

ELIOT, T. S. "A tradição e o talento individual" in: NOSTRAND, Albert D. (org). Autologia de crítica literária. Rio de Janeiro: Livrador, 1968, p. 188-195

T. S. ELIOT

Thomas Stearns Eliot (1888-) nasceu em St. Louis, Missouri. Seus pais faziam parte da elite da Nova Inglaterra. Eliot frequentou Harvard, onde conseguiu o grau A. B. (1909) e o grau A. M. (1910), tendo Irving Babbitt e George Santayana entre seus professores. Estudou Filosofia por um ano na Universidade de Paris e depois na escola de pós-graduação de Harvard (1911-14). Durante seu período em Harvard, foi assistente da cadeira de Filosofia e dedicou-se ao estudo do sânscrito e do páli. Sendo contemplado com uma viagem ao exterior, Eliot deixou essas atividades, antes de completar os estudos necessários ao doutorado.

Depois de um verão na Alemanha, casou-se e estabeleceu-se na Inglaterra; passou um ano estudando em Oxford, dois anos ensinando e oito anos trabalhando no Lloyd's Bank. Assumiu um posto na direção da editora Faber & Gwyer (hoje Faber & Faber) em 1925 e, dois anos mais tarde, aos 39 anos de idade, tornou-se cidadão britânico e membro da Igreja da Inglaterra.

O primeiro livro de poesias de Eliot foi *Prufrock and Other Observations* (1917) e seu primeiro estudo crítico publicado foi *Ezra Pound: His Metric and Poetry* (1917). A segunda edição, revista (1934), *Selected Essays* (1932), *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933) e *Essays, Ancient and Modern* (1936) reúnem a maior parte de seus trabalhos críticos; *The Complete Poems and Plays, 1900-1950* (1952) é a definitiva coleção da poesia de Eliot.

Conhecedor dos méritos e das limitações de sua própria crítica literária, Eliot chamou-a de "crítica de oficina": um prolongamento do pensamento que influenciou na formação de sua própria poesia. Sua crítica, dizia Eliot, possuía a óbvia limitação de ser relevante à poesia que o próprio crítico fazia. Não obstante, era fiel àquilo que Eliot acreditava ser a função da crítica: promover a compreensão e o prazer da literatura.

Para compreender um poema, explicava êle, é necessário "esforçar-se para compreender seu objetivo". Eliot conhecia duas preocupações que, desde os textos de Coleridge, foram as que mais alargaram as fronteiras da crítica literária: a preocupação com as origens do poema e a preocupação com uma intensa análise do seu texto. Sua cautelosa con-

clusão é advertir-nos para o mau uso dos entusiasmos literários e também declarar que as especulações sobre a origem dos poemas ou sobre a intenção de seu autor provavelmente darão ao investigador a compreensão do poema nos termos devidos.

Inicialmente publicada em duas partes, no *Egoist*, em setembro-outubro e novembro-dezembro de 1919, *A Tradição e o Talento Individual* foi reeditada em *The Sacred Wood* (1920), de Eliot e novamente em seus *Selected Essays, 1917-1932*, fonte do texto que se segue.

A TRADIÇÃO E O TALENTO INDIVIDUAL

I

Na literatura inglesa raramente falamos de tradição, embora ocasionalmente nela toquemos para deplorar sua ausência. Não nos podemos referir a "uma tradição" ou "à tradição"; no máximo, empregamos um adjetivo afirmativo e dizemos que a poesia de Fulano de Tal é "tradicional" ou então "muito tradicional".

Raramente a palavra aparece exceto em frases de censura. De outra forma, é vagamente aprovativa, com implicações — no caso de uma obra ser elogiada — de alguma coisa arqueológica. Dificilmente se pode tornar o mundo agradável a ouvidos ingleses sem essa agradável referência à ciência da arqueologia.

Certamente a palavra não deve aparecer em nossas apreciações sobre escritores vivos ou mortos. Toda nação, toda raça, possui não só um feito criativo como também crítico; e está mais esquecida das omissões e limitações de seus hábitos críticos do que de seu gênio criativo.

