

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

EM ESTUDOS DE LITERATURA

A REAVALIAÇÃO DA DOCTRINA DAS UNIDADES NO *PREFACE TO SHAKESPEARE* (1765): O PRENÚNCIO DA RUPTURA COM O *ANCIEN RÉGIME*

DIEGO DE CASTRO

SÃO CARLOS - SP

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

EM ESTUDOS DE LITERATURA

A REAVALIAÇÃO DA DOCTRINA DAS UNIDADES NO *PREFACE TO SHAKESPEARE* (1765): O PRENÚNCIO DA RUPTURA COM O *ANCIEN RÉGIME*.

DIEGO DE CASTRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira

SÃO CARLOS - SP

2016

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C355r Castro, Diego de
A reavaliação da doutrina das unidades no preface
to Shakespeare (1765): o prenúncio da ruptura com o
Ancien Régime / Diego de Castro. -- São Carlos :
UFSCar, 2016.
151 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2016.

1. Samuel Johnson . 2. Fredric Jameson. 3.
Literatura inglesa setecentista . 4. Ancien Régime .
5. Preface to Shakespeare. I. Título.

ATESTADO


Atestamos que **Diego de Castro**, discente regular do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, curso de Mestrado, desta Universidade, apresentou, em 16 de agosto de 2016, a versão final de sua Dissertação de Mestrado, em Exame de Defesa, intitulada “**A reavaliação da doutrina das unidades no Preface to Shakespeare: o prenúncio da ruptura com o Ancien Régime**”, tendo sido aprovado. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros:


Profa. Dra Carla Alexandra Ferreira
(Orientador)
UFSCar/São Carlos

Profa. Dra Claudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP/São José do Rio Preto

Profa. Dra Raquel Terezinha Rodrigues
UNICENTRO/Guarapuava

São Carlos, 16 de agosto de 2016.


Profa. Dra. Diana Jankes Bueno Martha
Coordenadora do PPGLit



À minha mãe, Maria Célia, e ao meu
primo Murilo Mendes (in memoriam)

Agradecimentos

Agradeço à **Universidade Federal de São Carlos**, por fornecer o suporte necessário para minha formação acadêmica; por acolher-me durante os anos de graduação (até aqui os melhores anos da minha vida) e de pós-graduação; por ser, em seu sentido pleno, uma universidade, onde tive a oportunidade de fazer amizades e ter experiências (dentro e fora da classe) que levarei por toda minha vida profissional e pessoal.

À **Programa de Pós-Graduação de Estudos em Literatura**, pelo auxílio competente à minha pesquisa, que gerou esta dissertação.

À minha orientadora, **Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira**, pela atenciosa, pontual e dedicada orientação e parceria durante a feitura deste trabalho, e também por ser um exemplo de luta, superação e dedicação; por extrapolar o campo de conforto acadêmico e ser uma professora e doutora ativa nos debates e decisões políticas, dentro e fora da universidade, desempenhando um papel importante como intelectual dentro de nosso país.

Aos **professores** que fizeram parte dessa caminhada, que começou na graduação de filosofia e agora segue o rumo dos estudos literários. Especialmente, ao **Prof. Dr. Carlos Eduardo de Oliveira**, por suas instigantes aulas na graduação. Ao **Prof. Dr. José Eduardo Marques Baioni**, por reforçar minha paixão pelos livros. Ao **Prof. Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento**, pela sua orientação na graduação, que me ajudou a dar os primeiros passos nessa jornada acadêmica. Aos **professores** do Programa de Pós-Graduação de Estudos em Literatura, em especial, ao **Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim**, **Prof. Dr. Wilton José Marques** e **Profa. Dra. Joyce Ferraz Infante**, pelas suas valorosas contribuições e conselhos.

À **Prof. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues**, pela sua participação na banca examinadora de minha qualificação; por ter aceitado fazer parte da banca examinadora de defesa; por suas contribuições à confecção deste trabalho, e um agradecimento todo especial, por sempre me encorajar a seguir esse caminho, enfrentando todos os obstáculos pela frente. À **Profa Dra. Stela de Castro Bichuette**, pela sua participação na banca examinadora de minha qualificação, suas atenciosas e pontuais anotações foram fundamentais para realização desta dissertação. À **Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro**, por aceitar participar da banca examinadora de defesa desta tese de mestrado.

Às **amigas e amigos** de mestrado, que fizeram parte da turma de 2014, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura: **Larissa, Vivian, Camila, Renan, Walter, Felipe, Nayara** e os demais, obrigado por terem feito desse período algo mais divertido e acolhedor.

À melhor e mais sensacional turma de graduação (2009) de todos os tempos, em especial, aos amigos de toda a vida, **Cabelo, João, Locke e Thierry**. Aos melhores veteranos do mundo e amigos, especialmente, **Capela, Bubina, Felipe, Marcelo, Luiz Bet, Tayrone, Rafael e Edson**. Às amigas e amigos que também fizeram parte desta história, em especial, **Taratatum, Nat, Jaqueta, Carvalho, Fita, Dico, Alessandro, Thiago, Xuvisco e Juliano**, obrigado por estarem comigo nesta caminhada.

Um agradecimento especial à **Luna**, por estar ao meu lado durante uma boa parte da confecção desta dissertação, sem suas dicas, sugestões e olhares atentos, eu e minha dissertação não teríamos chegados até aqui.

À minha família: minha querida mãe, **Maria Célia**, uma das pessoas mais amorosa, honesta, guerreira e trabalhadora que já tive o privilégio de conviver. À minha irmã, **Nárgila**, e ao meu pai, **Pedro Olavo**, por suportar o meu pior e melhor, desde o começo desta jornada.

Por último, deixo meu mais sincero agradecimento a todos de São Carlos, “que me deram café, simpatia e um sofá”.

Resumo

O objetivo desta dissertação é demonstrar, por meio de uma leitura dialética do *Preface to Shakespeare* (1765) de Samuel Johnson (1709-1784), que a reavaliação das doutrinas das *unidades* (ação, tempo e lugar) não revela somente a ruptura da crítica literária inglesa com a estética clássica, mas o prenúncio de uma ruptura profunda da sociedade capitalista inglesa do século XVIII com o *Ancien Régime*. A seguinte questão (a reavaliação da doutrina das *unidades*) consiste na defesa que Johnson faz a favor das peças de Shakespeare, contra as censuras de outros críticos neoclássicos, estes influenciados pelo *Classicisme* francês. A defesa que Johnson empreende a favor dos dramas do poeta inglês, contra a acusação dos críticos neoclássicos, antecipa a ruptura da crítica inglesa com a estética clássica. A proposta é tratar dos aspectos literários e filosóficos envolvidos no tema principal, e por fim, ampliar o horizonte de leitura, através dos conceitos de *structure of feeling* de Raymond Williams (1977) e *inconsciente político* de Jameson (1992).

Palavras-chave: Samuel Johnson, Shakespeare, literatura inglesa setecentista, *Ancien Régime*, *Preface to Shakespeare*, Fredric Jameson.

Abstract

The objective of this dissertation is demonstrate by means of a dialectical reading of *Preface to Shakespeare* (1765) by Samuel Johnson (1709-1784), that the reassessment of the doctrine of the units (action, time and place) no solely unveil the breaking of the English literary criticism with the classical aesthetic but the sign of a deep breaking of the English capitalist society from the eighteenth century with *Ancien Régime*. The issue (the reassessment of the doctrine of the units) consists in the defense that Johnson does in favor of Shakespeare's plays against the censures of other neoclassical critics, these influenced by French classicism. The defense that English critic undertook in favor of the English poet's dramas against the reproaches of neoclassical critics anticipated the rupture of the English criticism with the classical aesthetic. The proposal is treating of the literary and philosophical aspects involved in the chief theme, at last to amplify the horizon of reading through of the notions of *structure of feeling* by Raymond Williams (1977) and *political unconscious* by Jameson (1992).

Keywords: Samuel Johnson, Shakespeare, eighteenth-century literature, *Ancien Régime*, *Preface to Shakespeare*, Fredric Jameson.

For anything so overdone is from the
Purpose of playing, whose end, both at the first
And now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror
Up to nature; to show virtue her own feature,
Scorn her own image, and the very age and
Body of the time his form and pressure.

(Shakespeare. Hamlet, III, ii)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. SAMUEL JOHNSON E A TEORIA DA ESTÉTICA CLÁSSICA	8
1.1 Considerações concernentes à fundamentação teórica desta dissertação.....	8
1.2 Samuel Johnson: o escritor profissional.....	20
1.3 As poéticas clássicas de Aristóteles e Horácio: os fundamentos da estética clássica.....	30
1.4 As regras da estética clássica: a formulação da regra das três unidades da poesia dramática neoclássica.....	45
2. CLASSICISMO FRANCÊS, NEOCLASSICISMO INGLÊS E A CRÍTICA NEOCLÁSSICA DE SHAKESPEARE	62
2.1 Algumas palavras sobre o Classicismo francês e sua influência no Neoclassicismo inglês.....	62
2.2 A crítica literária neoclássica inglesa: a <i>Era augustana</i>	68
2.3 A crítica shakespeariana na <i>Era augustana</i>	81
3. PREFACE TO SHAKESPEARE (1765): A RUPTURA ENTRE DOIS MUNDOS	88
3.1 <i>Preface to Shakespeare</i> (1765) e sua fortuna crítica.....	88
3.2 A leitura do <i>Preface</i> pela tradição crítica.....	98
3.3 O reexame da doutrina das <i>unidades</i> : um embate entre a arte aristocrática e a burguesia “progressista”.....	114
3.4 A conturbada relação de Johnson com a estética clássica: a ruptura com o <i>Ancien Régime</i>	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
BIBLIOGRAFIA	147

Observação: Nas passagens do *Preface to Shakespeare* citadas nesta dissertação, nos utilizamos da tradução de Enid Abreu Dobránszky (São Paulo: *Illuminuras*, 1996). O texto original seguirá na nota de rodapé, conforme a edição apresentada na Bibliografia.

INTRODUÇÃO

O objetivo principal desta dissertação é realizar uma leitura dialética do ensaio crítico *Preface to Shakespeare* (1765) de Samuel Johnson (1709-1784), com base no modelo de crítica proposto no *Inconsciente Político* (1992), de Fredric Jameson. O ensaio em questão é publicado junto à edição de Johnson das obras de William Shakespeare. O foco principal de nossa análise será o momento do *Preface*, em que Johnson reavalia a doutrina das *unidades* (ação, tempo e lugar)¹.

