

AN ESSAY ON CRITICISM, DE ALEXANDER POPE :  
UMA POÉTICA DA OBJECTIVIDADE ? \*

I

*An Essay on Criticism* é, pode dizer-se, tanto um tratado de poética como um tratado de epistemologia. Isto porque é um precisamente na medida em que é o outro. Como é tal possível? Pela identificação da poesia com o conhecimento ou, de forma mais precisa, pela concepção da poesia (e da arte em geral <sup>1</sup>) como uma forma de apreensão da realidade.

Na base de tal concepção estão dois conceitos fundamentais: o de natureza e o de regra literária, que são, respectivamente, o objecto do conhecimento e o método pelo qual ao poeta é possível efectuar a representação (ou imitação) do Real. A sua função não é alterar a realidade mas antes conhecê-la e representá-la tal como ela é. Para tal, deve orientar-se por ela:

First follow NATURE, and your Judgment frame  
By her just Standard, which is still the same:  
Unerring Nature, still divinely bright,  
One clear, *unchang'd*, and *Universal Light*,  
Life, Force, and Beauty, must to all impart,  
At once the *Source*, and *End*, and *Test of Art* <sup>2</sup>.

Não nos é difícil, a partir daqui, detectar as características da realidade que o poeta aspira a representar: ela é uma Ordem racional («bright», «clear», «Light» — o vocabulário lembra, sintomaticamente, o Iluminismo), estável

---

\* Versão revista do trabalho apresentado no ano lectivo de 1989/90 ao Professor Doutor Gualter Cunha no âmbito da cadeira de Literatura Inglesa I. Devo ao Professor Gualter Cunha várias observações que se revelaram de importância aquando da revisão do texto, bem como a sugestão — e, em larga medida, a oportunidade — da publicação do presente ensaio.

<sup>1</sup> É legítimo tomar-se o termo *Poetry* (e os termos com ele relacionados) no antigo sentido derivado directamente de *poiesis*. De resto, é sugerido aqui e ali ao longo do texto que os princípios expostos dizem respeito à arte em geral, e não apenas à literatura ou à poesia em particular.

<sup>2</sup> *An Essay on Criticism*, vv. 68 ss.. A edição utilizada será sempre a seguinte: BUTT, John (ed.) — *The Poems of Alexander Pope. A one-volume edition of the Twickenham text with selected annotations*, London, Methuen, 1975.

Se é evidente que Pope, no *Essay*, utiliza o termo *Nature* significando o cosmos, convém lembrar o facto de, efectivamente, não ser o mundo exterior aquilo que constitui, por excelência,

(«still the same», «unchang'd»), perfeita («just Standard», «Unerring») e abrangente («Universal»), precisamente aquela de que nos fala *An Essay on Man* — uma realidade de inúmeros seres que a «great Directing Mind of all» constituiu na melhor das ordens possíveis (e, de facto, na única Ordem possível), uma vastíssima cadeia hierárquica que tudo abarca:

Nothing is foreign: Parts relate to whole;  
One all-extending all-preserving Soul  
Connects each being, greatest with the least<sup>3</sup>;

See, thro' this air, this ocean, and this earth,  
All matter quick, and bursting into birth.  
Above, how high progressive Life may go!  
Around, how wide! how deep extend below!  
Vast chain of being, which from God began,  
Natures aethereal, human, angel, man,  
Beast, bird, fish, insect! what no eye can see,  
No glass can reach! from Infinite to thee,  
From thee to Nothing! —<sup>4</sup>

A concepção não é de modo nenhum nova. Como já Arthur Lovejoy admiravelmente demonstrou, os seus princípios fundamentais — os princípios de plenitude, continuidade e razão suficiente — foram herdados da filosofia grega (em especial de Platão), adaptados às necessidades do Cristianismo e desenvolvidos, por vezes mesmo em direcções diferentes, ao longo do tempo, tendo vindo

---

a categoria epistemológica de objecto do conhecimento poético. Como argumentou Geoffrey Tillotson em *Pope and Human Nature* (Oxford, At the Clarendon Press, 1966), a Natureza (Tillotson designa-a com a inicial maiúscula) sobre a qual Pope e os seus contemporâneos geralmente versam é o Universal humano, «that quantum of the mind-and-heart which all men — past, present, and in theory future — hold in common» (p. 1).

<sup>3</sup> III, vv. 21 ss.

<sup>4</sup> *Ibidem*, I, vv. 233 ss.. Que a Ordem cósmica é tida como perfeita pelos neo-clássicos é evidente nos textos da época. Que a ordem social é considerada análoga à Ordem cósmica, e como ela fundada na vontade divina, e portanto também perfeita, é igualmente inequívoco, pelo menos nos textos de reflexão (cf., e.g., *An Essay on Man*, III, vv. 295 ss.). Mas um facto há que complexifica tal dado: não foi a literatura satírica largamente cultivada por esta altura nos vários países europeus? E não é isso inconsistente com uma visão da ordem social como criada por Deus na sua forma perfeita? A máxima «Whatever is, is right» falha aqui rotundamente.

Um ponto alto desta dimensão satírica da literatura e do espírito neo-clássicos pode encontrar-se na Parte IV de *Gulliver's Travels*, na medida em que Swift, atribuindo a uma fictícia raça de cavalos (os Houyhnhnms) todas as marcas da racionalidade que se pretendia própria da espécie humana (entretanto apresentada sob a forma da bestialidade absoluta, os Yahoos), denuncia a acutilância com que se fazia sentir o desajustamento existente entre o sistema explicativo e a realidade sensível, a teoria e a prática, a especulação e a observação.

Para uma leitura diferente da nossa, ver a questão da ironia como característica fulcral do ponto de vista equacionada com o problema da credibilidade da espécie representada como modelo a seguir nesta narrativa, afinal texto que se abre para uma ausência de resolução final, em: HOMEM, Rui Manuel Gomes de Carvalho — «A Voyage to the Country of the Houyhnhnms»: *Ironia e Arte Satírica*, in «Revista da Faculdade de Letras do Porto — Línguas e Literaturas», II Série, Vol. II, Porto, 1985, pp. 295-319.

a constituir «the plan and structure of the world which, through the Middle Ages and down to the late eighteenth century, many philosophers, most men of science, and, indeed, most educated men, were to accept without question — the conception of the universe as a ‘Great Chain of Being’, composed of an immense, or — by the strict but seldom rigorously applied logic of the principle of continuity — of an infinite, number of links ranging in hierarchical order from the meagerest kind of existents, which barely escape non-existence, through ‘every possible’ grade up to the *ens perfectissimum* — or, in a somewhat more orthodox version, to the highest possible kind of creature, between which and the Absolute Being the disparity was assumed to be infinite — every one of them differing from that immediately above and that immediately below it by the ‘least possible’ degree of difference»<sup>5</sup>. É este o mundo que cabe à poesia representar.

As regras, aplicação à literatura do princípio, derivado da investigação científica, de lei racional<sup>6</sup>, são os princípios funcionais da representação poética. A lógica da sua existência é, simplesmente, a da correspondência: se o Criador ordenou o mundo de tal forma que ele se rege por leis racionais invariáveis, então a poesia, para lhe ser fiel — isto é, para ser objectiva — na representação, deve também reger-se, invariavelmente, por leis fundamentadas na Razão humana.

A poesia deve, nesse caso, ser uma actividade metódica e racional, como o mundo que se propõe reproduzir. Nada deve ser deixado ao acaso, como nada existe na realidade por mera contingência, mesmo que assim o possa parecer: «All chance [is] direction, which thou canst not see»<sup>7</sup>. O estudo, a Razão, as regras são os garantes de que a organização racional do mundo não é descurada ou deturpada na sua representação poética, sendo igualmente os garantes da Beleza — pois se o mundo que Deus criou é, não só o melhor possível, como também, por inerência reminiscente de Platão, o mais belo possível, então a objectividade equivalerá à Beleza máxima, à obra de arte perfeita<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> LOVEJOY, Arthur O. — *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, New York, Harper, 1960, p. 59. A tipicidade da cosmovisão de Pope, a este respeito, é facilmente evidenciada pela leitura da obra de Lovejoy.

<sup>6</sup> Cf. CUNHA, Gualter — «*An Essay on Man*», de Alexander Pope: *Texto Filosófico e Texto Poético*, in «Revista da Faculdade de Letras do Porto — Línguas e Literaturas», II Série, Vol. IV, Porto, 1987, p. 304: «[...] a lei racional, como forma de garantir a ligação entre as coisas, encontrará o seu equivalente, no campo específico da poética, na ideia de regra».