Conhecemos, ou pensamos que conhecemos, graças à enorme massa de textos críticos que tem aparecido na língua francesa, o método ou o hábito crítico da França; apenas concluímos (como povo inconsciente que somos) que os franceses são "mais críticos" do que nós. Às vezes chegamos a nos vangloriar com o fato de que os franceses são menos espontâneos, segundo nossa opinião. Talvez sejam; mas devemos recordar-nos de que a crítica é tão inevitável como a respiração e só podemos nos aprimorar quando expressamos uma opinião sobre o que se passa em nossas mentes ao lermos um livro que nos provoque determinada emoção.

Um dos fatos que poderiam vir à luz nesse processo é a nossa tendência para insistir, quando elogiamos um poeta, sobre aspectos de seu trabalho que não se assemelham a nada parecido e que são absolutamente originais. Nesses aspectos ou nessas partes pretendemos encontrar o que é individual, descobrir a essência do homem.

Realçamos, com satisfação, a diferença entre o poeta comentado e seus predecessores, especialmente seus predecessores imediatos; esforçamo-nos para achar alguma coisa que possa ser isolada na obra em foco para que, separada do todo, possa melhor ser usufruída.

Enquanto isso, quando nos aproximamos de um poeta sem prevenções, descobriremos que não só as melhores, mas as mais características e individuais partes de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, baseiam sua imortalidade mais vigorosamente. E não me refiro ao impressionável período da adolescência, mas ao período da maturidade.

Se a única forma de tradição, de manipulá-la, consistisse em seguir rigorosamente as pegadas da geração imediatamente anterior à nossa numa tímida e cega adesão a seus êxitos, a "tradição" positivamente deveria ser desestimulada.

A novidade é melhor que a repetição. A tradição, contudo, é um assunto da maior significação. Ela não pode ser herdada; se alguém pretende obtê-la, deverá lutar muito para consegui-la. Ela envolve, em primeiro lugar, o senso histórico, quase indispensável a qualquer pessoa que pretenda continuar sendo poeta depois dos vinte e cinco anos de idade; por sua vez, o senso histórico envolve uma percepção, não só da consumação do passado mas de sua permanente presença; o senso histórico faz com que um homem não escreva apenas tendo em vista sua própria geração e sim com o sentimento de que toda a literatura da Europa desde Homero até a literatura de seu próprio país nos dias presentes possui uma existência simultânea e compõe uma ordem global.

Este senso histórico, que é o senso do eterno e do temporal separadamente e do eterno e do temporal reunidos, é que torna tradicional um escritor. É, ao mesmo tempo, o que proporciona ao escritor uma noção mais perspicaz de seu lugar no tempo.

Nenhum poeta, nenhum artista de arte alguma alcança sozinho o completo significado das coisas. Este se encontra na apreciação de suas relações com os poetas e os artistas mortos. Sozinho, é impossível avaliá-lo; é indispensável contrastá-lo, compará-lo.

Isto é um princípio crítico, de crítica estética, e não apenas de crítica histórica. A necessidade de que o autor se deva conformar a algo, que deva ser coerente, não é unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte é criada é algo que simultaneamente aconteceu a todas as obras de arte que a precederam.

Os monumentos existentes no mundo formam uma ordem ideal entre si, a qual é modificada pela introdução ou surgimento de qualquer nova (realmente nova) obra de arte. A ordem existente está completa antes que a nova obra surja; para que a ordem persista após a superveniência de uma novidade, toda a ordem existente deve ser, ainda que tênueamente, alterada; e da mesma forma as relações, proporções, valores de cada obra de arte em relação ao todo são reajustados; isto é a conformidade, a adaptação entre o velho e o novo.

Aceita esta concepção de ordem, da forma da literatura européia e inglesa, não se poderá chamar de absurdo o fato de se afirmar que o passado deva ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado. O poeta que está ciente disto, certamente saberá as grandes dificuldades e as grandes responsabilidades com que se há de defrontar.