O tema traz à tona a relação conturbada que Johnson manteve com o *Neoclassicismo* inglês, principalmente no *Preface*. Trataremos de dois pontos implicados nesta relação: o primeiro ponto é como o reexame das regras clássicas, proposto por Johnson, denuncia a ruptura da crítica literária inglesa da segunda metade do século XVIII com a teoria da estética clássica². O segundo ponto implica um processo bem mais amplo, que abrange a ruptura com as formas poéticas clássicas: um processo iniciado pela classe burguesa que consiste na tentativa de subjugação de todos os mecanismos do *Ancien Régime* que ainda persistiam na sociedade capitalista da Inglaterra.

Para abarcar a amplitude desse tema no *Preface*, propomos, neste trabalho, tanto o estudo da filosofia da crítica literária envolvida na questão principal, como uma leitura política se utilizando de conceitos jamesonianos, tal como o *inconsciente político*, *estratégia de contenção*, e principalmente a análise pautada em três níveis de interpretação do texto.

Não pretendemos aplicar a leitura dialética proposta por Jameson em toda sua extensão. Mas propomos justamente ultrapassar as conclusões formais do estudo da filosofia ou da teoria que envolve o tema principal deste trabalho. Com esse procedimento será possível lidar com a ligação intrínseca de nosso tema com a situação histórica e social da Inglaterra do século XVIII.

¹ A doutrina das *unidades* também pode ser designada por “regra das três unidades” ou somente “*unidades* dramáticas”.

² O termo “estética clássica” não deve ser confundido com o ramo da filosofia conhecido como “Estética”. Alexander G. Baumgarten (1714-1762) definiu a Estética como a ciência da arte e do belo, e mais tarde o filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) a definiu como um estudo do conhecimento sensível. Diferentemente, a estética clássica era a teoria sobre a arte desenvolvida no século XVI, principalmente por críticos e estudiosos italianos e franceses das poéticas de Aristóteles e Horácio.

O *Preface to Shakespeare* é a apresentação da edição de Johnson das obras de Shakespeare. Nesse ensaio, Johnson, além de discorrer sobre a tarefa de editar o bardo inglês, trata também dos principais assuntos e polêmicas da crítica shakespeariana inglesa de sua época, assim como dos vários debates em torno da crítica inglesa em geral. O *Preface* é um ensaio central na crítica de Johnson e também retrato do estado em que a crítica neoclássica inglesa se encontrava na segunda metade do século XVIII.

O tema principal de nossa leitura é em torno do reexame proposto por Johnson da regra das três unidades e dos conceitos envolvidos nesses preceitos. A doutrina das *unidades* é a regra cunhada pela tradição clássica do século XVI, que limita e concede unidade a um poema. As *unidades* são direcionadas principalmente ao gênero poético dramático: as três unidades são a ação, tempo e o lugar. A unidade de ação circunscreve os acontecimentos do poema; a unidade de tempo limita o período em que ocorre a ação do poema; a unidade de lugar demarca o local onde ocorrem os acontecimentos³.

A questão da reavaliação consiste na defesa que Johnson empreende a favor das peças de Shakespeare contra a censura de outros críticos de orientação clássica. Shakespeare foi alvo de inúmeras críticas por parte dos seguidores do *Classicismo*⁴, que se dirigiam ao fato de seus dramas⁵ negligenciarem várias diretrizes das regras clássicas. A defesa em favor dos dramas do poeta inglês conduz Johnson ao reexame e reformulação de alguns princípios e regras da doutrina clássica, entre eles, principalmente a regra das três unidades.

Antes de prosseguirmos é preciso dizer, em algumas palavras, do que se trata a doutrina ou estética clássica, cujo domínio está presente no pensamento e na arte da Europa dos séculos XVI ao XVIII. A estética clássica é o conjunto de ideias e regras concernentes à composição, classificação e julgamento da arte (principalmente para o gênero poético), difundidas por críticos italianos e franceses do *Renascimento*, sob influência principalmente da *Poética* de Aristóteles (384–322 a. C.) e da *Ars poética* de

³ O primeiro capítulo deste trabalho trará uma seção que abordará de forma mais específica a doutrina das *unidades*.

⁴ Os termos *Classicismo* e *Neoclassicismo* são denominações idênticas para as correntes artísticas europeias fundamentadas na estética clássica. Porém, o *Classicismo* foi conhecido como *Neoclassicismo* em vários países, nos quais a doutrina clássica adquire relevo na arte nacional tardiamente, em comparação com países como a Itália e a França.

⁵ Apesar das implicações conceituais em torno do termo “drama”, decidimos nos apossar dele para preservar a nomenclatura de Johnson no *Preface*. Também utilizaremos o termo peça (play), pois o autor também se utiliza desse termo para designar as obras de Shakespeare.

Horácio (65-8 a. C.), e tem como modelos ideais os poetas antigos latinos e gregos. A estética ou doutrina clássica é a base do *Classicismo* francês e do que vem a ser conhecido como *Era augustana*⁶ ou *Neoclassicismo* na Inglaterra.

Realizar este estudo do *Preface* de Johnson nos dias de hoje pode suscitar uma questão inevitável: qual a diálogo que o estudo de um ensaio crítico de Johnson ainda pode estabelecer com os estudos literários atuais? Esta pergunta surge, principalmente, por se tratar de um autor que produz uma crítica literária que não está mais em voga na era das correntes sofisticadas e acadêmicas dos séculos XX e XXI⁷. Essa distância histórico-cultural renegaria a crítica johnsoniana aos estudos da historiografia literária?

Este estudo do *Preface* é motivado pelo questionamento do porquê de a sua crítica literária ter se tornado obsoleta ou tão distante de nossos conceitos e valores. Ou seja, a crítica ensaística de Johnson foi uma das últimas representantes de um *Neoclassicismo* pautado nos modelos aristotélicos e horacianos, que deram lugar, no século XVIII, a uma nova perspectiva e corrente artística denominada de *Romantismo*.

Dessa maneira, o *Preface* de Johnson aparece em um momento decisivo dessa mudança de paradigmas nas formas poéticas clássicas, e, conseqüentemente, na crítica literária na Inglaterra e em toda Europa do século XVIII. Por essa razão, Johnson carrega no centro teórico de sua crítica, por um lado, os elementos do reacionário *Neoclassicismo*, que desde o século XVI dominava a arte na Europa; e, por outro lado, tece questionamentos e repensa esta mesma doutrina clássica da qual ele é seguidor.

A defesa de Johnson a Shakespeare é emblemática da divisão que se encontra no meio literário inglês do século XVIII: o embate acontece entre os defensores da arte clássica, pautada nos modelos greco-latinos, e, por outro lado, pelos questionadores dessa doutrina clássica, em favor de uma arte menos acorrentada por preceitos e focada na liberdade de criação.

A figura de Shakespeare divide esse debate: para os críticos neoclássicos ingleses, o bardo inglês representa o poeta genial, porém sem o gosto e a disciplina clássica. Mas Shakespeare é apreciado pelos pensadores que privilegiam a

⁶ O período da *Era Augustana* na Inglaterra do século XVII e da primeira metade do XVIII é assim chamado em referência à era de ouro nas artes e letras da antiga Roma do imperador Augusto.

⁷ Mencionamos neste ponto as inúmeras ramificações que surgiram na crítica literária nos últimos séculos (psicanalítica, dialética, estética da recepção, mito-crítica, pós-estruturalismo, etc.), que multiplicaram e aguçaram os métodos e técnicas de leitura dos textos literários. Também apontamos para o triunfo do método estrutural na crítica acadêmica de meados do século XX.

espontaneidade da criação e da genialidade, o que torna o poeta inglês um símbolo da força e sensibilidade naturais contra o artificialismo e polidez das regras clássicas.

Diante dessa divisão, a postura da crítica de Johnson no *Preface* é conturbada. A regra das unidades dramáticas que o autor contestou nesse ensaio é um dos elementos que simboliza o domínio teórico da doutrina clássica. A conturbação surge do fato de que Johnson se fundamenta principalmente no *Neoclassicismo* inglês, o qual ele mesmo questiona ao defender os dramas de Shakespeare, e na sua reavaliação da regras das três unidades.

Esse mesmo ponto é o que faz da crítica de Johnson no *Preface* um tema interessante para tratar da mudança de paradigma no conceito de poesia dramática, o que não se limita apenas à poesia dramática, como afirma Dobránszky (1996, p. 22): “não se tratava apenas do teatro, mas de toda poética e dos limites – maiores ou menores – que julgavam ser necessários lhe impor”. Isso inclui toda a produção literária e também o pensamento e prática da crítica.

A ruptura com a doutrina clássica é uma parte de todo um processo de transformação na sociedade inglesa do século XVIII. Os arcaicos modos de organização do *Ancien Régime* são decompostos para dar espaço a uma nova formação social, propriamente burguesa, política e economicamente capitalista. As grandes mudanças na estrutura da sociedade inglesa do século XVIII são expressas na sua própria produção literária. Transformações que são denominadas por Raymond Williams (1977) de *structure of feeling* (estrutura de sentimento): esta ideia representa o sentimento ou transformações de uma época que podem ser captadas a partir de seus produtos culturais, entre eles a literatura.

O que Williams aponta é que nos estudos literários é possível captar o contexto histórico e social dentro da estrutura de uma obra literária. Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2006), aponta que a maneira de tratar o contexto social e histórico nos estudos literários é trazer esses fatores externos para textura da obra. Os fatores sociais se integram, na análise literária, à organização interna da obra, constituindo, desse modo, uma parte essencial da própria estrutura de um texto literário.

Jameson (1992), na mesma linha de pensamento de Candido, afirma que toda obra literária é um ato socialmente simbólico. O próprio ato literário, segundo Jameson (1992), é uma solução ideológica para lidar com as contradições sociais indissolúveis. Por conseguinte, o que poderiam ser fatores externos (contexto histórico e social) é um subtexto imanente na própria textura da obra. Se o leitor não consegue detectar esse

conteúdo social imanente no texto, é porque o próprio autor se utiliza, de maneira consciente ou não, de certas *estratégias de contenção*, ou seja, de mecanismos que desviam o olhar para o conteúdo *manifesto* da obra, para que essas contradições sociais não venham à tona no texto.

O conceito utilizado para designar a imanência desse “contexto” social na forma estrutural de um texto literário é denominado de *inconsciente político*⁸. Para Jameson (1992), a leitura política tem como objetivo desvendar o inconsciente político de uma obra. A leitura nesse prisma, ao desvelar as *estratégias de contenção* e acessar o inconsciente político, amplia o horizonte de entendimento de um texto literário ao seu campo social e histórico, no qual esse texto está necessariamente inserido.

