histórias baseadas na mesma fórmula, como *The Monk's Tale*, em Chaucer, e em seus descendentes mais obtusos, em Lydgate e no *Mirror for Magistrates*; no número arbitrariamente determinado de histórias a serem contadas em dada situação, como as mil e uma que Xarazade narra para salvar a vida; na conclusão curiosamente calada do *Conto de Genji*, da Dama Murasaki, a qual, embora conclusão bastante lógica, dificilmente teria impedido a autora de recomeçar. Para sua ocorrência no drama, vide a nota sobre a pág. 284. O princípio do descobrimento, que associa o fim com o começo, dá ao enredo simétrico sua forma característica de parábola.
- Pág. 186, linha 3: "usando termos gregos". Isto é, usando os termos empregados por Sir Gilbert Murray em seus Excursos em Jane Harrison, *Themis*, 2.^a ed. (1927), 341 e ss.
- Pág. 187, linha 8: "fator 'subconsciente'". Também deveria ser dito, porém, que a crítica arquetípica, que pode apenas abstrair, tipificar e reduzir à convenção, tem apenas um papel "subconsciente" na experiência direta da literatura, onde a unicidade é tudo. Na experiência direta, temos vaga consciência das convenções conhecidas, mas como regra temos consciência delas somente quando estamos aborrecidos ou desapontados, e sentimos que não há nada de novo aqui. Por isso a confusão comum entre a experiência direta e a crítica bem pode levar à sensação de que a crítica arquetípica é simplesmente má crítica, como em certas afirmações de Mr. Wyndham Lewis.
- Pág. 189, linha 34: "o Paraíso Reconquistado". Vide "The Typology of Paradise Regained", *Modern Philology* (1956), 227 e ss.
- Pág. 190, linha 40: "mito unificador fundamental". Cf. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (1949): Lord Raglan, *The Hero* (1936); C. G. Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido*, a ser logo retraduzido na "Bollingen Series" como *Symbols of Transformation*, e o relato do "enioutòs-daímon" em Jane Harrison, *Themis*. Devo talvez acrescentar minha própria descrição do simbolismo do Orco de Blake, em *Fearful Symmetry* (1947), cap. VII.
- Pág. 192, linha 10: "dizem-nos". Jessie Weston, *From Ritual to Romance* (1920).
- Pág. 192, linha 30: "identifica-se". A identificação bíblica está no Apocalipse, 12:9, donde vem a frase "aquele velho dragão" no verso inicial do Canto XI.
- Pág. 195, linha 43: "estudada com certa minúcia". Vide Otto Rank, *The Myth of the Birth of the Hero* (1910); também C. G. Jung e C. Kerényi, *Essays toward a Science of Mythology*, trad. de R. F. C. Hull (1949).
- Pág. 198, linha 39: "uma seqüência natural do primeiro livro". O arquétipo é o da edificação de uma residência para o deus ou herói depois de seu triunfo: cf. Theodor H. Gaster, *Thespis*, 163. A frase "Beleza e dinheiro" é da *Faerie Queene*, II, XI. Para as distinções entre temperança e continência e os dois planos da natureza, vide A. S. P. Woodhouse, "Nature and Grace in the *Faerie Queene*" (A Natureza e a Graça na *Faerie Queene*), *ELH* (1949), 194 e ss., e "The Argument of Milton's *Comus*" (O Argumento do *Comus* de Milton), *University of Toronto Quarterly* (1941), 46 e ss.
- Pág. 201, linha 8: "análogas às histórias bíblicas da Queda". Vide Apollodoro, *Bibliotheca*, ed. de Frazer (Loeb Classical Library, 1921); Sir James Frazer, *Folk Lore in the Old Testament*, vol. I (1918); Leo Frobenius, *The Childhood of Man*, trad. de A. H. Keane (1909).
- Pág. 201, linha 14: "o 'escaravelho de ouro' da história de Poe". Este exemplo não agradará a escola do "ora vamos!" da crítica, mas é aduzido porque ilustra o princípio de que a construção lógica, num conto apreciado, é uma questão de ligar os arquétipos. O uso do escaravelho de ouro para descobrir o tesouro é desnecessário, do irrelevante ponto de vista da plausibilidade, e apenas a mais fraca desculpa é dada para ele no diálogo.
- Pág. 205, linha 21: "o surto da ciência jônica e renascentista". Cf. A. N. Whitehead, *Science and the Modern World* (1925), cap. I.
- Pág. 211, linha 6: "o tratamento extraordinário da visão trágica". Vide Also *Sprach Zarathustra*, III, 47. Zarathustra está no ponto de epifania, com o mundo cíclico abaixo dele; como