Em certo sentido, o poeta estará ciente de que, inevitavelmente, será julgado pelos padrões vigorantes no passado. Disse julgado, e não amputado por êles; não julgado como tão bom, pior ou melhor que os mortos; e certamente não julgado pelos cânones dos críticos falecidos. É um julgamento, uma comparação, em que duas coisas são medidas e avaliadas mutuamente.

A necessidade de que o autor deva conformar-se a algo não significa que êle deve conformar-se completamente a tudo; desta forma, não produziria nada de novo e, portanto, não seria um verdadeiro artista. Também não queremos dizer que o artista tem mais valor pelo simples fato de ajustar-se; porém, sua adaptação já é um bom teste de seu valor — um teste, é verdade, que só lenta e cautelosamente pode ser aplicado, pois nenhum de nós é infalível juiz da conformidade. Dizemos: parece conformar-se, talvez seja original, parece original, talvez se conforme; mas não podemos é afirmar nada peremptoriamente neste campo.

Consideremos a relação do poeta com o passado: êle pode tomar o passado como um todo, como um bloco indiscriminado, pode formar sua mente baseado apenas em uma ou duas admirações particulares, ou concentrar-se em algum determinado período preferido. O primeiro método é inadmissível, o segundo é uma importante experiência para a juventude, e o terceiro é uma suplementação agradável e altamente desejável.

O poeta deve estar bem consciente da corrente principal, que não flui invariavelmente nas reputações mais distintas. Deve saber que a arte nunca se aprimora, embora o material usado jamais seja o mesmo. Deve estar informado de que a mentalidade da Europa — a mentalidade de seu próprio país — é uma mentalidade que muda e que esta mudança é um desenvolvimento que nada abandona *en route*, que não rejeita Shakespeare ou Homero ou as inscrições feitas na rocha pelos magdalenos. Não deve desconhecer que êste desenvolvimento, êste refinamento, talvez, não é, do ponto de vista artístico, nenhum aprimoramento. Talvez nem seja um aprimoramento do ponto de vista psicológico.

A diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente exhibe uma compreensão do passado que êste jamais poderia demonstrar.

Alguém disse: "Os escritores mortos são considerados remotos em relação a nós porque nós sabemos muito mais do que êles souberam". Precisamente, e êles são aquilo que conhecemos.

Estou de sobreaviso para uma objeção comum ao que é parte de meu programa no *métier* da poesia. A objeção é que a crença requer

uma ridícula parcela de erudição (pedantismo), alegação que pode ser refutada atentando-se para as vidas dos poetas que se encontram em qualquer panteão.

Também se afirma que o demasiado conhecimento amortece a sensibilidade poética. Continuamos, porém, a julgar que um poeta deve saber o bastante, o suficiente e que não invada seu tempo de lazer; não é desejável restringir o conhecimento a uma simples forma destinada a exames ou a exibições de publicidade.

Alguns podem absorver o conhecimento morosamente; mas ele assim o exige, pois é preciso esforço para alcançá-lo. Shakespeare aprendeu mais história em Plutarco do que qualquer pessoa poderia obter visitando todo o Museu Britânico. Deve-se insistir num ponto: o poeta deve desenvolver ou conseguir a consciência do passado, e continuar a desenvolver esta consciência através de toda a sua carreira.

O que acontece é uma contínua renúncia de si mesmo no momento em que ele está lidando com algo muito valioso. O progresso do artista é um permanente auto-sacrifício, uma ininterrupta extinção da personalidade.

Resta definir este processo de despersonalização e sua relação com o senso de tradição. É nesta despersonalização que a arte se aproxima da ciência. Convido-o, portanto, a considerar — como sugestiva analogia — a ação que ocorre quando um pedaço de platina filigranada é introduzido numa câmara que contenha oxigênio e bióxido de enxôfre.

II

A crítica honesta é dirigida não só ao poeta como também à poesia. Se acompanharmos os confusos gritos dos críticos de jornal e os sussurros populares que se seguem, ouviremos os nomes de poetas e os veremos em letras garrafais; se procurarmos não o conhecimento de almanaque e sim o verdadeiro prazer da poesia, e buscarmos um poema, raramente o encontraremos.