Nesse sentido, a crítica johnsoniana em relação a Shakespeare no *Preface* e a reavaliação da doutrina das *unidades* são parte de todo esse processo social de transformação na Inglaterra de sua época. Pretendemos mostrar que a relação conturbada de Johnson com a estética tem como fundo as contradições sociais da Inglaterra do século XVIII. A forma como Johnson articula sua crítica no *Preface* é um testemunho do cenário social dividido entre o “progressismo” social da burguesia e a modos arcaicos que persistem na sociedade inglesa.

Desse modo, aprofundar-se e entender a avaliação que Johnson faz de Shakespeare no *Preface* não é somente uma via para entender essa mudança do *Neoclassicismo* inglês para o *Romantismo*, mudança que engendrou os conceitos de obra escrita e crítica literária de nossa modernidade. Mas a partir da leitura dialética podemos acessar o conteúdo histórico e social dessa transformação, impresso na própria textura da questão principal desta dissertação.

Assim sendo, a análise que pretendemos realizar nesta dissertação não distingue o teórico-formal do contexto histórico-social na reavaliação feita por Johnson das unidades dramáticas. Então, consideramos que apenas a leitura política pode nos mostrar uma face mais profunda dos mecanismos em jogo no *Preface*. Isto é, o movimento teórico da crítica de Johnson no *Preface* traz para dentro de si a situação e transformações sociais e históricas da Inglaterra do século XVIII.

Desse modo, a leitura empreendida aqui permite, a partir dos conceitos de *structure of feeling* de Williams e *inconsciente político* de Jameson, ultrapassar o que é

⁸ As noções de *inconsciente político* de Jameson, assim como a de *structure of feeling* de Williams, serão melhor desenvolvidas na seção 1.1 do primeiro capítulo.

apenas uma discussão formal no *Preface*, já que a discussão formal se esgota nela mesma. Portanto, consideramos que as escolhas da postura teórica e formal da crítica de Johnson é afetada profundamente pela situação social e histórica de sua época.

Por último, pretendemos, na análise que fazemos nesta dissertação, além de contribuir para estudos da crítica literária de Johnson, como ponto de reflexão para os estudos literários, também reforçar o diálogo que se faz necessário entre literatura, história e sociedade.

Esta dissertação está dividida em três capítulos, que compõe duas partes do estudo: o primeiro e segundo capítulo pretende tratar das questões teóricas e formais envolvida na reavaliação da doutrina das *unidades*, para depois avançar e ultrapassar a leitura teórica e formal no terceiro capítulo, por meio da leitura dialética do nosso objeto de estudo.

O primeiro capítulo, repartido em quatro seções, trata principalmente de mostrar a filosofia ou teoria por trás do tema abordado no *Preface*. Introduzimos as discussões concernentes à estética clássica, sobretudo à regra das três unidades (ação, tempo e lugar), o que resulta em um capítulo mais teórico.

Na primeira seção do capítulo um, apresentaremos a fundamentação teórica da análise efetuada neste trabalho. Primeiramente sobre o ensaio como um gênero literário, e em seguida sobre o método de análise levado a efeito no *Preface*. A segunda seção tem como objetivo apresentar o autor Samuel Johnson, expondo alguns dados biográficos que julgamos pertinentes sobre o autor, sua obra escrita em geral e sua fortuna crítica. Em seguida, na terceira seção, tratamos das Poéticas da Antiguidade (Aristóteles e Horácio), com o objetivo de mostrar em qual base se constitui a estética clássica. Na última seção do capítulo, discorreremos sobre as regras clássicas em geral, especificamente sobre a doutrina das *unidades*, sobre como foram elaboradas e sobre sua função dentro da estética clássica.

O segundo capítulo tem como finalidade comum a contextualização histórica do tema, a fim de localizar a estrutura de sentimento (*structure of feeling*) da época, captando as polêmicas e transformações que sofria a Inglaterra nos séculos XVII e XVIII relativamente ao seu cenário literário. O capítulo está dividido em três seções.

Na primeira seção traçamos um panorama do *Classicismo* francês e discutimos sua influência no *Neoclassicismo* inglês. Na seção seguinte realizamos o panorama histórico da *Era Augustana* na Inglaterra, quando contextualizamos o *Neoclassicismo* inglês, dando ênfase às principais polêmicas da época. Na terceira e última seção é abordado como a crítica neoclássica inglesa trata Shakespeare, com o propósito de localizar os lugares-comuns e as diferenças de opinião em relação aos dramas shakespearianos.

No terceiro e último capítulo partimos para a leitura do *Preface*, focando principalmente na reavaliação da doutrina das *unidades*. A divisão desse capítulo é feita em quatro seções. Na primeira apresentamos o *Preface to Shakespeare* e a sua fortuna crítica, com o fim de apresentar como nosso objeto de estudo é lido pela sua tradição de comentadores. Também é exposto o modo de leitura do *Preface*, que é realizada em três níveis.

Na segunda seção, damos início à análise do nosso objeto de estudo em seu primeiro nível, com o objetivo de detectar as *estratégias de contenção* e as contradições, em nível formal, no movimento argumentativo da crítica de Johnson. Na terceira seção, realizamos a leitura no segundo nível, justamente onde as contradições, antes formais, ganham seu sentido social. E por último, na quarta seção, acessamos o último nível de compreensão do *Preface*, quando a contradição social impressa nos processos formais da crítica de Johnson se mostra como parte de um movimento bem mais amplo: a sucessão dos *modos de produção*.

Em relação à conclusão deste trabalho, retomamos os principais tópicos da análise do *Preface*. Ao fazê-lo, será possível delinear uma última reflexão, a partir da crítica shakespeariana de Johnson no *Preface*, sobre os limites impostos às poéticas e às novas formas que surgem de pensar a arte. Isso em conexão com as novas composições sociais, políticas e econômicas da modernidade, fechando o diálogo desta dissertação entre estudos literários e sociedade.

1. SAMUEL JOHNSON E A TEORIA DA ESTÉTICA CLÁSSICA

C'est à la nature à donner les qualités de la personne, la figure, la voix, le jugement, la finesse. C'est à l'étude des grands modèles, à la connaissance du coeur humain, à l'usage du monde, au travail assidu, à l'expérience et à l'habitude du théâtre, à perfectionner le donde nature.

(Denis Diderot, *Paradox sur le comédien*)

1.1 Considerações concernentes à fundamentação teórica desta dissertação

A primeira consideração que propomos surge do problema do gênero ensaio, quando este é inserido como objeto dos estudos literários. Johnson escreveu uma pequena obra que, nos padrões de hoje, se pode com toda segurança dizer que possui um caráter literário, seja em prosa ou verso. Portanto, segundo os padrões dos estudos literários atuais, essa parte da obra do autor seria passível de uma análise literária: a análise estética de estilo, de composição e dos aspectos formais da narrativa (lírica ou dramática)⁹.

Porém, a maior parte de sua obra se ocupa de escritos críticos e biográficos, na forma de ensaio. Neste trabalho, como foi dito anteriormente, analisamos o ensaio crítico *Preface to Shakespeare*, que não se propõe a ser uma obra poética ou ficcional, mas uma exposição crítica das obras do bardo inglês. Todavia, a exposição crítica de Johnson não segue o rigor de um tratado, mas desfruta de toda a liberdade de opinião inerente à forma do ensaio.

⁹ Não se trata aqui de reduzir o atual estudo literário apenas à análise de componentes formais e estéticos. No século XX surgiram várias correntes da crítica literária que unem o elemento estético com outras áreas das ciências humanas, como psicologia, sociologia, filosofia e história.

Se o ensaio não se apresenta como um tratado, cujo procedimento é demonstrativo e a conclusão tem valor científico, seria o ensaio um escrito literário¹⁰? Por outro lado, o ensaio crítico reuniria as características que permitiriam alocá-lo como um gênero literário, e, desta maneira, torná-lo passível de uma análise literária? Para responder, ou ao menos localizar os problemas envolvidos nessas questões, traçamos um rápido panorama do problema do ensaio como gênero literário.

Andréia Guerini (2000, p. 18-19) pontua o problema de considerar o ensaio como um gênero literário:

[...] percebe-se que a Teoria Literária não chegou a dar uma definição precisa e rigorosa do ensaio enquanto gênero, pois as teorizações sobre o assunto são, como já visto, praticamente inexistentes. Afinal, o gênero foi inventado por um francês, ganhou notoriedade e uma forma peculiar na Inglaterra e foi teorizado pelos alemães.

No trecho acima, Guerini (2000) ressalta a falta de material que teorize sobre o ensaio, pois muitas obras da teoria literária que tratam de assuntos como “o que é literatura?” ou “o que é gênero literário?” não consideram a questão do gênero ensaio. As próprias discussões atuais no campo da teoria literária tratam em pouca escala do tema do gênero.

Muitas vezes os teóricos literários se afastam do tema do gênero literário, por se aproximar de posições que consideram a contemporaneidade como a era da desconstrução dos gêneros. Não obstante, as discussões em torno da teoria literária, em sua maioria, se concentram em gêneros como o lírico, o drama e a prosa ficcional, os quais suscitam as mais diversas questões e temas para os estudos literários. Temas que podem variar da pergunta sobre o tipo de voz narrativa de um poema até sobre como o aspecto social interfere na construção de uma personagem em um romance.

Antes de se tratar do ensaio como um escrito com caráter literário, é válido discorrer brevemente sobre o conceito de *gênero literário*. Northrop Frye¹¹ (1973, p. 242) faz o seguinte comentário sobre gênero literário:

¹⁰ Não pretendemos considerar a liberdade de opinião como um ponto determinante do caráter literário de algum escrito, mas apontar que essa característica do ensaio o coloca como um gênero mais próximo do literário do que dos escritos científicos ou acadêmicos.

¹¹ Ao utilizarmos de Frye não estamos considerando sua teoria mito-crítica para a literatura como base teórica desta dissertação. Evocamos Frye para tratarmos sobre a natureza e classificação do gênero literário e a possibilidade de encarar o ensaio como um objeto literário.

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

Frye (1973) define o princípio que distingue os gêneros, a partir da maneira como um escrito é apresentado ao seu espectador, isto é, o modo como as palavras foram compostas para serem apresentadas ao público. Por exemplo, um romance que, apesar de poder ser declamado, o autor o escreve com o intuito de que seja lido. O mesmo se pode dizer de Shakespeare: em vista do pouco trato que tem em seu texto, o poeta inglês os escreve para serem representados. Da mesma maneira, mesmo que o poeta romântico coloque um tom dramático em seu poema, ele não espera que ele seja representado como peça.

