

TRADIÇÃO E TALENTO INDIVIDUAL¹

T. S. Eliot

I

[37]² Nos textos ingleses é raro falarmos de tradição, embora ocasionalmente utilizemos essa palavra para lamentar a sua ausência. Não sabemos nos referir à “tradição” ou a “uma tradição”; quando muito, empregamos o adjetivo para dizer que a poesia de fulano é “tradicional” ou mesmo “muito tradicional”. A palavra só ocorre talvez raramente, exceto numa frase de censura. Ao contrário, ela é vagamente aprobatória, se envolver, como no caso de um trabalho reconhecido, alguma deleitosa reconstrução arqueológica. É difícil tomarmos a palavra agradável aos ouvidos ingleses sem essa cômoda referência à tranquilizadora ciência da arqueologia.

Com toda certeza, a palavra não costuma aparecer em nossas apreciações de escritores vivos ou mortos. Cada nação, cada raça, tem não apenas sua tendência criadora, mas também sua tendência crítica de pensar; e está também mais alheia às falhas e limitações de seus hábitos críticos do que às de seu gênio criador. Conhecemos, ou supomos conhecer, a partir da volumosa massa de textos críticos que surgiram em língua francesa, o método ou hábito crítico dos franceses; concluímos apenas (somos, portanto, pessoas inconscientes) que os franceses são “mais críticos” do que nós; e às vezes até nos envaidecemos desse fato, como se [38] os franceses fossem menos espontâneos. Talvez o sejam; mas cabe lembrar que a crítica é tão inevitável quanto o ato de respirar, e que não estaríamos em piores condições pelo fato de articularmos o que se engendra em nossas mentes quando lemos um livro e ele nos emociona, por criticarmos as nossas próprias mentes em sua tarefa de criticar. Um dos fatos capazes de vir à luz nesse processo é nossa tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. Em tais aspectos ou trechos de sua obra pretendemos encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem. Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos; empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar. Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse

¹ ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In. _____. *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989. pp. 37-48.

² Os números entre colchetes referem-se aos números da página do livro.

preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. E não me refiro à época influenciável da adolescência, mas ao período de plena maturidade.

Todavia, se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a “tradição” deve ser positivamente desestimulada. Já vimos muitas correntes semelhantes se perderem nas areias; e a novidade é melhor do que a repetição. A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar [39] poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que toma um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo; para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa ideia de ordem, da forma da literatura [40]

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

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

Procedamos a uma exposição mais inteligível sobre a relação entre o poeta e o passado: ele não deve tornar o passado por uma massa, um mingau indiscriminado, nem concebê-lo inteiramente a partir de uma ou duas admirações particulares, nem organizá-lo totalmente com base num período de sua preferência. O primeiro caminho é inadmissível; o segundo, uma importante experiência da juventude; e o terceiro, uma prazerosa e altamente desejável complementação. O poeta deve estar extremamente cômico da [41] principal corrente, que de modo algum flui invariavelmente através das mais altas reputações. Deve estar absolutamente atento para o óbvio fato de que em arte nunca se aperfeiçoa, mas de que o material da arte jamais é inteiramente o mesmo. Deve estar cômico de que a mentalidade européia – a mentalidade de nosso país –, uma mentalidade que ele aprende com o tempo ser muito mais importante do que sua própria mente particular, é uma mentalidade que muda, e de que essa mudança é um desenvolvimento que nada abandona *en route*, que não aposenta nem Shakespeare nem Homero, nem os desenhos rupestres do artista magdaleniano. E que esse desenvolvimento – talvez um refinamento, decerto uma complexidade – não constitui, do ponto de vista do artista, nenhum aperfeiçoamento. Talvez nem mesmo um aperfeiçoamento do ângulo do psicólogo ou no âmbito que imaginamos; talvez apenas numa fase tardia, devido a complicações em economia e maquinário. Mas a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a

consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar.

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

Estou cômico de uma objeção habitual àquilo que claramente faz parte de meu programa para o *métier* da poesia. A objeção é que a doutrina requer uma ridícula soma de erudição (pedanteria), alegação que pode ser rejeitada se recorrermos às vidas de poetas em qualquer panteão. Isso equivaleria a afirmar que uma grande cultura debilita ou perverte a sensibilidade poética. Enquanto, porém, persistirmos em acreditar que um poeta deve saber tanto quanto o exijam os limites de sua necessária receptividade ou [42] necessária indolência, não será desejável restringir o conhecimento a tudo quanto possa ser posto sob forma proveitosa de pesquisas, recepções, ou sob os ainda mais pretensivos modelos publicitários. Shakespeare adquiriu mais noções básicas de história nos textos de Plutarco do que a maioria dos homens poderia ter adquirido em todo o Museu Britânico. O fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira.