No último artigo tentei apontar a importância da relação do poema para com os outros poemas e sugeri uma concepção da poesia como um todo vivo de toda a poesia que foi escrita desde o começo do mundo. O outro aspecto desta teoria impessoal da poesia é a relação existente entre um poema e seu autor. Aludi, por analogia, a que a mente do poeta amadurecido difere da do imaturo, não por qualquer razão de "personalidade", por conter coisas mais interessantes ou por ter "mais o que dizer", mas sim porque ela se constitui num instrumento finamente aperfeiçoado em que sentimentos especiais e variados estão livres para fazer novas combinações.

A analogia foi a do catalisador. Quando os dois gases já mencionados se misturam na presença de um filamento de platina, formam o ácido sulfúrico. Esta combinação só ocorre se a platina está presente; não

obstante, o recém-formado ácido não contém qualquer vestígio de platina, e a própria platina não é afetada; permanece inerte, neutra, imutada.

A mente do poeta é o pedaço da platina. Pode funcionar parcial ou inteiramente em torno da experiência do próprio homem; quanto mais perfeito for o artista, mais perto dele estará o homem que sofre e a mente que cria; mais perfeitamente esta assimilará e transmutará as paixões que são o seu material.

Os elementos que entram na presença do catalisador são de duas espécies: emoções e sentimentos. O efeito de uma obra de arte sobre a pessoa que a observa é uma experiência diferente em espécie de qualquer experiência não-artística. Pode ser formada de uma emoção, ou uma combinação de diversas emoções. Por sua vez, vários sentimentos se apresentando ao escritor em palavras determinadas, em frases ou imagens especificadas, podem compor um resultado final.

A grande poesia pode ser forjada até sem o uso direto de qualquer emoção; pode ser composta apenas de sentimentos. O Canto XV do *Inferno* (Brunetto Latini), por exemplo, é uma fermentação; o efeito, embora simples como o de qualquer obra de arte, é obtido por considerável complexidade de detalhes. O último quarteto transmite uma imagem, um sentimento unido à imagem, que "vem", que não se desenvolve simplesmente de seus antecedentes, que talvez fique em suspenso na mente do poeta até que a combinação adequada chegue e seja expressa.

A mente do poeta é, sem dúvida, um receptáculo onde estão catalogados e estocados inumeráveis sentimentos, frases, imagens, que aí permanecem até que todas as partículas que se possam unir para formar um novo composto sejam ligadas entre si.

Se repararmos em diversas passagens representativas da melhor poesia, observaremos como é grande a variedade de tipos de combinação e também quão completamente qualquer critério semi-ético de "sublimidade" erra o alvo. Não é a grandiosidade, a intensidade das emoções que importam, e sim a intensidade do processo artístico, sob o qual ocorre a fusão, que conta.

O episódio de Paolo e Francesca emprega uma emoção definida, mas a intensidade da poesia é algo muito diferente de qualquer intensidade que uma determinada experiência possa proporcionar. Não é mais intensa do que no Canto XXVI, a viagem de Ulisses, que não depende diretamente da emoção. Grande variedade é possível no processo de transmutação da emoção: o assassinato de Agamenon, ou a agonia de Otelo proporcionam um efeito artístico mais próximo à realidade que as passagens de Dante.

No *Agamenon*, a emoção artística se aproxima da emoção sentida por qualquer espectador; em *Otelo*, a emoção vai até o próprio protagonista. Mas a diferença entre a arte e o conhecimento real é sempre absoluta; a combinação que provoca o assassinato de Agamenon é talvez tão complexa como a viagem de Ulisses. Em ambos os casos houve uma

fusão de elementos. A ode de Keats contém um número de sentimentos que nada de especial tem a ver com o rouxinol, mas que o rouxinol, talvez em parte por seu nome atraente, talvez por causa de seu prestígio, serviu para reunir.