Deste modo, a poesia não é algo qualitativamente diferente (haverá uma diferença ao nível da objectividade, mas ela não nos interessa por enquanto) da biologia, da física ou da metafísica: como elas, é uma forma de representação racional da realidade, uma disciplina do conhecimento. Compreende-se, neste quadro conceptual, que quem já tenha atingido o conhecimento do Real possa presidir à tarefa daqueles que o pretendem ainda vir a conhecer, ditando regras para a orientação destes nas quais eles reconhecem uma verdadeira pertinência por lhes parecerem adequadas ao objecto da representação. Trata-se do reconhecimento de uma competência, de modo nenhum distante da forma como se reconhece a autoridade de um mestre em matemáticas, em astronomia ou em química. Vd. *An Essay on Criticism*, vv. 645 ss., a propósito do tratamento da figura de Aristóteles nestes termos.

<sup>7</sup> *An Essay on Man*, I, v. 290.

<sup>8</sup> «Beauty in the arts, no less than moral beauty, results from the felicitous imitation of the harmony, proportion, and design inherent in Nature.» (BATESTIN, Martin C. — *The Providence of Wit. Aspects of Form in Augustan Literature and the Arts*, 1.<sup>a</sup> ed., Oxford, At the Clarendon Press, 1974, p. 16.)

Um método alternativo à orientação pelas regras é a imitação dos Antigos, os escritores da Idade de Ouro, que souberam, como mais ninguém, imitar a natureza. Mas dizer que se trata de um método alternativo pode revelar-se falacioso, pois Pope identifica, a dada altura, a natureza com as regras e os Antigos<sup>9</sup>. Esta identificação não é, no entanto, sustentada de forma sistemática, embora seja determinante para a prática poética.

Temos, assim, definidos o objecto e o método da representação poética. Falta-nos ainda considerar os seus meios: a linguagem verbal, evidentemente; mas não *toda* a linguagem verbal — dentro desta não uma selecção de linguagem qualquer: a poesia, instituída, à maneira aristotélica, como arte mimética, forma de conhecimento do mundo, exige uma expressão adequada, a única que permite a representação da realidade de forma conveniente. Congénita à poética classicista, de uma maneira geral, encontramos uma noção muito profunda de propriedade ou *correctness*, de adaptação perfeita da expressão ao conteúdo, derivada do *decorum* horaciano:

Expression is the *Dress of Thought*, and still  
Appears more *decent* as more *suitable*;  
.....  
For diff'rent *Styles* with diff'rent *Subjects* sort,  
As several *Garbs* with *Country, Town, and Court*<sup>10</sup>.

É, portanto, imprescindível à objectividade da representação o uso de uma expressão apropriada, podendo nós dizer que esta é, ela própria, investida de sentido, na medida em que surge motivada, segundo um modelo pré-estabelecido (consciente e inconscientemente), por certos pressupostos éticos e cosmológicos, e, desta forma, se torna, em si, portadora de um determinado significado cultural. Dentro desta orientação pode-se, como fez Martin Batestin, fundamentar na cosmovisão de Pope a sua preferência pelo dístico heróico, cuja estrutura, «in the syntactical and sonic achievement of balance, regularity, and unity, formally approximates the world he believed he inhabited»<sup>11</sup>. Não terá sido certamente

<sup>9</sup> Vd. *An Essay on Criticism*, vv. 88-89, 135 e 139-140.

<sup>10</sup> *Ibidem*, vv. 318-319 e 322-323. Seria a partir desta noção que os neo-clássicos viriam a articular os vários conteúdos (ou, melhor dizendo, as várias «dimensões» do conteúdo — que, como vimos, é único e invariável) com as várias formas que lhes seriam, alegadamente, próprias, e a codificar tais combinações num sistema fechado de géneros literários.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, pp. 19-20. A grande virtude de Batestin terá sido a de determinar um fundamento ontológico para a forma dos textos neo-clássicos, ou seja, algo na forma como autores como Pope e Fielding concebem o seu mundo que justifica a sua expressão através do dístico heróico ou de uma determinada estrutura narrativa. O grande defeito do qual padece *The Providence of Wit*, porém, no que diz respeito, em particular, a Pope, será o de querer dar a entender que a concepção da criação poética como um *fiat lux* análogo ao original, a função dimiúrgica ou ordenadora (no sentido de criar Ordem a partir do Caos) do poeta, é conciliável com a visão do mundo como uma cadeia do Ser, e de a dizer a concepção de *fazer* poético (evitamos o termo *criação* por motivos que mais tarde se tornarão evidentes) essencial de Pope. Muito pelo contrário, tal concepção é estranha — e mesmo antagónica, se levada às suas consequências últimas — à concepção neo-clássica (e anterior) do mundo como um sistema fixo de seres e relações hierár-

por acaso que o dístico heróico se tornou «the standard — at times there seems to be a feeling that it is virtually the only — verse technique»<sup>12</sup> da época.

A objectividade exige, então, um absoluto e constante controle do poeta sobre todos os aspectos da sua actividade:

'Tis more to *guide* than *spur* the Muse's Steed;  
 Restrain his Fury, than provoke his Speed;  
 The winged Courser, like a gen'rous Horse,  
 Shows most true Mettle when you *check* his Course<sup>13</sup>.

A escrita poética é um trabalho de extremo rigor crítico e de carácter eminentemente intelectual, racional, consciente: estudo, dedicação, reflexão e revisão dos textos fazem, como na *Epistula ad Pisones* de Horácio, o bom poeta, não o improviso e a impetuosidade. Mas conseguir-se-á, com tudo isto, representar efectivamente a realidade tal qual ela é?

Curiosamente, não. Supõe-se que por defeito humano, obras perfeitas não há, nem pode haver:

Whoever thinks a faultless Piece to see,  
 Thinks what ne'er was, nor is, nor e'er shall be<sup>14</sup>.

Voltaremos a esta questão quando nos debruçarmos mais detalhadamente sobre o problema da objectividade. Para já temos equacionada a questão da poesia como forma de conhecimento com o seu objecto, o seu método e os seus meios

quicas ordenado por Deus (e, como tal, perfeito), tal como é estranha à imitação da natureza que constitui o preceito basilar do *Essay on Criticism*.

O que se poderá admitir será que se trata de uma concepção de arte, do artista e do mundo periférico em relação à concepção dominante, e provavelmente — como as noções de *licence* e de *wit* no *Essay*, que também são estranhas ao sistema de pensamento «ortodoxo», racionalista, e não são assumidas em todas as suas implicações (veremos isso mais adiante) — não (ou, pelo menos, não totalmente) consciencializada.

Devemos, portanto, considerar a concepção da literatura como arte mimética e o quadro conceptual de pendor racionalista — ao qual, repetimos, a «redemptive, idealizing function of poetry» (p. 286, n. 19) é estranha — do *Essay on Criticism* a concepção mais claramente assumida por Pope, e que é não só secundada por outras obras do autor — como o *Essay on Man* — que apontam no mesmo sentido, como também pela generalidade dos escritos da época, constituindo a posição neo-clássica típica. Battestin, infelizmente para a pertinência das suas conclusões, não vê que uma concepção imitativa e uma concepção criativa da arte são inconciliáveis. O *fiat lux* é, consciencializado e levado às suas consequências lógicas, muito mais propriamente romântico do que neo-clássico.

<sup>12</sup> DAICHES, David — *A Critical History of English Literature. Volume III: The Restoration to 1800*, 2.ª ed., London, Secker & Warburg, 1975, p. 591. Battestin observa também que «The idea of world harmony [...] did not simply furnish neo-classical poets with an intellectually viable metaphor for Order, as in the musical odes of Dryden, Congreve, Pope, Mitchell, Taylor, and many others. It served as well, in more fundamental ways, to transform the theory and practice of Augustan prosody, resulting in the dominance of strict syllabic regularity during the period from 1660 to 1740» (*op. cit.*, p. 18).

<sup>13</sup> *An Essay on Criticism*, vv. 84-87.

<sup>14</sup> *Ibidem*, vv. 253 s.. Convirá talvez notar que isto é válido para a «vertente racionalista» do *Essay*, e apenas para ela — mas é preferível não adiantarmos mais acerca desta questão.

de representação específicos. Se é verdade que tudo se apresenta logicamente interligado, veremos de seguida que isto não é tão claro e simples como parece.

II

De facto, o *Essay on Criticism*, enquanto reflexão poética e epistemológica, está longe de primar pela coerência. Chegou a vez de atentarmos num conjunto de noções que se constituem num sistema claramente distinto (e mesmo fundamentalmente antagónico) daquele que acabámos de ver.

Começemos pelo conceito de *wit*:

*True Wit is Nature to Advantage drest,  
What oft was Thought, but ne'er so well Exprest,  
Something, whose Truth convinc'd at Sight we find,  
That gives us back the Image of our Mind*<sup>15</sup>.