Adiante, Frye (1973, p. 243) apresenta uma definição mais precisa de gênero para a literatura: “Talvez se julgue mais simples, em vez de usar o vocábulo princípio, dizer que as distinções de gênero estão entre os modos com que as obras literárias são idealmente apresentadas, quaisquer que sejam as realidades”. Portanto, mesmo quando uma peça de Shakespeare é impressa para ser somente lida, o modo como ela foi escrita transparece a ideia de algo para ser representado. Neste caso, se pode dizer que a peça pertence ao gênero dramático.

Na área central da literatura, para Frye, está o *épos*¹² e a *ficção*. Se no *épos* o poeta ou recitador está em contato direto com a audiência, há por outro lado, na *ficção*, uma separação entre o autor e o público leitor. Podemos afirmar que, na *ficção*, o autor se oculta nas palavras impressas no papel. Segundo Frye (1973), diferentemente do *épos*, a forma da *ficção* é exclusivamente em prosa e de ritmo contínuo. O ensaio é definido por Frye, como pertencente ao gênero literário *ficção*. Neste, “na literatura escrita, tanto o autor como as suas personagens escondem-se do leitor” (FRYE, 1973, p. 245).

Frye coloca o ensaio como uma espécie distinta de *ficção*, a saber, a confissão, aquilo que é menos literatura do que um “pensamento”. Nas palavras de Frye (1973, p. 302): “também a confissão, como o romance e a estória romanesca, tem sua forma curta, o ensaio informal, e o *livre de banne foy* de Montaigne é uma confissão formada de ensaios, à qual apenas falta a narração contínua do tipo mais amplo”.

¹² “No *épos*, o autor defronta sua audiência diretamente, e as personagens hipotéticas de sua estória estão escondidas” (FRYE, 1973, p. 245).

Então, segundo Frye, o ensaio é uma forma da confissão, porém, uma confissão escrita em ensaios que rompem a forma contínua da confissão, assim como uma obra formada de contos é uma forma de romance. Por exemplo, *Essays* (1580), de Michael Montaigne (1533-1592), onde a narração contínua, própria da *ficção*, é interrompida entre um ensaio e outro. Frye aponta o *Essays* como sendo uma confissão formada por ensaios, da mesma maneira que *Dubliners*, de James Joyce, é uma obra de *ficção* formada por contos.

O ensaio pode não conter, no sentido tradicional, uma voz narrativa, ou pode dispensar personagens que interajam em uma história. Contudo, para Frye, o ensaio possui um caráter literário ou pode ser um gênero literário. Deste modo, o ensaio pode ser um objeto que interessa aos estudos literários. Por exemplo, a obra *Essays*, de Montaigne, é considerada tanto uma obra filosófica como literária, e até hoje é um exemplo de estilo de prosa.

O caráter literário do ensaio ainda pode ser mais explorado, visto que sua forma, durante os tempos, foi aplicada não somente a escritos que se pretendiam literários, mas a diversas áreas do conhecimento, como a filosofia, sociologia e a ciência. A complexidade que envolve o gênero “ensaio” está no próprio nascimento do conceito *ensaio*. Apesar desse estilo de prosa ter aparecido um tempo antes, só viria a ser chamado assim pela primeira vez por Montaigne.

O filósofo francês Montaigne pretendeu escrever sua obra *Essays* com o objetivo de fazer uma investigação sobre si mesmo, confessando tudo a seu respeito, sem esconder nada, como afirma Carpeaux (2011, p. 551): “dizer tudo isso não cabia em nenhum gênero literário existente, nem numa epopéia virgiliana nem em poesia petrarquesca nem num romance pastoril ou de cavalaria – era então preciso criar um gênero livre, livre como o homem que o criou: o ensaio”.

Apesar de o ensaio poder possuir um caráter literário, esse modo de escrita pode ser tratado como um “gênero livre”, e é essa liberdade que faz dele um gênero “maleável” (GUERINI, 2000). Deste modo, o ensaio não é apenas um gênero literário, mas também possui a liberdade para transitar entre as áreas do conhecimento. Assim como ocorre na Inglaterra da Era do *Iluminismo*, vários filósofos britânicos recorrem a esse gênero para apresentar suas teorias filosóficas. Exemplos não faltam do uso do ensaio para esse fim, dos ensaios do filósofo inglês John Locke (1632-1704) aos ensaios do filósofo escocês David Hume (1711-1776).

Hume (2011), contemporâneo de Johnson, no ensaio *A arte de escrever ensaios*¹³, considera o gênero ensaístico como uma forma que articula os temas sofisticados do mundo dos indivíduos *letrados* com a agilidade e desenvoltura das conversas do mundo dos indivíduos *de convívio social*. Então, para Hume (2011, p. 222), o objetivo do ensaio é ligar o “mundo letrado com o mundo do convívio social”, e:

Deste ponto de vista, posso me considerar uma espécie de representante ou embaixador das letras nos domínios do convívio social, e devo ter como constante dever a promoção das boas relações entre esses dois Estados, que tanto depende um do outro (HUME, 2011, p. 223).

O modo como o ensaio estabelece essa “liga” ou “boa relação” é transportando para o convívio social os mais variados temas da filosofia, história, política e literatura. Por outro lado, ao mundo letrado são adicionadas “aquela liberdade e agilidade de pensamento e expressão que só podem ser adquiridas pelo convívio social” (HUME, 2011, p. 222).

Considerando a “maleabilidade” que Hume atribui ao ensaio, Márcio Suzuki (2011) afirma que ensaio tem como modelo a “conversa”. A aproximação da forma do ensaio com a conversa confere àquele uma autonomia entre os demais gêneros, pois a conversa desfruta de uma naturalidade e liberdade de estilo e tema.

No século XX, o filósofo alemão Theodor Adorno trata também da autonomia do gênero ensaístico, no seu *O ensaio como forma*:

O ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional. Mais aberto na medida em que, por sua disposição, ele nega qualquer sistemática, satisfazendo a si mesmo quanto mais rigoroso sustenta essa negação; os resíduos sistemáticos, como por exemplo a infiltração, nos estudos literários, de filosofemas já acabados e de uso disseminado, que deveriam conferir respeitabilidade aos textos, valem tão pouco quanto as trivialidades psicológicas. [...] ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos. Mas certamente o ensaio é cauteloso ao se relacionar com a teoria, tanto quanto com o conceito (ADORNO, 2003, p. 37).

Adorno concebe o ensaio como uma forma que impede o pensamento de ficar dogmatizado. O ensaio pela sua liberdade formal escapa da inflexibilidade ou rigidez que distingue as áreas do conhecimento nas academias. Desse modo, para Adorno, no

¹³ Este ensaio de Hume foi publicado somente na segunda edição dos seus *Ensaio morais e políticos*, no ano de 1742.

ensaio não se acha a rigorosa sistematização que constitui um tratado científico ou filosófico, pois se trata de um texto que se aproxima da opinião pessoal do autor. O ensaio pode igualar o valor de uma demonstração filosófica com “trivialidades psicológicas” (ADORNO, 2003).

O ensaio, contudo, tem uma proximidade com a teoria, na medida em que expõe conceitos, investiga, questiona e reflete sobre um assunto, afastando-o da maneira expositiva da prosa ficcional ou da arte em geral. Então, a forma de exposição do ensaio pode ser artística ou não, isto é, ele pode envolver apenas a exposição de uma ideia (ADORNO, 2003).

Por outro lado, a ensaio não é uma investigação que deduz seu objeto de tal maneira que não restasse mais nada a ser dito sobre ele. O gênero, segundo Adorno (2003), não consolida um conhecimento. A cautela do ensaio para com a teoria e o conceito é justamente não se deixar cair na certeza demonstrativa. Como Adorno (2003, p. 37) observa: “agindo como se tivesse em mãos a pedra filosofal”. Então, o ensaio está em constante movimento dialético.

Adorno (2003) ainda afirma que o ensaio não é um gênero em que possa se delimitar alguma competência em específico. O próprio ensaio se faz essa exigência de liberdade. Assim, contra a rigidez da separação da ciência, filosofia e arte, o ensaio surge como uma forma antisistemática. Não obstante suas características, o ensaio é um gênero literário. Todavia, também cumpre o papel de mediador entre as formas de conhecimento, como um gênero essencialmente crítico, investigativo e experimental.

Os inúmeros ensaios, de Montaigne a Johnson, Locke a Adorno, desfrutam da liberdade da forma desse gênero. Esses ensaios eram voltados, sobretudo, para a exposição de uma ideia ou conceito, porém sem a rigidez de uma teoria ou sistema de pensamento. Portanto, o modo de exposição ensaística carrega a ambiguidade de ser um estilo literário, mas, por outro lado, se aproxima da teoria, por apresentar e lidar com conceitos.

A partir dessas considerações acerca do gênero ensaio, pretendemos destacar que a análise literária de nosso objeto de estudo considera a maleabilidade do gênero. Pois, como foi dito, o *Preface* trata da exposição das ideias críticas de Johnson sobre

Shakespeare. Mas, por outro lado, o gênero ensaio consiste em um ato estético de um autor. Desse modo, consideramos o *Preface* tanto uma exposição de uma ideia e atividade crítica, como um ato literário de Johnson.

A presente dissertação, em seu todo, é dividida em duas grandes partes. Devido à extensão teórica dos temas tratados no *Preface*, pretendemos abordar, em uma primeira parte, a filosofia ou teoria dos temas apresentados pela crítica literária de Johnson. Nessa parte pretendemos mostrar as bases teóricas e filosóficas da estética clássica e traçar o contexto intelectual da época de Johnson, pois a estética clássica é a teoria com a qual Johnson debate na reavaliação das doutrinas das *unidades* no *Preface*.

Na segunda parte será realizada a análise do *Preface*, que se estende aos aspectos históricos e sociais envolvidos na relação da crítica de Johnson com a estética clássica. A partir da leitura política pretendemos ampliar a compreensão do tema principal para além da discussão formal em torno de toda a filosofia e teoria implicadas na ruptura da crítica inglesa com a estética clássica no *Preface*.

Ao ampliar esta análise para elementos externos (contexto social e histórico) ao tema desta dissertação, não pretendemos traçar uma historiografia e identificar elementos do pensamento geral da época no *Preface*. Estendemos a análise ao contexto histórico de maneira que estes elementos externos do *Preface* apareçam como um componente que faz parte e também modifica a estrutura formal interna da crítica de Johnson. Sobre o modo de articular o social e o histórico nos estudos literários, escreve Candido (2006):

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO 2006, p. 13-14).

Segundo Candido, a análise literária que pretende aproximar o social e o literário corre o risco de se tornar um determinismo social. Neste tipo de análise, as características sociais e históricas de uma época se tornam causas externas de uma estrutura interna de uma obra. Por outro lado, Candido aponta que a ideia de estrutura “virtualmente independente” origina uma análise limitada da literatura. Candido está

propondo, como alternativa, que os componentes sociais e históricos estão ativamente na estrutura interna de uma obra literária.