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

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

II

A crítica honesta e a avaliação sensível dirigem-se, não ao poeta, mas à poesia. Se nos dispusermos a ouvir os confusos clamores vindos dos críticos de jornais e os cochichos de reiteração popular que se seguem, ouviremos os nomes de uma grande quantidade de poetas; se procurarmos, não o conhecimento dos almanaques, mas o prazer da poesia, e perguntarmos por um poema, raramente o encontraremos. Tentei ressaltar a importância da relação entre determinado poema e outros de autores diferentes, e sugeri a [43] concepção da poesia como um conjunto vívido de toda a

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

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

Na experiência, perceber-se-á, os elementos que atuam em presença do catalisador transfigurante são de duas espécies: emoções e sentimentos. O efeito de uma obra de arte sobre a pessoa que dela desfruta e uma experiência distinta em espécie de qualquer outra que não pertença ao campo da arte. Ela pode ser formada a partir de uma emoção, ou resultar da combinação de muitas; e vários sentimentos, inerentes para um escritor a palavras, frases ou imagens, podem ser acrescentados para compor o resultado final. Ou a grande poesia pode ser escrita sem o emprego direto de [44] emoções, sejam elas quais forem, isto é, composta sem qualquer recurso aos sentimentos. O Canto XV do *Inferno* (Brunetto Latini) constitui uma gradual ascensão da emoção evidente no contexto; mas o efeito, embora único, como o de qualquer obra de arte, é obtido por considerável complexidade de detalhe. A última quadra dá uma imagem, um sentimento incorporado a uma imagem, que “vem”, que não se desenvolve simplesmente a partir da situação que a precede, mas que provavelmente se encontrava suspensa na mente do poeta até que a própria combinação surgisse para a ela ser acrescentada também por si mesma. A mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas.

Se alguém comparar várias imagens representativas da poesia mais elevada, verá como é

grande a variedade dos tipos de combinação, e também como se apaga por completo a marca de qualquer critério semi-ético de “sublimidade”. Por isso, o que conta não é a “grandeza”, a intensidade das emoções, dos componentes, mas a intensidade do processo artístico, a pressão, por assim dizer, sob a qual ocorre a fusão. O episódio de Paolo e Francesca utiliza uma emoção definida, mas a intensidade da poesia é por vezes absolutamente distinta de qualquer intensidade na suposta experiência que ela pode dar a impressão de ser. Além disso, ela não é mais intensa do que no Canto XXVI, a viagem de Ulisses, que não depende diretamente de uma emoção. É possível uma grande variedade no processo de transmutação da emoção: o assassinato de Agamêmnon, ou a agonia de Otelo, proporciona um efeito artístico aparentemente mais próximo de um possível original do que as [45] cenas de Dante. No *Agamêmnon*, a emoção artística em verdade tangencia a do espectador de nossos dias; em *Othello*, a emoção do próprio protagonista. Mas a diferença entre a arte e o acontecimento é sempre absoluta; a combinação que embasa o assassinato de Agamêmnon é talvez tão complexa quanto a da viagem de Ulisses. Em ambos os casos houve uma fusão de elementos. A ode de Keats contém um número de sentimentos que nada têm, em particular, que ver com o do rouxinol, mas que o rouxinol – talvez em parte graças a seu nome atraente, talvez em parte por Causa de sua reputação – serviu para juntar.

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

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

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

And put his life between the judge's lips,
To refine such a thing – keeps horse and men
To beat their valours for her?...³

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

Não é em suas emoções pessoais, as emoções induzidas por episódios particulares em sua vida, que o poeta se torna, de algum modo, notável ou interessante. Suas emoções particulares podem ser simples, ou rudes, ou rasas. Em sua poesia, a emoção será algo de muito complexo, mas não com a complexidade das emoções de pessoas que revelam em vida emoções muito complexas e inusuais. Na verdade, há um erro de excentricidade em poesia que deve ser creditado à busca de novas emoções humanas a serem [47] expressas; e nessa busca da novidade em lugares errados aflora o perverso. O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais. E emoções que ele jamais experimentou servirão, por sua vez, tanto quanto as que lhe são familiares. Consequentemente, devemos acreditar que “emoção recolhida em tranquilidade” é uma fórmula inexata. Isso porque não se trata nem de emoção nem de recolhimento, como tampouco, sem distorção do significado, de tranquilidade. Trata-se de uma concentração, e o novo produto resultante da concentração expressa um imenso número de experiências que, para as pessoas práticas e ativas, poderiam não ser entendidas de modo algum como experiências; é uma concentração que não ocorre conscientemente nem resulta de deliberação. Tais experiências não são “recolhidas”, e afinal se reúnem numa atmosfera que somente

³ “E parece-me agora que até poderia iludir-me / Por louvar-lhe a beleza, embora a sua morte / Venha a ser vingada de maneira incomum. / Tece o bicho-da-seda a sua teia de ouro / Por ti? Será por ti que ele próprio se arruína? / Vendem-se os feudos e mantêm-se as senhorias / Pelo ínfimo proveito de um confuso instante? / Por que o forasteiro tumultua a estrada / E põe a sua vida entre os lábios do juiz? / Para exaltar tal coisa, homens e cavalos / Irão, cheios de brio, pelejar por ela?...”

é “tranquila” na medida em que constitui a espera passiva de um acontecimento, Naturalmente, essa não é de modo algum toda a história. Há um punhado de coisas, nos textos poéticos, que devem ser conscientes e deliberadas. Na verdade, o mau poeta é habitualmente inconsciente onde deve ser consciente, e consciente onde deve ser inconsciente. Ambos os erros tendem a torná-lo “pessoal”. A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas.

III

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

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