- sua visão é primariamente a do herói trágico, seu movimento natural é para baixo, dentro do ciclo. Como a fala do Pai em Milton, à qual fornece instrutivo paralelo, o argumento em si pode ser inconvincente, mas a razão de estar lá é bastante clara. O *Ash Wednesday* (Quarta-feira de Cinzas), de Eliot, e o *Dialogue of Self and Soul* (Diálogo do Eu e da Alma), de Yeats, que cuidam do mesmo arquétipo de pontos de vista diametralmente opostos, são muito mais claros na estrutura.
- Pág. 224, linha 17: "não precisa de uma grande personagem". O vendedor de indulgências de Chaucer talvez seja melhor exemplo.
- Pág. 227, linha 33: "Charles Fort". Vide *The Books of Charles Fort* (1941), 435.
- Pág. 230, linha 41: "Diz Emerson". *Nature*, VI.
- Pág. 232, linha 44: "Coriolano". Vide Wyndham Lewis, *The Lion and the Fox* (1927).
- Pág. 240, linha 27: "Ezra Pound". *ABC of Reading*, cap. IV. *Melopoia* é de fato a palavra de Aristóteles: uso *mélós* porque é mais curta.
- Pág. 241, linha 46: "Coleridge". Do Ensaio sobre o Método em *The Friend*, IV. Não sustento que eu esteja interpretando corretamente o termo de Coleridge, mas entretentes a necessidade de ser um pirata terminológico deveria estar clara.
- Pág. 246, linha 28: "não tem um ritmo peculiar que o governe". Nenhum ritmo especificamente *verbal*, isto é: o ritmo que governa o drama é o ritmo de sua produção no palco.
- Pág. 249, linha 19: "sua própria modificação". Eu mesmo o modificaria para fazer o compasso "on no side" começar com uma pausa de oitava.
- Pág. 254, linha 3: "alexandrino mais ou menos freqüente". Também por uma série de pentâmetros de seis acentos; vide "Lexis and Melos", *Sound and Poetry* (*English Institute Essays* 1956).
- Pág. 254, linha 32: "tratado de Retórica". *Retórica*, III, 11; mas o uso efetivo do verso (*Od.* XI, 598) como um exemplo, de quadro negro, de harmonia imitativa procede, preferentemente, de Dionísio de Halicarnasso.
- Pág. 257, linha 24: "ten low words". *Essay on Criticism*, 347; o que está errado no verso, naturalmente, não são os demasiados monossílabos, mas os excessivos acentos fortes.
- Pág. 260, linha 30: "furta-passo de Sêneca". Vide o livro *Senecan Amble*, de George Williamson (1951).
- Pág. 261, linha 34: "Wulfstan". Outro texto do *Sermo Lupi ad Anglos* acrescenta duas parênteses aliterativas à citação feita, indicando certo característico *ad libitum* em tal retórica.
- Pág. 263, linha 47: "Cassiodoro". Citado *apud* W. P. Kerr, *The Dark Ages* (1911), 119.
- Pág. 265, linha 20: "maneirismo literário". Cf. T. S. Eliot, *Poetry and Drama* (1951).
- Pág. 267, linha 45: "a 'verdadeira voz do sentimento'". Vide o livro, assim intitulado (*The True Voice of Feeling*), de Sir Herbert Read (1953).
- Pág. 270, linha 43: "ainda pouco foi dito". Vide contudo o conceito de "paródia" em Frederick W. Sternfeld, *Goethe and Music* (1954).
- Pág. 274, linha 6: "*Camellia Sabina*". Vide Marianne Moore, *Selected Poems* (1935); a forma do poema está alterada nas edições posteriores.
- Pág. 277, linha 20: "trinta e oito construções". O livro examinado foi o de Oscar Williams, *The Man Coming Toward You* (1940); a única relevância da conta é a de mostrar que a dicção moderna é tão convencionalizada como qualquer outra elocução.
- Pág. 279, linha 37: "um símbolo secular da Eucaristia". Podemos, de passagem, dar uma olhada na conclusão de Richard III (V.4.31-32):
- And then, as we have ta'en the sacrament,
We will unite the white rose and the red.
(E depois, como o juramos,
Haveremos de unir as rosas branca e vermelha.)
- Pág. 282, linha 22: "prefácio de *Getting Married*". Mais exatamente, numa nota introdutória, separada do prefácio.
- Pág. 284, linha 38: "tendência natural ao movimento linear". Para essa estrutura progressiva, tão do desagrado de Aristóteles, cf. a nota à pág. 185. A hipótese de Shakespeare poder ter usado um colaborador em *Péricles* não afeta minhas afirmações a propósito.
- Pág. 285, linha 28: "das quais se diz que descendem". Vide Enid Welsford, *The Court Masque* (1927).
- Pág. 288, linha 30: "junto com formas tais de *épos*". Extremamente complicado, o problema dos estádios genéricos que se estendem entre a lírica e o *épos* teve de ser omitido desta discussão.
- Pág. 311, linha 14: "duas estruturas épicas". Em G. R. Levy, *The Sword from the Rock* (1954), reconhecem-se três tipos