Assim como Candido, Fredric Jameson explica o que é trazer o externo (social e histórico) para a estrutura interna do texto:

Em vez disso, deve trazer o Real para sua própria textura, e os paradoxos máximos e os falsos problemas da lingüística e, principalmente, da semântica, devem ser rastreados nesse processo, por meio do qual a língua consegue trazer o Real para dentro si como seu próprio subtexto intrínseco ou imanente (JAMESON, 1992, p. 74.)

O “Real” (termo que empresta de Lacan) a que Jameson se refere é o “contexto” histórico da obra; os acontecimentos históricos, políticos e sociais pontuais que marcam a época na qual está inserida uma obra escrita e o movimento histórico dos *modos de produção* que estão na base desses acontecimentos locais.

O “Real” vem à tona na narrativa¹⁴ como uma parte integrante de sua própria textura, isto é, um *subtexto*, que se manifesta na estrutura formal do texto e não apenas em seu conteúdo. Deste modo, a ascensão política e econômica da burguesia inglesa, aliada ao novo modo de pensar do *Iluminismo*, e a ruptura com o Classicismo, são tratados como um texto imanente à própria estrutura da crítica literária de Johnson presente no *Preface*.

Esses elementos do “Real” estão ativamente presentes no processo pelo qual Johnson faz a sua reavaliação da regra das três unidades do teatro neoclássico inglês. A partir desses pressupostos, para estender o exame formal e teórico do *Preface* ao campo social e histórico da Inglaterra do século XVIII, os conceitos de *structure of feeling*, de Raymond Williams, e o de *inconsciente político*, de Fredric Jameson, são aparatos teóricos úteis e imprescindíveis.

Na defesa empreendida por Johnson a favor dos dramas shakespearianos contra as acusações de outros críticos neoclássicos, está implicada uma mudança tanto no conceito de fazer poético, como na postura da crítica literária inglesa. Não somente essas transformações marcam a época do *Preface*, mas toda uma nova forma de pensar que surge naquele momento, juntamente com novas relações sociais e políticas na Inglaterra e em toda a Europa do século XVIII.

¹⁴ O termo “narrativa” é entendido por Jameson em seu sentido amplo, englobando inclusive os textos teóricos sobre os produtos culturais.

A ideia de “sentimento” em Williams (1977) é uma noção utilizada para se diferenciar de conceitos formais de “visão de mundo” e “ideologia”. Ao invés de reduzir os fenômenos socioculturais a formas fixas e acabadas, o autor afirma que os “significados e valores (de uma época) ¹⁵, tal como eles são ativamente vividos e sentidos, e a relações entre estes e as convicções sistemáticas e formais, são, na prática, variáveis (incluindo-se variáveis historicamente)” (WILLIAMS, 1977, p. 132, tradução nossa) ¹⁶.

Williams, ao tratar o “sentimento” de uma determinada época, não está colocando este em oposição ao “pensamento”, “mas o pensamento tal como sentido e o sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo de presente, em uma continuidade inter-relacionada e viva” (WILLIAMS, 1977, p. 132, tradução nossa) ¹⁷. Deste modo, segundo Williams (1977), para se ter uma compreensão melhor dos fenômenos socioculturais de uma época, é necessário captar esta estrutura em constante processo de transformação.

A estrutura, a que se refere Williams, só pode ser analisada no presente momento em que é vivida. Por isso, *structure of feeling* é “uma hipótese cultural, efetivamente derivada do esforço para compreender tais elementos e suas conexões em uma geração ou período, e necessitando sempre de ser restituído, interativamente, para tal evidência” (WILLIAMS, 1977, p. 132-3, tradução nossa) ¹⁸.

A arte e a literatura, para Williams (1977), podem ser a fonte de expressão de alguns desses elementos em processo no campo social e cultural. Processos ou fenômenos que outros sistemas formais não conseguem captar. Ou seja, a arte em geral, e em especial a literatura:

[...] onde o legítimo conteúdo social está em um significativo número de casos deste tipo presente e afetivo, os quais não podem, sem prejuízo, ser reduzidos a sistemas de crenças, instituições, ou relações gerais explícitas, porém se

¹⁵ Parêntese adicionado pelo autor da dissertação.

¹⁶ “meanings and values as they are actively lived and felt, and the relations between these and formal or systematic beliefs are in practice variable (including historically variable)”.

¹⁷ “but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in a living and interrelating continuity”.

¹⁸ “a cultural hypothesis, actually derived from attempts to understand such elements and their connections in a generation or period, and needing always to be returned, interactively, to such evidence”.

podem incluir todos esses, tais como vividos e experimentados (WILLIAMS, 1977, p. 133, tradução nossa)¹⁹.

Na obra de arte podem estar incluídas essas instituições e crenças de sua época, tal como foram vividas e experimentadas. Esses processos contínuos não podem ser reduzidos nem às suas instituições, nem aos seus sistemas de crenças. Portanto, as novas relações sociais e culturais que estão surgindo em uma época, ou a estrutura desse constante processo da sociedade e da cultura, encontram na arte o seu modo de se expressar. Nas palavras de Williams:

A ideia de uma estrutura de sentimento pode ser relacionada, especificamente, com a evidência de formas e convenções (figuras semânticas), que, na arte e na literatura, muitas vezes estão associados com as primeiras indicações verdadeiras de que uma nova estrutura está se formando (WILLIAMS, 1977, p. 133, tradução nossa)²⁰.

Deste modo, a transformação social e histórica da Inglaterra do século XVIII pode ser captada na estrutura formal do *Preface*. O processo de transformação social sedimentado na estrutura interna da obra pode ser assimilado ao que Jameson (1992, p. 32) afirma sobre a História:

[...] que a História *não* é um texto, ou uma narrativa, mestra ou não, mas que, como causa ausente, é-nos acessível apenas sob a forma textual, e que nossa abordagem dela e do próprio Real passa necessariamente por sua textualização prévia, sua narrativização no inconsciente político.

O autor aponta que a História não está nos “manuais de história e na apresentação cronológica das seqüências históricas tão amiúde chamadas de “história linear” (JAMESON, 1992, p. 31). Ao afirmar que “a História não é um texto”, mas uma causa ausente²¹, Jameson quer acentuar que ela não é como um fato dissociado dos

¹⁹ “[...] where the true social content is in a significant number of cases of this present and affective kind, which cannot without loss be reduced to belief-systems, institutions, or explicit general relationships, though it may include all these as lived and experienced”.

²⁰ “The idea of a structure of feeling can be specifically related to the evidence of forms and conventions - semantic figures - which, in art and literature, are often among the very first indications that such a new structure is forming”.

²¹ A noção de causa ausente Jameson (1992) pega emprestada da noção de “causa estrutural” de Althusser, que contrapõe a noção de causa “mecânica”. Por meio da causa “mecânica”, se considerava que uma obra de arte era a expressão ou efeito de uma determinada classe social presente em seu contexto histórico. Enquanto “tal é o sentido em que esta ‘estrutura’ é uma causa ausente, já que em nenhum lugar se faz empiricamente presente no elemento, não fazendo parte do todo ou de um dos níveis, mas de todo o sistema de *relações entre* esses níveis” (JAMESON, 1992, p. 33). Então, esta “estrutura” ou História não

textos culturais ou literários, mas pode justamente ser captada através da mediação dessas narrativas.

Segundo Jameson, não se pode escrever a História como uma realidade ou um fato; ela não é uma entidade abstrata ou ideal, separada ou extrínseca a esses textos. Isto é, o Real (contexto histórico e social) não aparece como um plano de fundo ou como um algo exterior aos textos literário ou cultural. Como afirma Jameson (1992, p. 74): “O ato literário ou histórico, portanto, sempre mantém uma relação ativa com o Real; contudo, para fazer isso, não pode simplesmente permitir que a ‘realidade’ persista inerte em si mesma, fora do texto e à distância”.

A realidade²² ou contexto social e histórico está ativamente nessas narrativas, de maneira que as modifica e é modificada por elas. O que Jameson denomina de *inconsciente político* dos textos é justamente essa realidade contida por “baixo” da superfície dos textos. Como afirma Jameson (1992, p. 18): “a defesa de um inconsciente político propõe que empreendamos justamente essa análise final e exploremos os múltiplos caminhos que conduzimos à revelação dos artefatos culturais como atos socialmente simbólicos”.

Simbolicamente, as contradições e conflitos da época, que envolvem a produção de um texto cultural, podem ser acessados na estrutura formal desses textos. Atingir o *inconsciente político* de uma narrativa é tratar esse contexto social, histórico e político como uma parte ativa da própria estrutura de uma narrativa. Adam Roberts (2001, p. 76, tradução nossa) comenta o conceito *inconsciente político*:

[...] os significados *superficiais* do texto não são necessariamente indicadores confiáveis para a matéria importante, a qual está realmente se passando *debaixo da superfície*. A crítica pode, na medida em que prestar atenção aos ‘sintomas’ do texto, acessar a ‘realidade’ inconsciente. Em parte, isso significa uma atenção particular antes a forma, do que ao conteúdo; [...] A forma textual incorpora o significado ideológico quase tanto como, ou talvez até mais, do que o conteúdo²³.

é uma base na qual seus elementos (cultura, ideologia, economia, etc.) estão meramente apoiados, mas ela se faz presente, como efeito, em todos esses elementos e na relação entre eles, seja nos produtos culturais, na ideologia, ou no sistema legal ou político.

²² Realidade ou Real é o contexto histórico e social do texto, que, como aponta Jameson (1992, p. 74): trata-se de “um *subtexto* histórico ou ideológico anterior, sendo sempre entendido que esse “subtexto” não se faz imediatamente presente enquanto tal, não é a realidade externa do senso comum, e nem mesmo das narrativas convencionais dos manuais de história”.

²³ “[...] that the *surface* meanings of text are not [necessarily] reliable indicators to the important stuff, to what is really going on *underneath the surface*. A critic, by paying attention to the “symptoms” of the text, can access the unconscious “reality”. Partly this means a particular attention to form rather than

Essa “realidade inconsciente” presente no texto está menos no conteúdo expresso (conteúdo *manifesto*) do que na forma do texto. A forma de um texto ou narrativa capta a ideologia em qual ele é produzido, o que não aparece de modo evidente no conteúdo. A realidade é reprimida no texto, o que Jameson (1992) designa como *estratégia de contenção*.