Os três últimos versos desta definição são manifestamente contraditórios em relação ao verso que os antecede. Não são de modo nenhum problemáticos: prescrevem o conceito de *wit* como uma expressão o mais perfeita possível (ou seja: precisa) de uma realidade óbvia para todos, a realidade entendida da forma que já vimos e partilhada pela sociedade na sua globalidade. Estes três versos não acrescentam nada de novo a esse quadro, apenas reforçam a necessidade de exactidão na representação do Real. A afirmação «*True Wit is Nature to Advantage drest*», no entanto, leva-nos a questionar o entendimento da realidade que temos vindo a considerar como caracteristicamente neo-clássico: então a poesia visa melhorar a natureza? Não é a natureza o melhor dos mundos possíveis, um sistema criado e ordenado de forma perfeita pela própria Perfeição suprema? Como pode o Homem aspirar a fazer algo de melhor? Não é isso que constitui o pecado de orgulho contra cujos perigos, tantas vezes e tão «neo-classicamente», Pope nos avisa? Será, portanto, preferível a arte à natureza, será ela mais perfeita do que a própria Arte de Deus?

E, pouco depois, vemos Pope a reincidir na falta de rigor (e a fazê-lo no mesmo sentido), ao referir-se à representação propriamente dita:

[...] *true Expression*, like th' unchanging *Sun*,  
*Clears*, and *improves* whate'er it shines upon,  
It *gilds* all Objects, but it *alters* none<sup>16</sup>.

O *wit* é o verdadeiro impulso criativo, o primeiro dos conceitos que no *Essay on Criticism* contempla, efectivamente, a possibilidade de inovação literária. Pois, num quadro conceptual estritamente racionalista, baseado numa concepção

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, vv. 297 ss..

<sup>16</sup> *Ibidem*, vv. 315 ss..

mimética da literatura, à criação não era deixado espaço algum. Tal quadro constituiria uma opção teórica que, levada a sério pelos artistas, se tornaria por certo insustentável devido à estagnação a que, com toda a inevitabilidade, conduziria.

A concepção que mais claramente se revela contrária à vertente racionalista do *Essay*, no entanto, é a noção de *poetic licence*, diametralmente oposta à noção de regra — que, aliás, historicamente, vai acabar por destruir. Imediatamente após reiterar a importância da obediência às regras e que «*To copy Nature is to copy Them*», diz Pope, reduzindo, não sem um elevado grau de (pelo menos aparente) ingenuidade, uma incoerência grave a um simples e quase imperceptível «yet»:

Some Beauties yet, no Precepts can declare,  
For there's a *Happiness* as well as *Care*.  
*Musick* resembles *Poetry*, in each  
Are *nameless Graces* which no *Methods* teach,  
And which a *Master-Hand* alone can reach.  
If, where the *Rules* not far enough extend,  
(Since *Rules* were made but to promote their End)  
Some Lucky LICENCE answers to the full  
Th' Intent propos'd, *that Licence* is a *Rule* <sup>17</sup>.

Revela-se altamente insatisfatório (diríamos mesmo: patético) chamar regra à liberdade poética. O sublime não se coaduna com normativismos. Temos, assim, que esta dimensão do *Essay* é, em absoluto, e apesar dos esforços de conciliação de Pope, de essência contrária à dimensão racionalista. Já nos surge a noção de génio que mais tarde vai dar que falar, já nos é afirmada a insuficiência das regras, já se entrevê uma realidade para além do alcance da Razão. E a metáfora de Pégaso é, ainda que subtilmente, mais arrojada ainda:

Thus *Pegasus*, a nearer way to take,  
May boldly deviate from the common Track <sup>18</sup>.

Como diz Duncan Isles, tal metáfora, «if taken at its face value, would imply that the great writer (as a winged creature in the image) can not only 'deviate' from the 'common Track', but dispense with it entirely, thereby demonstrating that the creative insight of a great poet is perfectly capable of discovering its own principles» <sup>19</sup>. O que isto veio a significar na história das mentalidades e da cultura, e na história da literatura e das teorias literárias enquanto suas partes integrantes, é o que veremos a seguir.

<sup>17</sup> *Ibidem*, vv. 141 ss..

<sup>18</sup> *Ibidem*, vv. 150 s..

<sup>19</sup> ISLES, Duncan — *Pope and Criticism*, in Peter Dixon (ed.), «Alexander Pope», 1.ª ed., London, G. Bell & Sons, 1972, p. 264.

III

Temos, desta forma, duas tendências poetológicas claramente distintas no seio do *Essay on Criticism*, que poderemos desde já designar por *tendência racionalista* e *tendência pró-romântica* (ou *proto-romântica*). Enquanto tendências poetológicas são também, como estabelecemos logo no início, tendências ao nível da reflexão epistemológica, e onde há duas tendências epistemológicas haverá, necessariamente, duas formas diferentes de pensar o mundo. Verificámos ainda que as duas tendências apontadas não são coerentes entre si, donde procede que as *Weltanschauungen* e as estruturas mentais que lhes correspondem serão, do mesmo modo, inconciliáveis. Tivemos oportunidade de ver, a propósito da tendência poético-epistemológica que nela se funda, os traços mais significativos da *cosmovisão neo-clássica*<sup>20</sup>. É chegado o momento de nos debruçarmos sobre a *cosmovisão romântica*, para a qual aponta a tendência que, no *Essay*, se distancia da poética racionalista-mimética, centrando-se nos conceitos de *wit*, de génio, de liberdade poética. Daremos particular atenção àquilo que nela é antitético em relação à cosmovisão precedente.

A melhor maneira de começar será, talvez, pelos próprios textos poéticos, observando a realidade que aí é representada. O poema de Thomas Wade intitulado «The Winter Shore» retrata uma paisagem tipicamente romântica, uma paisagem, por assim dizer, fluida, líquida, em que cada ser tem contornos extremamente vagos e se parece por vezes fundir com os seres que o circundam. Nada temos aqui da realidade estável e definida do *Essay on Man* nem da crença em que «Nature to all things fix'd the Limits fit»<sup>21</sup>. O Ser está em contínua transformação desde tempos sem memória, e não é possível dizer-se onde estão os seus limites, nem se os há realmente:

Vast slimy masses hardened into stone  
 Rise smoothly from the surface of the Deep,  
 Each with a hundred thousand fairy cells  
 Perforate, like a honeycomb, and, cup-like,  
 Filled with the sea's salt crystal — the soft beds  
 Once of so many pebbles, thence divorced  
 By the continual waters, as they grew  
 Slowly to rock. The bleak shore is o'erspread  
 With sea-weeds green and sere, curled and dishevelled  
 As they were mermaids' tresses, wildly torn  
 For some sea-sorrow. The small mountain-stream,  
 Swollen to a river, laves the quivering beach,  
 And flows in many channels to the sea  
 Between high shingly banks, that shake for ever<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Adoptamos esta designação por comodidade. Vimos já que tal cosmovisão não era exclusiva dos neo-clássicos. (O termo «neo-clássico», aliás, não é da área da história das mentalidades, mas sim das artes.)

<sup>21</sup> *An Essay on Criticism*, v. 52.

<sup>22</sup> Vv. 14 ss., in KERMODE, Frank; HOLLANDER, John (gen. eds.) — *The Oxford Anthology of English Literature*, New York/London/Toronto, Oxford University Press, s.d.,

Cada ente é de algum modo difuso, e o poema deixa-nos com a sensação de que o todo, aparentemente caótico, participa de uma realidade-outra (ou de um nível da realidade mais profundo) que não a que nos revela a experiência sensível, uma realidade para além de toda a contingência que conferirá a devida coerência a este estado de permanente mutação da paisagem, e que constitui aquilo de que o poeta, em última análise, nos fala:

A mighty change it is, and ominous  
Of mightier, sleeping in Eternity <sup>23</sup>.

Se isto é, com a máxima clareza possível, contraditório em relação ao conteúdo do *Essay on Man* (nomeadamente da Epístola I, que trata, como diz o Argumento, «Of the Nature and State of Man, with respect to the UNIVERSE»), que é um texto de carácter filosófico, mais aparente ainda o contraste se tornará se atentarmos num texto neo-clássico que tenha, como «The Winter Shore», um carácter, digamos, paisagístico. Tomemos como exemplo os três dísticos seguintes de Pope:

Here Hills and Vales, the Woodland and the Plain,  
Here Earth and Water seem to strive again,  
Not *Chaos*-like together crush'd and bruis'd,  
But as the World, harmoniously confus'd:  
Where Order in Variety we see,  
And where, tho' all things differ, all agree <sup>24</sup>.

Vemos que os neo-clássicos não negavam a diversidade dos seres existentes (nem sequer poderiam negá-la face à sua evidência). A diferença não está aí. O que distingue estes versos dos que citámos anteriormente é a afirmação de que cada ser contém em si a sua própria essência, sendo o que é enquanto não é o que os outros são. Não há confusões possíveis, o mundo não é nenhum caos porque a possibilidade da sua compreensão se nos oferece na evidente coerência da sua própria existência: as montanhas são claramente distintas dos vales, os bosques claramente distintos das clareiras. A terra é terra por oposição à água, a água é água porque não é terra. A harmonia de tudo isto está à flor da realidade, tudo é perfeitamente claro sem que seja necessário recorrer a qualquer princípio que transcenda esse nível da existência senão Deus (que é tão evidente para qualquer um como haver vales e haver montanhas, embora possamos argumentar que o é de uma forma diversa). Em «The Winter Shore» já nada se passa assim.