de estrutura épica: epopéias míticas, epopéias de procura, e epopéias de conflito. No que respeita ao material épico utilizado, correspondem eles, em tese, a nossas formas enciclopédicas mítica, romanesca e imitativa elevada.

Pág. 314, linha 25: "na França". Vide H. J. Hunt, *The Epic in Nineteenth-Century France* (1941).

Pág. 319, linha 15: "de um ponto de vista longiniano". Esta concepção da catarse estética de Aristóteles e do êxtase psicológico de Longino como complementares entre si (cf. a pág. 70) está explicada talvez com maior coerência em "Towards Defining an Age of Sensibility", *ELH* (1956), 144 e ss., com respeito à literatura inglesa do século XVIII.

Pág. 321, linha 11: "Swinburne". A passagem, se isso importa, está em sua introdução ao Middleton da "Mermaid Series", ed. de Havelock Ellis (1887).

Pág. 326, linha 40: "possibilidade de vínculos". Para uma crítica de algumas das opiniões aqui expostas, vide Donald Davie, *Articulate Energy* (1955), 130 e ss.

Pág. 333, linha 26: "explicações alegóricas dos mitos". Vide Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, trad. de Barbara Sessions (1953), liv. II.

Pág. 341, linha 32: "centro da sociedade". Cf. o conceito de Ezra Pound do "eixo que não vacila".

Pág. 344, linha 31: "alguma espécie de metáfora". O crítico precisaria naturalmente distinguir a metáfora explícita da elaboração verbal metafórica. "X adquiriu certa luz sobre Y" é metáfora explícita; "X pôs a noção Y na cabeça" é a estrutura verbal da mesma metáfora, mas para propósitos ordinários passaria como afirmação simplesmente descritiva.

Pág. 345, linha 28: "eram matemáticos ou míticos". É difícil ver como a teoria estética logrará ir muito mais longe sem reconhecer o elemento criador na Matemática. As artes poderiam ser mais claramente compreendidas se fossem imaginadas como formando um círculo, que se estendesse da música, através da literatura, da pintura e da escultura, até a arquitetura, com a Matemática, a arte que falta, ocupando o lugar vago entre a arquitetura e a música. A impressão de que a Matemática não pertence à arte, mas à ciência, deve-se grandemente ao fato de que a Matemática é uma arte que sabemos como usar. A diferença entre a Matemática e a literatura, neste ponto, reduzir-se-á grandemente quando a crítica alcançar sua forma adequada da teoria do uso das palavras.

GLOSSÁRIO

(Este glossário omite os termos regulares aristotélicos, retóricos e críticos que também são empregados neste livro.)

ALAZÓN: Personagem embauidora ou auto-iludida na ficção, normalmente objeto de ridículo na comédia ou na sátira, mas amiúde o herói de uma tragédia. Na comédia toma freqüentíssimamente a forma de um *miles gloriosus* (soldado fanfarrão) ou de um pedante.