As *estratégias de contenção* são os mecanismos e artifícios formais de um texto para reprimir o contexto histórico marcado por contradições sociais, de maneira que não sejam percebidas na leitura. Ao reprimir o contexto de uma obra (algo realizado pelo seu autor de forma consciente ou não), há uma redução do horizonte de entendimento da mesma, atraindo o olhar do leitor somente para a superfície do texto. Desse modo, as contradições sociais que estão ativas dentro dos processos formais e que são cruciais para a constituição de uma obra passam despercebidas pela leitura superficial.

Como Roberts (2001) afirma, dando atenção à “forma” antes que ao “conteúdo” de um texto, se pode acessar a sua realidade reprimida, pois na forma ou textura é que o contexto social ou histórico está participando de maneira ativa na constituição de um texto literário ou cultural. A leitura é conduzida de maneira que o acesso ao *inconsciente político* de um texto é feito pelo desvendamento das suas *estratégias de contenção*. Revela-se, desse modo, uma compreensão mais completa dos produtos culturais e sua relação com a estrutura social de sua época.

Para desvendar o *inconsciente político* do tema tratado no *Preface*, tencionamos realizar uma leitura em três níveis de interpretação, do modo como propõe Jameson (1992, p. 68): “em particular, vamos sugerir que esse enriquecimento e essa ampliação semântica dos dados e materiais inertes de um determinado texto devem ocorrer dentro de três molduras concêntricas, que marcam uma ampliação do sentido do campo social de um texto”.

Por meio dessas três etapas, pretendemos desvelar as *estratégias de contenções* da crítica de Johnson no *Preface*, ampliando a relação da crítica de Johnson com a estética clássica até seu sentido social e histórico. Em suma, através da leitura dialética, e por meio desses três horizontes de compreensão, pretendemos mostrar que os mecanismos da crítica de Johnson, ao lidar com Shakespeare e a doutrina clássica no *Preface*, se configura como um ato socialmente simbólico, que visa à resolução de contradições sociais indissolúveis de sua época.

content; [...] textual form embodies ideological significance just as much, or perhaps even more than, the content”.

Então, a leitura dialética que realizamos do *Preface* se concentra em três níveis ou horizontes: no primeiro horizonte, nos dedicamos a localizar as artimanhas (*estratégias de contenção*) do texto que levam a tradição crítica do *Preface* a considerar apenas seu *conteúdo manifesto*. Para tal, as contradições sociais que Johnson tenta simbolicamente solucionar serão mostradas, em um primeiro momento, no seu nível formal.

No segundo horizonte, a análise do *Preface* se abre ao seu sentido no campo social, onde as contradições sociais indissolúveis do contexto histórico (burguesia e aristocracia) de Johnson são trazidas aos processos formais de sua crítica. Nesse horizonte é permitido acessar um sentido mais abrangente das motivações que levam o crítico a uma reavaliação das *unidades* dramáticas.

Então, no último horizonte, levamos a História como movimento dos *modos de produção*. Neste horizonte, a leitura política se faz precisa para mostrar que a própria relação conturbada de Johnson com a estética clássica no *Preface* é a dramatização de um processo bem mais abrangente. A leitura política nos leva ao processo de submissão de todos os mecanismos do *Ancien Régime* pela sociedade burguesa capitalista, impressa na forma ou nos processos formais do *Preface*.

Antes de concluir essa seção é importante ressaltar que a primeira parte deste trabalho se volta ao contexto intelectual e à filosofia implicados nas questões da reavaliação da doutrina das *unidades*. Esse primeiro momento se constitui das seções seguintes do primeiro e do segundo capítulos. Na segunda parte, efetuamos a análise do *Preface*, que é conduzida, como foi dito, em três etapas sucessivas, e está localizada no terceiro capítulo desta dissertação.

Por meio dessas duas grandes partes contidas neste trabalho, visamos, justamente, ampliar e dar continuidade aos estudos teóricos sobre esse tema, e aos estudos sobre a crítica literária de Johnson diretamente relacionados à sociedade e à história.

1.2 Samuel Johnson: o escritor profissional

O crítico literário Otto Maria Carpeaux, em seu *A história da literatura ocidental*, profere as seguintes palavras sobre Samuel Johnson: “E este Johnson, *scholar* de erudição antiquada, moralista sonoro e trivial, estilista pomposo. [...] Finalmente,

impôs à posteridade a sua glória literária” (CARPEAUX, 2011, p.1154). Por outro lado, o crítico norte-americano Harold Bloom, em tom elogioso, escreveu: “em erudição, intelecto e personalidade, Samuel Johnson até agora parece a mim o primeiro entre todos os críticos literários do Ocidente” (BLOOM, 1998, p.2, tradução nossa)²⁴. Desde sua morte, em 1784, a reputação literária póstuma de Johnson oscilou durante o tempo e dividiu opiniões.

No final do século XVIII, Johnson foi desprezado pelo nascente *Romantismo* inglês, que via em sua figura o símbolo de um crítico demasiadamente rígido e limitado para captar a essência exuberante e ambígua do gênio de Shakespeare e Milton, os maiores poetas nacionais até então. O crítico alemão August Wilhelm Schlegel²⁵ (1767-1845), por exemplo, reprova as censuras de Johnson para com as ambiguidades da linguagem de Shakespeare; aquilo que o crítico inglês enxerga como defeito em Shakespeare, Schlegel atesta como a energia do poeta criador e genial (DOBRÁNSZKY, 1996).

Já no século XX, a contribuição literária e teórica de Johnson é resgatada em inúmeros trabalhos de cunho acadêmico, dos quais podemos destacar o ensaio *The theoretical foundations of Johnson criticism* (1957), de W. R. Keast, o livro *Samuel Johnson on Shakespeare: the discipline of criticism* (1991), de Edward Tomarken, e os trabalhos de Nicholas Hudson²⁶. Uma das maiores revitalizações da obra do crítico inglês advém do ensaio *Johnson as critic and poet*, presente no livro *On poetry and poets* (1957), do poeta e crítico britânico T.S. Eliot.

Citados acima, os trechos de Carpeaux e Bloom, dois críticos literários capitais para o século XX, ressaltam que, ainda hoje, Johnson se revela como um escritor muito controverso. Apontamos, com cautela, a divisão das opiniões sobre Johnson em dois partidos: o primeiro partido evoca Johnson como símbolo de uma Inglaterra demasiadamente classicista, pragmática e moralista: o período entre os séculos XVII e

²⁴ “In learning, intellect, and personality, Samuel Johnson still seems to me first among all Western literary critics”.

²⁵ Os dois grandes críticos românticos ingleses, Samuel T. Coleridge (1772-1834) e William Hazlitt (1778-1830) foram profundamente influenciados pelos comentários de Schlegel sobre Shakespeare. O estudo do crítico alemão abriu uma nova perspectiva na crítica shakespeariana.

²⁶ A respeito dos trabalhos de Nicolas Hudson podemos citar o livro *Samuel Johnson and the Making of Modern England* (2003), em que o autor aponta a importância de Johnson para formação da identidade cultural inglesa. Também, do mesmo autor, se destaca o livro *Samuel Johnson and Eighteenth-Century Thought* (1988).

XVIII, conhecido como *Era augustana*. Para esses críticos, Johnson carrega uma importância histórica para estudos literários, mas suas ideias já estariam datadas. O segundo partido traz de volta Johnson às discussões literárias, que se focam principalmente na fundamentação teórica de sua crítica literária, e é justamente por causa dela que o autor ficou mais conhecido.

Críticos, tal como Bloom e Eliot, chegam a atribuir a Johnson o status de gênio incompreendido do *Neoclassicismo* inglês, ofuscado pelos arroubos emocionais da era do *Romantismo*²⁷. Por outro lado, os críticos Ivan Junqueira²⁸ e Carpeaux afirmam que a biografia *The life of Samuel Johnson* (1791), do seu amigo James Boswell (1740-1795), pintou para os séculos posteriores um Johnson intelectualmente muito superior ao da vida real.

Ainda assim, em meio às constatações por vezes tão duras ou generosas para com Johnson, nenhum estudioso de sua obra, nos séculos que se seguiram, nega a importância desse autor para a construção da figura do profissional das letras: o crítico literário. Também conhecido como Dr. Johnson²⁹, ele é um dos primeiros escritores independentes da proteção financeira do mecenato da aristocracia.

A carta em que Johnson nega a proteção do Lorde Chesterfield para confecção de seu *Dictionary* (1755) é um manifesto a favor da independência do escritor (Carpeaux, 2011). Por esses motivos, Johnson é sempre mencionado como o modelo do escritor e crítico profissional, além de ser uma das figuras-chaves do *Iluminismo britânico* e da *Era augustana*.

Crítico, ensaísta, poeta, ficcionista e lexicógrafo, estas são as principais ocupações do escritor Johnson. Desde suas primeiras colaborações críticas para o periódico *The gentleman's magazine* (1738) até a sua morte em 1784, Johnson esteve envolvido em vários projetos, entre os quais a confecção de um dicionário e de dois periódicos. O autor também publicou inúmeros prefácios e biografias.

Quando Johnson decide se mudar de Litchfield rumo a Londres, com a companhia de um aluno, o ator Davy Garrick, eles se deparam com a intensa vida

²⁷ Na obra *The Western Canon* (1994), Harold Bloom coloca Johnson no centro do cânone da crítica literária.

²⁸ O crítico literário brasileiro Ivan Junqueira chega a insinuar que grande parte da fama póstuma do autor inglês se deve à biografia escrita por Boswell (JUNQUEIRA, Ivan. *Ensaaios escolhidos*. São Paulo: A Girafa, 2005. v. 2.).

²⁹ “Trinity College, Dublin, at this time surprised Johnson with a spontaneous compliment of the highest academical honours, by creating him Doctor of Laws” (Boswell, 2012. p. 120).

literária (BOSWELL, 2012). Nessa época, um dos principais pontos da capital londrina é a *Grub Street*, onde se encontram jornais, editoras e cafés. Nessa região de Londres vários escritores disputam seus serviços de jornalistas, ensaístas e tradutores.

Toda semana, na *Grub Street*, saem dezenas de periódicos, artigos e traduções, na maioria das vezes de baixa qualidade (DOBRÁNZSKY, 1996). É nesse ambiente que Johnson escreve, consciente das dificuldades criadas devido à dificuldade de conciliar (em plena ascensão do capitalismo inglês) a vida de escritor com o seu sustento financeiro, questão que causa forte impacto em sua produção literária.