---

Vol. II, p. 590. A indefinição da realidade surge logo no início, implícita na ambiguidade do termo «shore» presente no título: trata-se de terra ou mar, ou ambas as coisas ao mesmo tempo?

<sup>23</sup> *Ibidem*. vv. 1 s.. Assim também no soneto «Mutability», de Wordsworth, mas aí é a essência que se afirma face à contingência: «Truth fails not; but her outward forms that bear / The longest date do melt like frosty rime» (vv. 7 s., in HAYDEN, John O. (ed.) — *William Wordsworth: The Poems*, 1.ª ed., Harmondsworth, Penguin, 1977, Vol. II, p. 498).

<sup>24</sup> *Windsor-Forest*, vv. 11 ss..

Esta intuição de um «algo mais» que, subjacente à realidade sensível, é o seu íntimo fundamento, torna-se autêntica matéria da poesia, por exemplo, de um William Blake. Nas palavras de C. M. Bowra, «Though Blake had a keen eye for the visible world, his special concern was with the invisible. For him every living thing was a symbol of everlasting powers, and it was these which he wished to grasp and to understand». E Bowra explica, neste mesmo sentido, o dístico de *Auguries of Innocence*:

A Robin Red breast in a Cage  
Puts all Heaven in a Rage.

«Blake's robin redbreast is itself a spiritual thing, not merely a visible bird, but the powers which such a bird embodies and symbolizes, the free spirit which delights in song and in all that song implies. Such a spirit must not be repressed, and any repression of it is a sin against the divine life of the universe. Blake was a visionary who believed that ordinary things are insubstantial in themselves and yet rich as symbols of greater realities. He was so at home in the spirit that he was not troubled by the apparent solidity of matter. He saw something else: a world of eternal values and living spirits.»<sup>25</sup>

O mundo dos românticos, então, está longe de ser uma Ordem de entes que o Homem conhece de forma precisa e que são, de certo modo, aquilo que parecem. É um mundo penetrado de uma qualquer espiritualidade (cujo conteúdo não é nunca definido), em que determinados princípios eternos, determinados valores imutáveis ditam as suas leis à realidade imediatamente apreensível pelos cinco sentidos. Mas o verdadeiro mundo, a autêntica realidade, essa não se vê nem se escuta nem se cheira, só é passível de apreensão por um poder que nem todos os indivíduos possuem, apenas os poetas e as crianças: a Imaginação.

A Imaginação é a faculdade simultaneamente criadora e reveladora — a noção de criação poética no Romantismo sempre hesitará entre a poesia como revelação da realidade ultra-sensorial e a poesia como criação de novas realidades, e ser-nos-á útil ter em mente as duas concepções, que frequentemente até se fundiram (ou confundiram)<sup>26</sup>. Em todo o caso, a Imaginação é aquilo

---

<sup>25</sup> BOWRA, C. M. — *The Romantic Imagination*, London, Oxford University Press, 1964, pp. 14 s.. É de notar o quanto isto tem de discordante do fenomenismo lockeano, contra o qual, aliás, os românticos em geral — e Blake em particular — se insurgiram (cf., e.g., IDEM — *Ibidem*, capt. 1).

<sup>26</sup> «[...] each major High Romantic poet either argues or sometimes verges on assuming that the Imagination can both perceive and at least half-create reality and truth, far more reliably than any other mode of apprehension.» (KERMODE et al. — *op. cit.*, Vol. II, p. 6)

Registe-se, de passagem, que já Shakespeare antecipara a afirmação dos poderes ordenadores e constituintes do dizer poético — com conotações, diga-se, difíceis de determinar — pelo estabelecimento de uma relação entre o plano da realidade material e o plano da realidade ideal (cf. *A Midsummer-Night's Dream*, Acto V, Cena I, vv. 12-17). Não se encontra no âmbito da nossa presente tarefa, porém, analisar o significado desta coincidência.

Voltando ao objecto primordial da nossa atenção, repare-se ainda que a noção de criação poética não está ausente do *Essay on Criticism*. Nos versos 476 a 493, Pope oferece-nos a visão

que a poesia exprime — Shelley afirma-o expressamente<sup>27</sup> —, e devemos entender esta afirmação de duas maneiras: a poesia exprime, em linguagem necessariamente metafórica e/ou simbólica, o próprio *trabalho* da Imaginação, a Imaginação como princípio activo<sup>28</sup>; e a poesia exprime também (e, eventualmente, em simultâneo) o *resultado* do trabalho imaginativo, a realidade que a Imaginação revela ou institui em si mesma<sup>29</sup>, dependendo do ponto de vista adoptado por cada autor.

Deste modo, a natureza deixa de ser o fim da representação poética e torna-se uma etapa do processo imaginativo, etapa essa que é necessário ultrapassar para se atingir a presença das qualidades metafísicas que se aspira a conhecer e a dar a conhecer no texto. A essência da poesia passa a residir na interioridade do poeta, em vez de no mundo exterior: não é já a imitação da natureza que se preceitua e se ensaia, é agora a descoberta da essência que se sabe existir algures por trás dessa natureza superficial que se tenta, é o sentido da «íntima realidade das coisas», na frase de Pessoa, que é preciso recuperar, porque entretanto se perdeu<sup>30</sup>, e o caminho é o oposto do que fora apontado como certo até ao momento: o caminho agora é subjectivo

---

de um verdadeiro *fiat lux* protagonizado pelo poeta, a génese de um mundo («a new World») diferente do mundo empírico. E o mais surpreendente é que a «bright Creation» (compare-se com o uso do mesmo adjectivo no verso 70!) do poeta é mesmo válida. O único problema que se põe a esse heterocosmos é a transitoriedade da língua, e não o valor da criação em si. Uma interpretação à luz das categorias platónicas de forma e substância revelará que, se a obra se desintegra, é por insuficiência da substância, e não por falta de valor intrínseco à forma. Este passo do *Essay on Criticism*, portanto, encontra-se, no seu idealismo, muito próximo de determinadas concepções que viriam a caracterizar o espírito romântico.

<sup>27</sup> «Poetry, in a general sense, may be defined to be 'the expression of the imagination' [...]» (SHELLEY, P. B. — *A Defence of Poetry*, in KERMODE et al. — *op. cit.*, Vol. II, p. 746.)

<sup>28</sup> Para Harold Bloom, o que temos na poesia romântica é essencialmente a saga da Imaginação na sua luta permanente contra a resistência que lhe oferece a realidade sensorial ou «primária» (o termo é nosso), obstáculo ao desenrolar do processo de criação: «The creative process is the hero of Romantic poetry, and imaginative inhibitions, of every kind, necessarily must be the antagonists of the poetic quest» (BLOOM, Harold — *Poetics of Influence*, New Haven, Henry R. Schwab, 1988, p. 24). Coleridge parece justificar esta interpretação ao escrever: «The imagination is the distinguishing characteristic of man as a progressive being [...]. Men of genius and goodness are generally restless in their minds in the present, and this, because they are by a law of their nature unremittingly regarding themselves in the future, and contemplating the possible of moral and intellectual advance towards perfection» (RICHARDS, I. A. (ed.) — *The Portable Coleridge*, Harmondsworth, Penguin, 1986, pp. 401-402).

<sup>29</sup> Assim o diz Novalis: «Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer». (*Werke und Briefe*, München, Winkler-Verlag, s.d., p. 423).

Convém observar que não nos é possível aqui deter sobre a concepção romântica de Imaginação poética mais do que o puramente essencial para a análise dos problemas epistemológicos levantados, ao nível da criação e da representação, no *Essay on Criticism*.

<sup>30</sup> O Romantismo foi, a um tempo, causa e consequência imediata desse abalo das consciências que determinou o início da era contemporânea e que podemos considerar composto por elementos que, embora interligados, são de naturezas diversas. Assim, é possível, em nossa opinião, definir quatro planos de acção condicionantes desta alteração em tantos aspectos radical das mentalidades:

a) no plano sócio-económico, destaque-se a afirmação dos interesses da burguesia (designadamente da burguesia industrial) à sociedade global, que corresponde ao desmoronamento definitivo da ordem feudal, e suas consequências civilizacionais (cf. BLOOM — *op. cit.*, pp. 3 ss.:

(«Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg»<sup>31</sup>) e irracional, não exterior e transparente. Às ideias claras e distintas de Descartes, o supremo racionalista, substitui-se a vivência onírica e imaginativa que restitui a Ordem ao mundo ao penetrar no coração das coisas ou ao criar a própria realidade verdadeira num gesto que, face à mentalidade tradicional, só poderia ser considerado uma heresia ou, no mínimo, uma gravíssima blasfémia.