ANAGÓGICO: Relativo à literatura como ordem total de palavras.

ANATOMIA: Forma de ficção em prosa, tradicionalmente conhecida como sátira menipéia ou à Varrão e representada pela *Anatomy of Melancholy* de Burton, caracterizada por grande variedade de assuntos e forte interesse em idéias. Em formas mais curtas, tem amiúde uma *cena* (ceia) ou simpósio como cenário, e interlúdios em verso.

APOCALÍPTICO: O vocábulo temático que corresponde a "mito" na literatura ficcional: metáfora como identificação pura e potencialmente total, sem levar em conta a plausibilidade ou a experiência comum.

ARQUÉTIPO: Símbolo, usualmente imagem, que retorna com muita freqüência em literatura para ser reconhecível como elemento da experiência literária global de alguém.

AUTO: Forma de drama na qual o assunto principal é a lenda sagrada ou sacrossanta, tal como as peças de milagre, solene e progressiva na forma, mas não estritamente trágica. Nome tomado dos *Autos Sacramentales* de Calderón.

CONFISSÃO: Autobiografia considerada como forma de ficção em prosa, ou ficção em prosa moldada na forma da autobiografia.

DESLOCAÇÃO: Adaptação do mito e da metáfora aos cânones da moralidade ou da plausibilidade.

DIÁNOIA: O sentido de uma obra literária, que pode ser a configuração total de seus símbolos (sentido literal), sua correlação com um corpo externo de proposições ou fatos (sentido descritivo), seu tema, ou relação como forma de imagens com um comentário em potência (sentido formal), seu significado como convenção ou gênero literários (sentido arquetípico), ou sua relação com a experiência literária total (sentido anagógico).

EIRON: Personagem que se deprecia ou é modestamente tratada na ficção em regra um fator do final feliz na comédia e da catástrofe na tragédia*.

EPOS: Gênero literário no qual o fundamento da apresentação é o autor ou menestrel como recitante oral, com um público diante dele, a ouvi-lo.

ESTÓRIA ROMANESCA: (1) O *mýthos* da literatura preocupada primariamente com um mundo idealizado. (2) Forma de ficção em prosa praticada por Scott, Hawthorne, William Morris e outros, discernível do romance.

ÊTHOS: Contexto social interno de uma obra literária, compreendendo a caracterização e o ambiente da literatura ficcional, e a relação do autor com leitor ou audiência na literatura temática.

FASE: (1) Um dos cinco contextos nos quais a narração e o sentido de uma obra literária podem ser considerados, classificando-se como literal, descritiva, formal, arquetípica e anagógica. (2) Um dos seis estádios distinguíveis de um *mýthos* (sentido 2).

FICÇÃO: Literatura na qual a base da apresentação é a palavra impressa ou escrita, tal como os romances e ensaios.

FICCIONAL: Relativo à literatura na qual há personagens internas, distintas do autor e de sua audiência; oposto a temático. (N.B.: o emprego deste vocábulo é de lamentável incoerência com relação ao precedente, como se notou à pág. 244).

IMAGEM: Símbolo em seu aspecto de unidade formal artística, com um conteúdo natural.

IMITATIVO BAIXO: Modo da literatura no qual as personagens exibem um poder de ação que está mais ou menos em nosso próprio plano, como na maior parte da comédia e da ficção realística.

IMITATIVO ELEVADO: Modo da literatura no qual, como na maior parte das epopéias e tragédias, as personagens fundamentais estão acima de nosso plano de poder e autoridade, embora dentro da ordem da natureza e sujeitas à crítica social.

INGÊNUO: Primitivo ou popular, no sentido desses termos de aptidão comunicativa, no tempo e no espaço, mais pronta do que nos outros tipos de literatura.

INICIATIVA: Consideração primária que regula o processo de composição, tal como o metro escolhido para um poema; tomado de Coleridge.

IRONIA: O *mýthos* (sentido 2) da literatura que se ocupa primariamente com um plano "realístico" da experiência, tomando habitualmente a

* Leia-se "éiron". Para ser adaptada ao Português, a palavra seria, regularmente, "irão" (N. do T.).

forma de uma paródia ou análoga, que contrasta com a estória romanesca. Tal ironia pode ser trágica ou cômica em sua ênfase principal; quando cômica, é normalmente idêntica ao sentido usual da sátira.