Em Londres, como resultado do seu trabalho como lexicógrafo, Johnson publica, em 1755, em dois volumes, seu *Dictionary of the English Language*. Já como poeta, ele escreve alguns poemas esporádicos, que não chegam a causar tanto impacto literário como os de outros poetas neoclássicos ingleses, por exemplo, os poemas de John Dryden (1631-1700) e Alexander Pope (1688-1744). Dos poemas de Johnson, os que se tornam mais famosos são *London: a poem* (1738), *The Vanity of Human Wishes* (1749) e a tragédia chamada *Irene* (1749). Como ficcionista publica a ficção *The History of Rasselas* (1759), uma narrativa satírica de fundo moralista. Além dessas obras, Johnson também concebe alguns sermões, escritos políticos e um diário de viagem (HABIB, 2005).

Mas é como ensaísta e crítico literário que Johnson escreve a maior parte de sua obra, e é também por esta atividade que é mais conhecido e lembrado. Para seu periódico *The Rambler* (1750-1752) e sua coluna *The Idler* (1758-1760), pertencente ao jornal *The Universal Chronicle* (1758), ele publica vários ensaios sobre literatura, moral e diversos outros assuntos. Em 1781, Johnson redige a obra *Lives of the English Poets*, que, ao lado do *Preface to Shakespeare*, é considerado um monumento da crítica literária do período do *Neoclassicismo* inglês (ABRAMS, 1971).

Há muitos lugares-comuns ao se falar sobre Johnson. Tal como seu moralismo ao julgar questões estéticas e literárias (próprio de uma época onde questões da moral e estética estão interligadas), seu rígido classicismo que se reflete em sua prosa e poesia (de maneira que não sobressairiam em vivacidade) e sua própria condição de escritor “proletarizado”.

Todavia, Johnson foi o centro intelectual da cidade de Londres, chegando a alcançar o *status* de celebridade literária inglesa na segunda metade do século XVIII. Ele reúne em torno si um importante círculo de intelectuais da época, que conta com figuras como o pintor Joshua Reynolds (1723-1792), o filósofo e economista Adam

Smith (1723-1790), o advogado e filósofo Edmund Burke (1729-1797) e o poeta Oliver Goldsmith (1728-1774). Esse grupo, mais tarde, é denominado como *The club*³⁰. Johnson é o mentor intelectual do grupo, suas ideias e comentários são escutados com muita atenção por seus pares. O seu prefácio e edição das obras completas de William Shakespeare são marcos para o restabelecimento da figura do bardo inglês nos séculos posteriores.

Até o momento tratamos sobre o autor da obra que analisamos nesta dissertação. Em seguida, se faz preciso algumas palavras algo sobre sua obra em geral e sua fortuna crítica. Assim como Johnson é pouco conhecido como autor entre o público brasileiro, sua obra também tem pouca difusão em língua portuguesa.

Obras capitais do autor, como *Lives of the English Poets* e os seus periódicos *The Rambler* e *The Idler* não possuem tradução em português. Dispõe-se, porém, da consagrada tradução para o português de Enid Abreu Dobránszky (Iluminuras, 1996) do ensaio *Prefácio a Shakespeare*. Também é possível encontrar a tradução de Marta Sena (Imago, 1994) do romance *Rasselas*. Recentemente, foi publicado os *Escritos Políticos* (2011) de Samuel Johnson, organizado por Donald J. Greene e traduzido por Vera Lucia Joscelyne.

Quanto à fortuna crítica de Johnson, também não se produziu muito material a respeito da obra do crítico inglês no Brasil. Entre os mais conhecidos, cito o prefácio de Dobránszky para a edição do *Prefácio a Shakespeare* (1996), intitulado “*Dr. Johnson, ou uma revisitação da ética da leitura*”. A mesma autora possui outros artigos sobre Johnson.

Na língua inglesa, a obra de Johnson tem um vasto material crítico. Um dos primeiros trabalhos que discorre sobre suas obras completas é o *Essays on the Life and Genius of Johnson* (1792), do escritor Arthur Murphy (1727-1805)³¹. Outra importante crítica da obra de Johnson são os ensaios *Critical Enquiry into the Moral writing of Dr. Johnson* (1802), escritos pelo jornalista William Murdford (BOULTON, 1997). No

³⁰*The club* foi organizado pelo pintor Joshua Reynolds em 1764 (DOBRÁNSZKY, 1996).

³¹ “His *Essay* formed the prefatory matter to the 1792 edition of Johnson’s *Works*” (BOULTON, 1997, p. 68)

século XIX, se pode citar entre os mais importantes o comentário do crítico romântico William Hazlitt sobre o *The Rambler*³². Em relação à crítica de Johnson a respeito de Shakespeare, no século XIX pode se apontar os comentários dos teóricos românticos Schlegel, Coleridge e Hazlitt³³ (BOULTON, 1997).

Conforme foi apontado anteriormente, no século XX aparecem vários trabalhos sobre o autor que consideram a teoria literária presente em sua obra, tais como os trabalhos de críticos como Keast (1957), Hudson (1988) e Tomarken (1991). Entre esses trabalhos, também se pode acrescentar o livro *Samuel Johnson and neoclassical dramatic theory. The intellectual context of the "Preface to Shakespeare"* (1973), de R. D. Stock. Em 1957, William K. William e Cleanth Brooks apontaram os aspectos neoplatônicos e empíricos na crítica johnsoniana, pois essa combinação gerava inconsistências e paradoxos nos princípios neoclássicos que regiam a crítica literária de Johnson (TOMARKEN, 1992).

Em relação à obra geral de Johnson, tratamos da narrativa *Rasselas*, que parece apresentar passagens importantes para detectar alguns assuntos concernentes à teoria neoclássica presentes mais tarde no *Preface*. Do periódico *Rambler* apresentamos alguns temas cruciais na crítica johnsoniana, que, posteriormente, reaparecem de forma sistemática no *Preface*. Para manter a coerência desta dissertação, não tratamos especificamente de outras obras de Johnson.

Escrita em prosa ficcional, *Rasselas* é uma importante obra de Johnson, como afirma Fred Parker (1997, p.128, tradução nossa): “eu não desejaria alegar que *Rasselas* é, em algum sentido, a “chave” para Johnson, mas oferece uma posição vantajosa, a partir da qual se aprecia a coerência e a interconectividade de todo o seu pensamento”³⁴.

Uma narrativa satírica, moralista e de tom didático, escrita às pressas para pagar o funeral de sua mãe: *Rasselas* segue o mesmo fio condutor de *Candide ou l'Optimisme* (1759), de Voltaire (1694-1778). A personagem Cândido, de Voltaire, parte em uma viagem, e acaba deparando com algumas das misérias e sofrimentos que abalam o ser humano. Na narrativa de Johnson, o príncipe *Rasselas* da Abissínia toma a decisão de

³² *Lectures on the English Comic Writers* (1819).

³³ *Lectures on Dramatic Art and Literature* (1808) de Schlegel; *Lectures on Shakespeare and Milton* (1812), de Coleridge; *Characters of Shakespear's Plays* (1817), de Hazlitt.

³⁴ “I would not wish to claim that *Rasselas* is in some sense the "key" to Johnson, but it does offer a point of vantage from which to appreciate the coherence and interconnectedness of his whole thought”.

deixar o lugar luxuoso onde nasceu, o *Happy Valley*: o local onde a família real da Abissínia se escondia das misérias do mundo. Em sua viagem, o príncipe Rasselas busca conhecer as incertezas da vida, além das montanhas que cercavam o vale.

Segundo uma crítica da época sobre *Rasselas*: “A linguagem é harmoniosa, os argumentos são afiados e as reflexões são notáveis, mas com todo seu esplendor exibido em uma pintura imperfeita e obscura” (MUDFORD, 1971, p. 148, tradução nossa)³⁵. Esta obra de Johnson é considerada, por muitos estudiosos, como uma história que contém falhas no ritmo da narrativa. Johnson investe nessa obra principalmente em diálogos e reflexões. O enredo é demasiadamente simples, sem grandes desdobramentos e sem maiores desenvolvimento na trama. O que faz de *Rasselas* menos uma novela do que uma prosa didática.

É justamente por essas razões, ou seja, por seu aspecto de prosa didática, que ressaltamos *Rasselas*, já que, nesta narrativa de Johnson, o príncipe Rasselas deixa evidente, durante suas longas reflexões e diálogos, várias ideias e preceitos neoclássicos da crítica johnsoniana (que aparecem dispersas no periódico *Rambler* e são retomadas de forma sistemática no *Preface to Shakespeare*). Nesse sentido, M. A. R. Habib (2005, p.303, tradução nossa) faz a seguinte ponderação sobre *Rasselas*:

No capítulo X, Imlac empreende uma investigação sobre a poesia, que tem sido muitas vezes considerada como um sumário dos princípios neoclássicos [...]. Também muito do que ele diz é reiterado por Johnson em outras partes, e por essa razão, merece ser considerado, mesmo que de modo experimental, como parte do ponto de vista da crítica literária de Johnson³⁶.

Os princípios neoclássicos da crítica johnsoniana que são apresentados nas afirmações do príncipe Rasselas podem ser notados principalmente quando a personagem se refere aos poetas antigos e modernos no capítulo X (JOHNSON, 1990). Para Rasselas: “é comumente observado que os escritores antigos estão de posse da natureza, e seus seguidores estão de posse da arte: aqueles primeiros se sobressaem em

³⁵ “The language is harmonious, the arguments are acute, and the reflections are novel – but with all its splendour it exhibits a gloomy and imperfect picture”.

³⁶ “In chapter X, Imlac undertakes a disquisition on poetry which has often been regarded as a summary of neoclassical principles [...] Yet much of what he says is reiterated by Johnson elsewhere and therefore deserves to be considered – even if tentatively – as part of Johnson’s literary-critical outlook”.

vigor e invenção, e os segundos em elegância e refinamento” (JOHNSON, 1990, p. 40, tradução nossa)³⁷.

Segundo Rasselas, os poetas antigos estavam mais próximos da natureza e sua excelência estava localizada na invenção, enquanto aos modernos nada resta senão a imitação dos modelos antigos. A imitação, porém, não deve acontecer de maneira servil, e sim com aprimoramento e refinamento. Esta ideia se assemelha ao ponto de vista dos teóricos neoclássicos da *Era augustana*, os quais propunham a imitação dos modelos da Grécia e Roma antiga.

Essas comparações entre os escritores antigos e modernos são retomadas e problematizadas no início do *Preface to Shakespeare*, no qual também são retomadas as afirmações de Rasselas sobre o objetivo moral da poesia. As discussões morais marcam a vertente moralizante das obras de Johnson, que aparece como o elemento neoclássico que mais se fez presente em sua crítica literária.

A ligação direta entre a moral e a arte é realmente um lugar comum na crítica literária inglesa do século XVIII, e advém principalmente da crítica renascentista, que seguia os preceitos artísticos da poética de Horácio: estes afirmavam que a função da arte é instruir³⁸. A questão da função moral da arte é um tópico permanente na crítica literária de Johnson, e aparece desde seus primeiros ensaios feitos para seus periódicos.