O caminho do poeta é, assim, o da solidão. A poesia romântica é eminentemente a-social, na medida em que é a expressão de um egocentrismo que, mesmo quando não atinge o extremo de afirmar que é o sujeito que institui a realidade que representa, apresenta a solidão como condição inalienável da criação poética e da vivência própria do poeta, como elemento imprescindível à ambicionada penetração nas raízes do Ser, frequentemente conotada com uma participação na Ordem divina por parte do artista:

I long for scenes, where man hath never trod  
 A place where woman never smiled or wept  
 There to abide with my Creator, God;  
 And sleep as I in childhood, sweetly slept,  
 Untroubling, and untroubled where I lie,  
 The grass below — above the vaulted sky<sup>32</sup>.

---

«[...] the Romantic age saw the end of an older, pastoral England and the beginning of the England that may be dying now», etc.);

b) no plano filosófico, o surgimento das ideias revolucionárias de Rousseau e o desenvolvimento do idealismo kantiano no sentido do subjectivismo idealista por Fichte e por Schelling;

c) no plano literário, uma corrente sentimental que germinou, na Alemanha como na Inglaterra, no século de setecentos à revelia do racionalismo dominante, e as teorias da genialidade que, embora originalmente lhe fossem independentes, acabaram por se concentrar em torno do *Sturm und Drang* (e cujo reflexo no texto estético se pode ver claramente, por exemplo, em *Die Leiden des jungen Werther* e na poesia do Goethe dos anos que se seguiram a 1770);

d) no plano dos acontecimentos políticos, finalmente, o advento da Revolução Francesa (cujos princípios ideológicos, é certo, estavam já, em larga medida, contidos na Revolução Americana, mas esta última foi de importância menor por não ter tido impacto significativo sobre as mentes do Velho Continente). A Revolução Francesa foi um marco determinante no processo de desmoronamento de uma cosmovisão que imperava havia já mais de dois milénios: de repente, o rei, colocado por Deus no trono, era deposto e decapitado num gesto herético daqueles que, em princípio, seriam os seus súbditos submissos e sem direito à mínima contestação da autoridade. (O argumento tradicional a favor do *status quo* é, aliás, o de Pope em *An Essay on Man*, I, vv. 129 s.: «And who but wishes to invert the laws / Of ORDER, sins against th' Eternal Cause.») Para uma mentalidade conservadora, tal não poderia deixar de constituir uma impiedade. Para as mentalidades progressistas, a Revolução significou a instauração de uma nova Ordem, largamente preferível à anterior — e é conhecido o impacto que o acontecimento teve em Wordsworth, Coleridge e outros, apesar da decepção posterior.

Estes factores ter-se-ão motivado reciprocamente e, no seu conjunto, motivado a verdadeira *revolução* (a palavra não é perigosa se conservarmos em mente que as transformações deste tipo são extremamente lentas — atente-se no período de tempo pelo qual se estendem os elementos acima enumerados) das mentalidades que constituiu o Romantismo, com o surgimento de uma nova cosmologia, uma nova antropologia, uma nova estética (de facto, uma estética propriamente dita, e não já uma poética, conforme veremos), etc..

<sup>31</sup> NOVALIS — *op. cit.*, p. 342.

<sup>32</sup> CLARE, John — *Selected Poetry and Prose*, ed. Merryn e Raymond Williams, London, Methuen, 1986, p. 194.

Acrescentamos um exemplo extremamente significativo do Romantismo português, extraído de *Eurico o Presbítero*, de Herculano: «O mundo actual nunca poderá entender plenamente o

O tema da união puramente espiritual com Deus insere-se na aspiração do romântico ao Infinito, à Eternidade, ao Inefável presente no Ser de que nos fala Novalis: «Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge»<sup>33</sup>. É, portanto, uma ambição nunca satisfeita, uma intenção nunca consumada, dando origem a uma *Sehnsucht* depressiva que se exprime tanto como desagrado em relação ao presente (a fuga no tempo como no espaço foi marcante no período romântico e é visível — citamos exemplos quase casuais — no romance histórico de Scott e no *Kubla Khan* de Coleridge), como como desespero em relação ao futuro, como até naquela curiosa confluência do *bon sauvage* de Rousseau e da reminiscência platônica, diametralmente opostos ao racionalismo e ao empirismo que dominaram o pensamento doutrinário neo-clássico, que constitui o fundo da ode de Wordsworth *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*:

Thou [a criança], whose exterior semblance doth belie  
 Thy Soul's immensity;  
 Thou best Philosopher, who yet dost keep  
 Thy heritage, thou Eye among the blind,  
 That, deaf and silent, read'st the eternal deep,  
 Haunted for ever by the eternal mind, —  
 Mighty Prophet! Seer blest!  
 On whom those truths do rest,  
 Which we are toiling all our lives to find,  
 In darkness lost, the darkness of the grave;  
 Thou, over whom thy Immortality  
 Broods like the Day, a Master o'er a Slave,  
 A Presence which is not to be put by;  
 Thou little Child, yet glorious in the might  
 Of heaven-born freedom on thy being's height,

---

afecto que, vibrando-me dolorosamente as fibras do coração, me arrastava para as solidões marinhas do promontório, quando os outros homens nos povoados se apinhavam à roda do lar aceso e faltavam [sic] das suas mágoas infantis e dos seus contentamentos de um instante. [...]

Arrastava-me para o êrmo um sentimento íntimo, o sentimento de haver acordado, vivo ainda, êste sonho febril chamado vida, e de que hoje ninguém acorda, senão depois de morrer. Sabeis o que é êsse despertar de poeta?

É o ter entrado na existência com um coração que transborda de amor sincero e puro por tudo quanto o rodeia, e ajuntarem-se os homens e lançarem-lhe dentro do seu vaso de inocência lódo, fêl e peçonha e, depois, rirem-se dêle. [...]

É o perceber à custa de amarguras que o existir é padecer, o pensar descreer, o experimentar desenganar-se, e a esperança nas coisas da terra uma cruel mentira de nossos desejos, um fumo tênue que ondeia em horizonte aquém do qual está assentada a sepultura.

Êste é o acordar do poeta. Depois disso, nos abismos da sua alma só há para mandar aos lábios um sorriso de desprêzo em resposta às palavras mentidas dos que o cercam, ou uma voz de maldição desabridamente sincera para julgar as acções dos homens.

É então que para êle há unicamente uma vida real — a íntima; unicamente uma linguagem inteligível — a do bramido do mar e do rugido dos ventos; unicamente uma convivência não travada de perfídia — a da solidão.» (HERCULANO, Alexandre — *Eurico o Presbítero*, ed. crítica dir. e pref. por Vitorino Nemésio, 41.<sup>a</sup> ed., Porto. Livraria Bertrand, s.d., pp. 27 s.. As notas críticas foram suprâmidas.)

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 339.

Why with such earnest pains dost thou provoke  
The years to bring the inevitable yoke,  
Thus blindly with thy blessedness at strife?  
Full soon thy Soul shall have her earthly freight,  
And custom lie upon thee with a weight,  
Heavy as frost, and deep almost as life!<sup>34</sup>

O poeta romântico assume-se, de maneira diversas que vão da simples analogia da Criação ao entendimento literal de tal pretensão, como alguém muito próximo de uma condição transcendente, de uma realidade que é a realidade, da essência do Ser, do Infinito, da Eternidade ou, se lhe quisermos chamar simplesmente isso, de Deus, independentemente da posição que a cosmologia tradicional lhe teria reservado como indivíduo da espécie humana<sup>35</sup>. O poeta romântico é o génio que se orgulha das suas diferenças em relação ao homem comum e as cultiva, é o indivíduo que assume a sua natureza como a de uma absoluta idiossincrasia e que exerce o seu mister de criador e de profeta (ora com a tónica posta numa qualidade, ora com a tónica na outra) completamente à margem (e acima) da realidade chã que constituem e lhe oferecem os outros homens, porque essa realidade, na sua mesquinhez, lhe não interessa face à imensidão da Eternidade e à própria grandeza do sujeito, as duas únicas coisas que verdadeiramente o seduzem.

#### IV

Uma investigação acerca do Classicismo e do Romantismo — que não são o objecto central deste trabalho, mas que, em todo o caso, temos necessidade de considerar atentamente — que se pretenda minimamente séria e aprofundada não pode ficar-se, no entanto, por aqui. Depois de inventariadas as características «externas» de cada um daqueles complexos, é necessário ir mais longe, compreender que tais características são manifestações, respectivamente, de um espírito neo-clássico e de um espírito romântico<sup>36</sup>, e que, se cada um desses espíritos gerou e foi simultaneamente gerado por uma cosmovisão, uma antropologia, uma ética, uma poética e uma epistemologia próprias

---

<sup>34</sup> Vv. 109-129, in ed. cit., Vol. I, p. 527. Observe-se que este poema é, como o *Essay on Criticism* e mesmo de forma mais explícita, uma Epistemologia poética. Uma análise comparativa dos dois textos segundo esta orientação poderia, sem dúvida, constituir tarefa interessante.

<sup>35</sup> O poeta é aquele que «on honey-dew hath fed, / And drunk the milk of Paradise» (COLERIDGE, S. T. — *Kubla Khan*, vv. 53-54, in «Poetical Works», ed. E. H. Coleridge, Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 298). Aproveitamos para referir que o fantástico de Coleridge é, provavelmente, o mais perfeito contrário que pode ser oferecido, no âmbito da literatura inglesa, do preceito clássico de *mimesis* e da natureza como *common sense*.