IRONICO: Modo da literatura no qual as personagens exibem uma força de ação inferior à que se presume seja normal no leitor ou na audiência, ou no qual a atitude do poeta é de objetividade imparcial.

LÉXIS: "Textura" verbal ou aspecto retórico de uma obra literária, incluindo os sentidos comuns dos termos "dicção" e "imagens".

LÍRICA: Gênero literário caracterizado pelo presumido escondimento da audiência do poeta, e pelo predomínio de um ritmo associativo distinguível tanto do metro reiterado como do ritmo da prosa ou semântico.

MASCARA: Espécie de drama no qual a música e o espetáculo desempenham importante papel e as personagens tendem a ser ou tornar-se aspectos da personalidade humana, em vez de personagens independentes.

MELOS: Ritmo, movimento e som das palavras; o aspecto da literatura que é análogo à música, e mostra amiúde alguma relação efetiva com ela. Da *melopoiia* (melopéia) de Aristóteles.

METÁFORA: Relação entre dois símbolos, que pode ser a simples justaposição (metáfora literal); afirmação retórica de parecença ou similaridade (metáfora descritiva); analogia de proporção entre quatro termos (metáfora formal); identidade de um indivíduo com sua classe (universal concreto ou metáfora arquetípica), ou afirmação de identidade hipotética (metáfora anagógica).

MITO: Narrativa na qual algumas personagens são seres sobre-humanos que fazem coisas "que só acontecem nas estórias"; daí, narrativa convencionalizada ou estilizada, não plenamente adaptada à plausibilidade ou ao "realismo".

MODO: Força convencional de ação admitida para as principais personagens da literatura ficcional, ou a atitude correspondente adotada pelo poeta com relação a seu público na literatura temática. Tais modos tendem a suceder-se um ao outro numa seqüência histórica.

MÓNADE: Símbolo em seu aspecto de centro da experiência literária total de alguém; relacionado com o termo "inscape", de Hopkins, e com o termo "epifania", de Joyce.

MOTIVO: Símbolo em seu aspecto de unidade verbal numa obra da arte literária.

MÝTHOS: (1) A narrativa de uma obra literária, considerada como a gramática ou ordem de palavras (narrativa literal), enredo ou "argumento" (narrativa descritiva), imitação secundária da ação (narrativa formal), imitação da ação ou do ritual genéricos e recorrentes (narrativa arquetípica), ou imitação da ação total concebível de um deus onipotente ou da sociedade humana (narrativa anagógica). (2) Uma

das quatro narrativas arquetípicas, classificadas como cômicas, romancescas, trágicas e irônicas.

OPISIS: Aspecto espetacular ou visível do drama; aspecto idealmente visível ou pictórico de qualquer outra literatura.

PHARMAKOS: Personagem, numa ficção irônica, que faz o papel de bode expiatório ou vítima arbitrariamente escolhida.

PONTO DE EPIFANIA: Arquétipo que apresenta simultaneamente um mundo apocalíptico e uma ordem cíclica da natureza, ou às vezes a última somente. Seus símbolos comuns são escadas, montanhas, faróis, ilhas e torres.

ROMANESCO: Modo ficcional em que as principais personagens vivem num mundo de maravilhas (estória romanesca ingênua), ou em que o estado de espírito é elegíaco ou idílico e por isso menos sujeito à crítica social do que nos modos imitativos. (2) Tendência geral a apresentar o mito e a metáfora em forma humana idealizada, a meio caminho entre o mito não deslocado e o "realismo".

SIGNO: Símbolo em seu aspecto de representante verbal de um objeto ou conceito naturais.

SÍMBOLO: Qualquer unidade de qualquer obra literária que possa ser isolada para a atenção crítica. No uso geral, restringe-se às unidades menores, como as palavras, frases, imagens, etc.

TEMATICO: Relativo a obras literárias em que não há personagens envolvidas, a não ser o autor e seu público, como na maior parte das líricas e ensaios, ou a obras literárias nas quais as personagens internas se subordinam a um raciocínio mantido pelo autor, como nas alegorias e parábolas; oposto a ficcional.