O ponto de vista que estou tentando atacar talvez seja relacionado com a metafísica da unidade substancial da alma: a meu ver, o poeta não tem uma "personalidade" para expressar, e sim um meio, um instrumento em que as impressões e a experiência se combinam em formas peculiares e inesperadas. Impressões e experiências que são importantes para o homem, podem não ter lugar na poesia, e aquelas que se tornam importantes na poesia podem desempenhar um papel insignificante no homem.

Citarei uma passagem que deve ser encarada à luz — ou obscuridade — das observações acima: *

Nesta passagem, considerada em seu contexto, há uma combinação de emoções positivas e negativas: uma atração em direção à beleza e uma fascinação pela fealdade, que com aquela contrasta e que acaba destruindo. Este equilíbrio de emoções contrastantes se insere no desenrolar da trama, mas a situação isoladamente é inadequada a êle. Esta é, por assim dizer, a emoção estrutural, proporcionada pelo teatro. Mas o efeito global, a tônica dominante, é devida ao fato de que um bom número de sentimentos flutuantes, tendo uma afinidade com essa emoção de forma alguma evidente, combinaram-se com ela para dar ao leitor uma nova emoção artística.

Não é graças a sua emoções pessoais, as emoções provocadas por acontecimentos específicos em sua vida, que o poeta se torna notável ou interessante. Suas emoções particulares podem ser simples, cruas ou insípidas. Mesmo assim, sua poesia será algo bastante complexo.

Um erro na poesia é procurar novas emoções humanas para expressar. O objetivo do poeta não deve ser procurar novas emoções, mas sim utilizar-se das comuns e, transformando-as em poesia, exprimir sentimentos que não estão contidos nas emoções reais.

As emoções que o poeta nunca experimentou servirão tanto quanto as que são familiares a êle. Conseqüentemente, devemos concluir que a "emoção recolhida num momento de tranqüilidade" é uma fórmula inexata. Pois não é emoção, nem reminiscência, nem, a não ser com distorção do significado, tranqüilidade. É uma concentração, e uma nova coisa resultante da concentração, de um grande número de experiências que para a pessoa prática e ativa não pareceriam experiências; é uma

* E agora me parece, eu poderia censurar-me — Por idolatrar sua beleza; embora sua morte — Seja vingada exemplarmente. — O bicho da sêda desperdiça seus labôres — Por ti? Por ti êle se arruína? — São as propriedades vendidas para assegurar o sustento das senhorias — Que usufruirão o pobre benefício de um perplexo minuto? — Por que aquela criatura obstrui a estrada real — E coloca sua vida nos lábios de um juiz, — A fim de conseguir manter os cavalos e os homens a postos — Para duclarem por ela? ...

concentração que não ocorre consciente ou deliberadamente. Essas experiências não são "recolhidas"; elas se unem numa atmosfera que é "tranqüila" só na medida em que são um passivo acompanhamento do acontecimento.

Há uma grande parte da poesia que deve ser consciente e deliberada, contudo. Na verdade, o mau poeta é usualmente inconsciente onde deveria ser consciente, e consciente onde deveria ser inconsciente. Ambos os erros tendem a torná-lo "pessoal". A poesia não é uma frouxidão da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Mas, é claro, só aqueles que têm personalidade e emoções sabem com segurança o que significam essas coisas.

III

Este ensaio pretende deter-se na fronteira metafísica e do misticismo, e limitar-se a conclusões práticas que possam ser aplicadas por qualquer pessoa que se interesse por poesia.

Dirigir a atenção do poeta para a poesia é procedimento extremamente louvável; esta atitude conduz a uma avaliação mais precisa da poesia, seja ela boa ou má.

Há muitas pessoas que apreciam a expressão de sincera emoção na poesia; um número menor consegue apreciar a excelência técnica. Mas pouquíssimas sabem quando há uma expressão de emoção *significativa*, emoção que possui sua vida no poema, e não na história da vida do poeta.

A emoção da arte é impessoal. E o poeta não pode alcançar esta impessoalidade sem renunciar inteiramente ao trabalho a ser feito. E êle não está apto a saber o que deve ser feito a não ser que viva numa época que não seja o presente, mas o presente momento do passado; a não ser que êle esteja consciente não do que está morto, mas do que já está vivendo.