<sup>36</sup> Não nos referimos a um *Zeitgeist* qualquer de conotações organicistas mas ao máximo denominador comum que poderemos encontrar nas manifestações culturais (entendendo aqui a cultura no seu sentido mais lato) de determinada situação histórica, os traços dominantes que constituem os elementos determinantes — sendo comum que, na situação histórica seguinte, alguns dos traços até aí não-dominantes se tornem os mais significativos, do que é um bom exemplo, numa dada perspectiva, a matéria do nosso estudo.

que se não ajustam às constituintes do outro, então podemos concluir que as estruturas mentais que lhes correspondem serão igualmente inconciliáveis<sup>37</sup>.

Sustentamos neste ponto, portanto, que há estruturas de pensamento dominantes em cada época que são o fundamento das diversas manifestações culturais. Sem querermos cair no subjectivismo ontológico que tanto foi do gosto dos românticos, podemos afirmar que, no que diz respeito às formas culturais (entre elas a literatura), o mundo não existe em si mas antes como realização do espírito, existe apenas na medida e nos termos em que é apreendido. O que fundamentará cada um dos sistemas conceptuais que temos vindo a estudar será, então, uma determinada concepção da psicologia humana, que nos servirá de prova — como se mais provas fossem precisas — de que o *Essay on Criticism* contém, realmente, uma contradição central irreductível a qualquer fórmula simples e coerente.

Teremos, assim, que analisar as duas psicologias — a racionalista e a romântica — em separado. Quer-nos parecer que é viável exprimir a essência de cada uma em duas fórmulas (as primeiras tendo a ver com a psicologia propriamente dita, as outras, que nós fazemos derivar da ética mas que são, de facto, uma consequência das concepções antropológicas vigentes, dizendo-lhe respeito indirectamente) que evidenciam já, na sua concisão, a franca oposição mútua que as caracteriza. Deste modo, temos: a) para o Classicismo: universalismo e conformismo; b) para o Romantismo: individualismo e desejo de auto-superação. Clarifiquemos estas formulações.

O Classicismo baseava o seu entendimento da espécie humana, em larga medida, na suposição ou crença numa essência da Humanidade que, presente em todos os indivíduos independentemente das coordenadas de tempo e espaço, se impunha à evidência sempre que o Homem era objecto de reflexão<sup>38</sup>. Essa essência, essa característica a-pessoal de cada um, era a Razão (ou *common sense*, como era comumente designada) — e daí poder-se considerar a psicologia do pensamento neo-clássico um universalismo racionalista.

Por outro lado, este racionalismo sustentou a convicção de que, sendo a Razão universal o fundamento de todos os valores, esses valores terão também que ser universais, o que, associado aos pressupostos físico-teológicos gozando de ampla divulgação na época, conduziu a um imobilismo ou conformismo bem patente em preceitos como o de contentamento antropológico<sup>39</sup>, o de acatamento respeitoso dos exemplos constituídos pelas autoridades reconhecidas ou o de imitação da natureza. A palavra de ordem «Whatever IS, is RIGHT» era, efectivamente, uma palavra *de ordem*: a manutenção da ordem, da hierarquia

<sup>37</sup> Pelo menos à luz da lógica. Mas o facto é que o espírito neo-clássico nunca conseguiu ser totalmente racionalista — veja-se a poética de Pope, a de Boiteau, a de Lessing, ou, a um nível diferente, as várias teodiceias que a época gerou —, tal como foi impossível ao espírito romântico remeter-se a um estrito irracionalismo — o que, aliás, muitos dos grandes românticos nunca pretenderam

<sup>38</sup> Abstemo-nos de documentar esta e muitas das afirmações seguintes por elas já terem sido sustentadas, com a devida comprovação, por Tillotson (vd. supra, nota 2) ou por nós próprios, a propósito de uma questão ou de outra, anteriormente.

<sup>39</sup> Designamos assim o sentimento que dá azo a afirmações como a que transcrevemos: «Then say not Man's imperfect, Heav'n in fault; / Say rather, Man's as perfect as he ought» (*An Essay on Man*, I, vv. 69 s.).

(no cosmos como na sociedade) era um objectivo central, e a secundarização das diferenças individuais face ao universalmente humano uma condição imprescindível à realização do ideal que consistia precisamente na superação dessas diferenças. Para tal era necessário que o indivíduo se sujeitasse à lei de todos (que era também, dizia-se, a dele enquanto Homem), e o Classicismo apresenta esta necessidade como um imperativo da própria Razão, isto é, fundamenta no universalismo racionalista a necessidade social de nivelamento das idiossincrasias<sup>40</sup>, o que corresponde, pela via inversa, a afirmar da própria natureza da psicologia humana a tendência para o conformismo face a imperativos de ordem superior.

O Romantismo, longe de pretender limitar as vivências e as capacidades psicológicas ao meramente racional, vai, muito pelo contrário, acentuar aquela dimensão da mente que o Classicismo votara ao esquecimento — a valorização do fenómeno onírico e do irracional em geral foi já referida. A mente humana adquire poderes extraordinários. O poeta é o *daimon* que cria a realidade ou, mesmo quando a não cria, é aquele que tem um poder cognitivo especial. Em ambos os casos, o nome que dá a esse poder é *Imagination*, a faculdade mais importante do ser humano porque a única que lhe permite penetrar nos segredos da realidade e participar desse mundo da existência transcendente que é o mundo da Eternidade.

A psique do romântico, pela sua natureza, não tende ao estatismo mas à busca, à construção. O romântico é um indivíduo mais ambicioso do que o neo-clássico e, logo, mais insatisfeito; mais activo, mas também mais instável. E a correspondência psique-sistema de representação da realidade verifica-se, mais uma vez, de forma perfeita: a mente é instável como o mundo e, mais importante ainda, a mente, como o mundo, não é, em grande parte, compreendida — é o que nos diz «The Tyger», de William Blake:

When the stars threw down their spears  
And water'd heaven with their tears:  
Did he smile his work to see?  
Did he who made the Lamb make thee?<sup>41</sup>

O poema, significativamente incluído nas *Songs of Experience*, representa a descoberta, por parte do poeta, da complexidade do seu próprio ser, e a descoberta da complexidade do mundo — um mundo que nada tem de parecido com o que Pope nos apresenta no *Essay on Man*. Complexidade e mistério, ferocidade e espantoso poder de sedução. Fundamental é a multiplicidade de leituras que o símbolo à volta do qual se constrói o texto permite: ou o tigre do poema possui um referente concreto no mundo empírico — seria esta

---

<sup>40</sup> A ordem social da *Augustan Age* fundou-se, em larga medida, sobre as feridas ainda mal saradas dos conflitos do século XVII, como narra o próprio Pope em *Windsor-Forest*: «She [i.e., *Abion*] saw her Sons with purple Deaths expire, / Her sacred Domes involv'd in rolling Fire, / A dreadful Series of Intestine Wars, / Inglorious Triumphs and dishonest Scars. / At length great ANNA said — Let Discord cease! / She said, the World obey'd, and all was Peace!» (vv. 323 ss.).

<sup>41</sup> BLAKE, William — *The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, 1.<sup>a</sup> ed., Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 125.

a interpretação mais óbvia, mas a menos autorizada face ao contexto da obra do autor; ou ele simboliza uma dimensão da psicologia do poeta — interpretação já mais consequente; ou ainda, indo mais longe e orientando a nossa leitura pelo subjectivismo ontológico que marcou grande parte do Romantismo, o tigre é um elemento da psique do poeta e, *como tal*, uma realidade (a *única* realidade, de facto) perfeitamente válida e fundamentada — interpretação que nos interessa sobremaneira.

Que os vários sentidos sejam veiculados pelo mesmo símbolo, aliás, não pode senão sugerir uma relação muito íntima entre mundo interior e mundo exterior ao indivíduo. Estamos, desta forma, na iminência de duas afirmações possíveis com consequências vastíssimas: a afirmação de um subjectivismo metafísico ou (hipótese semelhante mas, em todo o caso, distinta) a elevação da subjectividade pura a subjectividade transcendental absoluta. Trata-se, em ambos os casos, de afirmações bem românticas que, se atentarmos no pensamento de filósofos tão significativos como um Fichte e um Schelling, podemos identificar como sendo, respectivamente, a interpretação que os românticos em geral tiveram, se bem que erroneamente, dos seus sistemas, e o conteúdo efectivo destes <sup>42</sup>.

O Romantismo, então, veio alargar a concepção da psicologia humana, verificando a existência de uma complexidade muito maior do que aquela que o Classicismo lhe concedia, descobrindo capacidades nunca imaginadas (pelo menos «oficialmente») por um neo-clássico, explorando as margens do racional, revelando conflitos interiores inculcados. O Romantismo foi a glorificação da excepção face à espécie, da Imaginação face à Razão, da realidade que não está patente (porque é preciso construir ou descobrir) face à realidade presente. Na parte seguinte, a última, do nosso ensaio, tentaremos rematar a nossa síntese de Classicismo e Romantismo, retomando a perspectiva crítica e a análise epistemológica para cuja etapa final temos vindo a preparar o caminho.

## V

Qualquer reflexão sobre a literatura (ou qualquer das outras artes) terá que se debater, mais tarde ou mais cedo, com o problema da definição do valor estético: a Beleza. O que é a Beleza? Onde é que ela se encontra, como é que ela se realiza? Não pretendemos, obviamente, tentar aqui uma resposta da nossa autoria a estas questões, mas antes observar como elas foram resolvidas por neo-clássicos e românticos.

Facto que é determinante para a nossa análise epistemológica, pois é ele que a sustenta, tanto uns como os outros conceberam a poesia como algo de intimamente ligado à realidade, como uma verdade <sup>43</sup>. Nem a literatura neo-clássica nem a literatura do Romantismo foram literaturas, pelo menos teoricamente, de alienação, antes pelo contrário. A diferença essencial residiu

<sup>42</sup> Cf., e.g., LOVEJOY, Arthur O. — *The Reason, the Understanding and Time*, Baltimore, Johns Hopkins Press, s.d., passim, em particular pp. 101-113.

<sup>43</sup> De certo modo, toda a poesia foi entendida, desde sempre, assim, mas raramente de uma forma tão explícita e com uma tão forte carga ética.

em que, mantendo-se em ambas a ligação fundamental com a realidade, essa realidade foi entendida de maneiras radicalmente diferentes e, com isso, a Beleza também, inevitavelmente, se viu deslocada e concebida de formas que poderíamos, não injustamente, equacionar em polaridades absolutas.

A Beleza neo-clássica era, como todos os outros valores, um produto da Razão universal. Assim concebida, ela residia, na prática, muito menos no poeta que a exprimia (o Classicismo sempre rejeitou, na medida do possível, a subjectividade) do que no público, a grande massa humana para a qual o poeta olhava em busca do universal que se fundava no (e frequentemente se designava por) *common sense*, termo que exprimia, em estética como em ética, o conceito fundamental desse propósito de nivelamento de idiosincrasias em prol da harmonia colectiva no qual consistiu, em larga medida, a ideologia neo-clássica.

A literatura do Classicismo apresenta, assim, graças a esse *voluntarismo comunitário*, uma carga didáctica muito acentuada, bem como um carácter essencial de urbanidade: a sua função é, principalmente, a de fomentar a coesão social, para o que se julga imprescindível reduzir ao mínimo as diferenças individuais. Daí os padrões estéticos serem, em última análise, definidos pela comunidade dos leitores, e o homem de Letras ter que se submeter à autoridade dos patriarcas da tradição cultural do tempo — um Homero, um Aristóteles...<sup>44</sup> —, seguindo o seu exemplo no exercício do mister de poeta<sup>45</sup>. Acima de tudo, do ponto de vista da acção social da literatura, o poeta não deve nunca ofender os leitores com os seus versos — e a capacidade crítica (*Judgment*) deve estar sempre presente para que se não perca essa grande virtude civilizada que é o decoro.

A arte neo-clássica é, nesta perspectiva, uma arte democrática: faz-se claramente *com* o povo (no qual o poeta se insere), *pelo* povo e *para* o povo (pois se acredita que se lhe está a dar aquilo que ele quer ou de que ele necessita); e o «poder», o fundamento do valor estético, está no *demos* — a comunidade dos leitores que, do ponto de vista da estratificação da sociedade, se pode identificar predominantemente, para o caso inglês como para a generalidade das nações europeias, com uma alta e média burguesia urbanas e uma parte da aristocracia (não a aristocracia tradicional, terratenente, mas uma aristocracia de extracção burguesa relativamente recente).

Assim, a teoria literária neo-clássica concentra-se em torno do preceito de imitação da natureza (que tem como significado primordial a imagem que a sociedade — melhor dizendo: uma parte dela — faz de si própria) e da noção de regra. Não interessa aos neo-clássicos modificar o mundo (tal seria incongruente com a realidade cósmica que se representavam e, de facto, para além de desnecessário, impossível ante a concepção tão limitada que das suas próprias capacidades têm), mas imitá-lo tal como ele é. As regras vêm dar resposta à necessidade epistemológica de objectividade na representação da natureza. Mas,

<sup>44</sup> Veja-se, a título de exemplo, a galeria de figuras que Pope apresenta na última secção do *Essay on Criticism*.

<sup>45</sup> E de crítico, também, mas essa é uma parte do conteúdo do *Essay* que nos não interessa verdadeiramente, em virtude da perspectiva de análise que adoptámos.

surpreendentemente, a poética neo-clássica sempre hesitou entre o optimismo epistemológico e o seu contrário. O *Essay on Criticism* é exemplo disso: se Pope umas vezes se compraz nas admiráveis potencialidades do método racionalista, outras vezes, como vimos no final da Parte I do presente estudo, ei-lo que adopta uma posição de cepticismo. A questão torna-se ainda mais problemática se atendermos ao que nos diz da ciência física o epitáfio a Newton:

Nature, and Nature's Laws lay hid in Night.  
God said, *Let Newton be!* and All was *Light*.

Enquanto ao cientista é possível atingir a objectividade, o artista mais não pode do que perseverar na tentativa de a alcançar. A objectividade do conhecimento poético é ideal, está em permanente construção, ao contrário da objectividade atingida pela ciência, pelo que a poesia é invariavelmente imperfeita.

A constatação desta diferença (a razão de ser da qual Pope não explica) equivale à afirmação de que a poesia é uma forma de conhecimento não-iluminista, e ainda, se tivermos em conta que ela se caracteriza por aplicar à realidade um sistema apriorístico — ao contrário da ciência, que segue um método indutivo —, isto pode significar a descrença de Pope num sistema explicativo de tipo escolástico (isto é: especulativo e dedutivo), preterido a favor de um método investigativo que parte, inversamente, da experiência concreta para a conceptualização. Ou seja: Pope pode estar a advogar o entusiasmo da inovação e da aventura na poesia contra as autoridades reconhecidas, contra o racionalismo das regras e a imitação da natureza. O que isto, a assim ser, estaria a antecipar é demasiado óbvio para necessitar de explicitação.

Vemos, então, que a poética classicista, de evidente inspiração cartesiana (como dizia Boileau: «Mais nous que la Raison à ses regles engage»<sup>46</sup>), nunca foi capaz de levar os seus princípios básicos às últimas consequências, tendo estado minada por uma contradição irresolúvel que desde sempre manteve entre a sua dimensão fundamental, de pendor racionalista e normativista, e a dimensão subjectivista que no *Essay on Criticism* tem a sua expressão central no conceito de *poetic license*. Mais essencial do que a contradição ao nível da reflexão poetológica é o que, na sua qualidade simultânea de epistemologia, lhe subjaz, pois uma ruptura epistemológica corresponde invariavelmente a uma ruptura no campo das concepções metafísicas: a concepção do mundo que impera no Classicismo revela-se insatisfatória mesmo aos olhos de um neo-clássico como Pope. A vertente pró-romântica cuja presença identificámos no *Essay* é a resposta possível à insuficiência sentida em relação às regras enquanto método do conhecimento poético e, conseqüentemente, a afirmação (prenúncio da apostasia romântica) de que os pressupostos cosmológicos que imperam estão desajustados em relação à realidade. Trata-se da constatação de uma crise no seio do sistema de representação mental do universo.

---

<sup>46</sup> BOILEAU, Nicolas — *L'Art Poétique* / *Die Dichtkunst* (ed. bilingue francês-alemão), ed. Ute e Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart, Reclam, s.d., Canto III, v. 44.

O Classicismo contém já, portanto, o gérmen da sua dissolução, o gérmen do Romantismo. No domínio da teorização literária, este não precisa senão de levar as noções de *wit* e de *licence* às consequências às quais elas logicamente conduzem para, destruindo as noções neo-clássicas de regra e de natureza <sup>47</sup>, instituir o subjectivismo e o individualismo. Substituindo a noção de imitação pela de criação, o Romantismo conferiu ao poeta o lugar central no processo da escrita. A conexão público-autor, tal como estava presente no Classicismo, quebra-se. Se a conotação moral da figura do poeta se mantém, é agora ele quem, destacado dos outros, os conduz, é o poeta quem determina, a partir da sua própria subjectividade, os padrões estéticos, e até quem aponta à sociedade os caminhos do futuro <sup>48</sup>, não já esta quem define o que deve e o que não deve figurar no texto poético. A literatura já não exprime necessariamente «what oft was thought». O poeta assume-se como um indivíduo autónomo e qualitativamente diferente dos outros, por vezes como um ser divinal que fala aos homens comuns de realidades que eles desconhecem ou que transmuta o mundo no exercício da sua capacidade imaginativa. E, como escreve M. H. Abrams, «The change from imitation to expression, and from the mirror to the fountain, the lamp, and related analogues, was not an isolated phenomenon. It was an integral part of a corresponding change in popular epistemology — that is, in the concept of the role played by the mind in perception which was current among romantic poets and critics» <sup>49</sup>.

Por outro lado, a nova concepção da psicologia humana ditou que também no que concerne aos meios da representação poética as convicções vulgarmente sustentadas se alterassem. A uma correspondência abstracta e convencionalmente motivada entre conteúdo e expressão, delineada *a priori* e de uma vez por todas num sistema de géneros literários, o Romantismo opõe uma motivação individualizada e necessária para essa relação, em que *cada* conteúdo exige e gera uma expressão adequada e, de facto, se desenvolve apenas na medida em que toma essa forma particular. É assim que Wordsworth, no

---

<sup>47</sup> A natureza, tal como é entendida pelos neo-clássicos, desaparece, efectivamente, da teorização literária com o advento do Romantismo. A natureza dos românticos é, apesar da manutenção do lexema, um conceito completamente diferente: já não a natureza humana, objecto da representação poética, mas a realidade exterior ao Homem (animal, vegetal, mineral) que, indício de realidades mais profundas e mais vastas, constitui a primeira etapa do processo imaginativo. O que marca de forma determinante esta mudança de significado do termo é não só a mudança do estatuto no processo poético, mas também a mudança do carácter desta categoria na sua relação com os indivíduos: deixa de ser algo que é possuído por todos e *de todos* o objecto a imitar para ser aquilo que *cada um* tem que, por si só e assumindo plenamente a sua individualidade, ultrapassar.

<sup>48</sup> É assim que Shelley entende o poeta: «Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present; the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle, and feel not what they inspire; the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the world.» (*op. cit.*, p. 762)

<sup>49</sup> ABRAMS, M. H. — *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London/Oxford/New York, Oxford University Press, 1976, p. 57. Note-se que da metáfora de Pégaso no *Essay on Criticism* para a metáfora da lâmpada (e análogas) não vai um longo caminho.

famoso prefácio a *Lyrical Ballads*, rejeita o que designa por «mechanical device[s] of style», bem como a linguagem convencional «which Writers in metre seem to lay claim to by prescription»<sup>50</sup>. E Coleridge vem a introduzir nos estudos literários a noção de *forma orgânica*, conceito que desenvolve por oposição ao de forma mecânica:

The form is mechanic when on any given material we impress a *predetermined form*, not necessarily arising out of the properties of the material — as when to a mass of wet clay we give whatever shape we wish it to retain when hardened — The organic form on the other hand is *innate*, it shapes as *it develops itself from within*, and the fullness of its development is one & the same with the perfection of its outward Form. Such is the Life, such the form —<sup>51</sup>.

A par da nova psicologia surge um novo discurso crítico, com «The replacement [...] of a mechanical process by a living plant as the implicit paradigm governing the description of the process and the product of literary invention»<sup>52</sup>.

Da transição de Classicismo para Romantismo ressaltam, então, modificações que têm implicações da maior importância para a compreensão do fenómeno literário. O entendimento do mundo e da posição que o Homem nele ocupa altera-se, o mesmo sucede com o estatuto do autor em relação ao seu público, e isto dá-se, significativamente, com o desmoronar da filosofia racionalista e o ressurgimento em força do idealismo, que havia séculos não constituía posição defendida por um grande filósofo. Tudo isto contribui para o que se pode designar como uma passagem de uma poética (normativista, baseada num Universal humano que fundamenta os valores — nomeadamente o Belo —, neste caso a Razão) para uma estética (subjectivista), e implica, naturalmente, uma alteração também no domínio das concepções epistemológicas — e, por um lado, na concepção da psicologia, e, por outro, na concepção do mundo, os dois polos do processo de conhecimento. Somos, pois, chegados à altura de fazer a análise epistemológica a que todas estas considerações, que já vão longas, inevitavelmente nos conduzem.

Constituindo a categoria epistemológica fulcral a objectividade, temos que nos questionar: o que é, então, a objectividade à qual aspiram neo-clássicos e românticos? É, claramente, algo de diferente para uns e outros, porque a realidade considerada também o é. À primeira vista, tanto ao nível epistemológico como ao nível ontológico, a revolução romântica pode parecer uma

<sup>50</sup> Ed. cit., Vol. I, p. 873 (itálico nosso).

<sup>51</sup> COLERIDGE, S. T. — *Lectures 1808-1819 on Literature*, ed. R. A. Foakes, s.l., Routledge & Kegan Paul/Princeton University Press, s.d., Tomo I, p. 495 (itálicos nossos; foram suprimidas as indicações diplomáticas). Poderá lembrar-se, a propósito, o que Coleridge diz no Capítulo I da *Biographia Literaria* acerca de Pope e da sua «school of French poetry»: «[...] the matter and diction seemed to me characterized not so much by poetic thoughts as by thoughts translated into the language of poetry» (RICHARDS — *op. cit.*, pp. 441 s.).

<sup>52</sup> ABRAMS — *op. cit.*, p. 158.

mudança do empírico para o subjectivo, e até o é, mas não com as implicações que os termos usados vulgarmente possuem. Enquanto a arte do Classicismo se concebe como mimética, representando a realidade (*uma* realidade) objectivamente, a arte romântica é criativa. Ela não representa a realidade, ela *institui* a realidade, e com isso institui-se como verdade, superando, portanto, a dualidade sujeito vs. objecto. A arte romântica é, assim, mais objectiva do que a arte neo-clássica, por paradoxal que pareça: esta pretende representar uma realidade mas não o consegue de facto, tenta fazer-se verdade mas a tentativa é vã; aquela, se não há dúvidas acerca da sua subjectividade, porque o(s) mundo(s) que cria e a(s) verdade(s) que institui é uma (são) realidade(s) do espírito, afirma a objectividade dessa subjectividade ao dizer o espírito o fundamento de toda a realidade, e o caminho da subjectividade o (único) caminho da realização do conhecimento e do próprio Real. O romântico não só cria como conhece o mundo na (da) sua interioridade.

Por outro lado, cabe-nos ainda analisar o conceito de objectividade proposto pelo Classicismo. Do carácter, por assim dizer, gregário da literatura neo-clássica e dos aspectos com ele relacionados que vimos atrás ressalta uma falácia indiscutível na definição deste conceito: se os românticos nos propõem o paradoxo de uma *objectividade subjectiva*, o que os neo-clássicos nos apresentam na sua concepção de objectividade é, de facto, uma *inter-subjectividade*. O Classicismo não se representa a realidade, ele representa-se *uma* realidade que corresponde, no fundo, a uma ideologia de grupo que concebe o mundo (o psíquico tanto quanto o físico) como uma existência racional nos seus princípios e no seu funcionamento, e assim à arte, como disciplina de conhecimento, não resta senão a via do raciocínio e da ordem racional na sua ambição de representar objectivamente esse mundo.

*An Essay on Criticism*: uma poética da objectividade? Sem dúvida que sim (pelo menos na superfície ingénuo dos preceitos enunciados, que nem sempre têm, de facto, o significado que os neo-clássicos lhes conferem), porque, como tivemos oportunidade de observar através do desenvolvimento das várias questões que a obra levanta, a preocupação epistemológica nunca se perde. A «intromissão» de uma tendência subjectivista na poética racionalista não anula este dado, apenas complexifica as suas implicações.

O Classicismo correspondeu, na sua vertente mais característica, a um esforço de racionalização do mundo e do próprio ser humano. Como ideologia, procurou abranger todos os campos da actividade e do pensamento, da filosofia à ciência, da ética à literatura, e não nos parece errado concluir que, dada a sua inequívoca unilateralidade, não poderia ter resistido durante muito tempo à evidência da falsidade que a mina desde a base: pretender impor à realidade um esquema conceptual determinado aprioristicamente que, na sua abusiva simplicidade, a nega e é por ela negado. Uma reacção teria, forçosamente, que surgir, e o Classicismo, em última análise, já continha em si o gérmen dessa reacção.

À nossa época é possível tentar a conciliação dos dois extremos: o nosso mundo não é o mundo racional e definido do *Essay on Man*, não é também o mundo subjectivo, misterioso e perturbado de «The Tyger». Não é totalmente

## TRABALHOS DE ALUNOS

conhecido nem radicalmente desconhecido, é ambas as coisas parcialmente e ao mesmo tempo, e assim também nós nos entendemos a nós próprios: não negamos em absoluto a nossa dimensão irracional caindo num mundo monótono, sem mistério nem sedução, nem negamos de todo a nossa dimensão racional caindo no caos ao qual um subjectivismo absoluto inevitavelmente conduz, antes descobrimos ser natureza inalienável do nosso ser a confluência dos dois opostos. Nós descobrimos na complexidade da *concordia discors*, interior e exterior, o caminho (teórico) do equilíbrio. Cabe aos que nos sucederem verificar se o conseguimos concretizar.

*Jorge Miguel Bastos da Silva*