Concernente a essa questão, um dos exemplos mais mencionados é o *The Rambler* n° 4, no qual o crítico inglês alerta sobre a preocupação que o autor de prosa ficcional deve ter para com o efeito moral de sua obra. Esse argumento de Johnson, voltado para o efeito da obra de arte sobre seu público, marca a posição prática que assume sua crítica.

Sobre o elemento moral da crítica johnsoniana, afirma Paul J. Korshin (1997, p 55, tradução nossa) no *Rambler* n°4: “mas dentro dos termos dos ensaios críticos-literários em *The Rambler*, o número 4 é também sobre o velho lugar-comum crítico da Renascença: o de que um autor tinha que ser um bom homem para escrever uma coisa boa”³⁹. A crítica de orientação clássica não renega a preocupação moral da arte ao

³⁷“It is commonly observed that the early writers are in possession of nature, and their followers of art: that the first Excel in strength and invention, and the latter in elegance and refinement”.

³⁸Tratamos adiante, precisamente, sobre a crítica literária no século XVIII e a importância das poéticas na constituição das regras clássicas.

³⁹“But in terms of the literary-critical essays in *The Rambler*, number 4 is also about the old Renaissance critical commonplace of whether an author had to be a good man writing good thing”.

segundo plano. Muitas vezes, o valor artístico das obras é medido por sua contribuição à moral. Johnson absorve esse preceito durante toda sua obra, de tal modo que seu julgamento crítico tem como ultimato a questão moral.

Todos os tópicos que foram colocados em discussão na crítica de Johnson são tratados nos ensaios do *The Rambler*. O seu periódico segue o estilo e a fórmula dos seus precursores mais famosos: o *The Tatler* (1709-1711) e o *The Spectator* (1711-1715), de Joseph Addison (1672-1719) e Richard Steele (1672-1729). Estes dois periódicos voltados para a classe burguesa (em ascensão na época) fazem a convergência entre literatura e jornalismo, que inaugura a crítica literária inglesa moderna. A proposta desses periódicos de Addison e Steele é instruir e entreter sua audiência com uma linguagem refinada, que não se limita apenas a temas literários, mas aos mais diversos temas da sociedade da época⁴⁰.

Em um tom mais rígido do *Classicismo*, além de ter sido publicado quando o auge do gênero havia passado, o *The Rambler* vem a público em 1750 e perdura até 1752, com 208 números publicados. A prosa de seu periódico é de estilo neoclássico, ou seja, com longos períodos, se utilizando de linguagem mais intelectualizada do que a de seus precursores, e, além disso, recorrendo principalmente à retórica latina de Cícero e Quintiliano (DOBRÁNSZKY, 1996).

Para quem pretende tratar da obra de crítica literária de Johnson, se torna crucial o exame dos ensaios do *The Rambler*. Muitos comentadores de Johnson não consideram esses ensaios como fonte de estudos de sua crítica, como Korshin (1997, p. 57, tradução nossa) afirma: “Todavia, aqueles interessados na crítica literária de Johnson são provavelmente mais voltados para seus famosos prefácios críticos (os prefácios ao *Dictionary* e a *Shakespeare*) e ao seu *Lives of the Poets* do que aos seus ensaios periódicos”⁴¹.

Muito dos ensaios contidos no periódico são devotados a temas literários e contribuíram para a crítica literária inglesa da época. Pode-se citar o *Rambler* 4 sobre a prosa ficcional; o *Rambler* 60 sobre a questão das biografias; o *Rambler* 36 e 37 sobre a

⁴⁰ Importante ressaltar que “na Inglaterra do século XVIII, o conceito de literatura não se limitava, como costuma ocorrer hoje, aos escritos ‘criativos’ ou ‘imaginativos’. Abrangia todo um conjunto de obras valorizadas pela sociedade: filosofia, história, ensaios e cartas, bem como poemas” (EAGLETON, 2006, p. 25).

⁴¹ “Those interested in Johnson's literary criticism, however, are more likely to turn to his famous critical prefaces - to the *Dictionary* and to *Shakespeare* - and to his *Lives of the Poets* than to his periodical essays”.

poesia pastoral. Acerca do poeta John Milton (1603-1674), o crítico inglês dedica sete ensaios do periódico, dos quais os números 86, 88, 90, 92 e 94 tratam da versificação do poeta. Esse conjunto de ensaios sobre Milton se mostra como o trabalho de crítica mais extenso de Johnson no *Rambler* (KORSHIN, 1997).

No *Rambler* 156, o crítico inglês traz à tona a questão da rígida aceitação das regras clássicas pelos teóricos neoclássicos. Note-se que a mentalidade da crítica inglesa já começa a mudar na época do *Rambler*. Anterior à sua reavaliação das *unidades* dramáticas no *Preface*, Johnson, no *Rambler* 156, já critica a unidade de tempo e conserva apenas, como essencial, a unidade de ação. Também nesse ensaio aparece a célebre passagem de Johnson (2004) sobre esse tema:

A preocupação primordial do escritor deveria ser distinguir a natureza do costume, ou aquilo que está estabelecido por estar certo daquilo que está certo apenas por estar estabelecido, a fim de que nem sejam violados os princípios essenciais em virtude de um desejo de novidade, nem se coloque a beleza fora de alcance em virtude de um temor desnecessário de transgredir as regras que nenhum ditador literário tinha direito de decretar (JOHNSON, *The Rambler* n° 156) ⁴².

A distinção entre natureza e costume, demarcada por Johnson, aponta para a distinção entre as leis da natureza e os preceitos das convenções da estética clássica (KORSHIN, 1997). Segundo Johnson, os princípios essenciais, oriundos das leis da natureza, não deveriam ser violados por causa de regras estabelecidas pela autoridade literária. Deste modo, Johnson permite a violação de algumas regras clássicas impostas por meras convenções locais da crítica literária. A natureza, para Johnson, é universal e imutável, ao contrário das convenções, que são particulares de um local e mudam com o passar do tempo.

Portanto, a relação de Johnson com as regras clássicas já se mostra abalada nesse momento de sua crítica literária. Porém, é importante ressaltar que, ao distinguir as leis da natureza do dogmatismo das regras da estética clássica, as reprovações de Johnson se voltam às convenções da estética clássica (*Classicismo* francês e a vertente mais rígida do *Neoclassicismo* inglês), e não propriamente aos autores clássicos (Shakespeare,

⁴²Utilizamos a tradução de Dobránszky (1996, p.22) para esse trecho do *Rambler*: “It ought to be the first endeavour of a writer to distinguish nature from custom; or that which is established because it is right, from that which is right only because it is established; that he may neither violate essential principles by a desire of novelty, nor debar himself from the attainment of beauties within his view, by a needless fear of breaking rules which no literary dictator had authority to enact”.

Homero, Virgílio), e nem aos principais fundamentos da arte clássica – natureza, verdade, razão (HABIB, 2005).

Vale pontuar que está crescendo na Inglaterra da época de Johnson um movimento que também recusa o dogmatismo das regras da doutrina clássica, mas conserva, no entanto, os autores clássicos, como Shakespeare (símbolo do gênio natural). Esse movimento que questiona os cânones das regras clássicas veio a ser conhecido como *Romantismo*.

Johnson é, nesses termos, um controvertido em sua própria crítica literária, pois o próprio *Neoclassicismo* inglês, do qual ele faz parte e também é um dos principais propagadores, não fica livre de seu julgamento. Nesse sentido, Johnson não deixa de se opor aos modismos de sua época, principalmente as imposições do *Classicismo* francês, tão presente na crítica da Inglaterra do século XVIII. Com um tom muitas vezes de autoritarismo moral e linguagem neoclássica e retórica, a obra desse escritor por profissão marca uma época de transição na literatura inglesa moderna, quando modelos da literatura clássica europeia são contestados.

1.3 As poéticas clássicas de Aristóteles e Horácio: os fundamentos da estética clássica

Uma história da crítica poderia ser escrita, unicamente, sobre a base das sucessivas interpretações das passagens notáveis da *Poética* de Aristóteles (ABRAMS, 1971, p. 15, tradução nossa)⁴³.

No trecho citado, nota-se que a *Poética* do filósofo grego Aristóteles é exaustivamente estudada, interpretada e comentada pelas sucessivas gerações da história da crítica literária e da filosofia da arte. Séculos após séculos essa obra serve como base teórica para várias escolas literárias, e como suporte para diversas teorias sobre a estética. Também influencia o próprio processo de composição artística e outras artes além da literária.

Na Antiguidade tardia, a *Poética* é importante para a arte retórica e outras poéticas do mundo antigo. Na Idade Média da Europa ocidental, é praticamente ignorada pelos escolásticos medievais, sendo preservada neste período principalmente pelas culturas árabes e siríacas. A situação muda no período da Renascença, no final do

⁴³“A history of criticism could be written solely on the basis of successive interpretations of salient passages from Aristotle's Poetics”.

século XV. A *Poética* é recuperada e rerepresentada ao público europeu do ocidente pela edição de Aldo Manuzio, no ano de 1498 (SANTORO, 2007). A partir desse período, se torna leitura obrigatória nas escolas de artes da Europa. Dos séculos XVI ao XVIII é fonte de inspiração para os teóricos, escritores e críticos do *Renascimento* ao *Iluminismo*.

Por meio dessa obra, se constituem os alicerces de uma teoria da arte na Europa da Idade Moderna, que se assenta nos valores no mundo greco-romano e na imitação dos modelos artísticos desses povos: a teoria da arte conhecida como estética clássica ou doutrina clássica⁴⁴, que constitui a base do *Classicismo* francês e italiano e do *Neoclassicismo* inglês.

A *Poética* é um tratado de investigação e análise da poesia em si, da sua natureza, finalidade e seus gêneros. Na primeira parte dessa obra, Aristóteles se dedica à análise dos gêneros tragédia e epopeia, e na segunda parte trata da comédia e da sátira⁴⁵. Aristóteles nos apresenta sua estética ou filosofia da arte poética, na qual incluía poesia no conjunto das artes miméticas, sob a influência da tradição platônica. Assim como Platão (428-348 a. C.), o filósofo grego define a poesia como *mimese*⁴⁶ (imitação). Também classifica os gêneros da poesia, conforme o objeto imitado, o meio pelo qual imita e o modo como imita.

⁴⁴ “[...] a *ars poetica* de Horácio, evangelho de idéias literárias para as primeiras gerações de humanistas da Renascença, não possuía arcabouço para tal empresa, e por isso se procurou na *Poética* de Aristóteles o fundamento doutrinário indispensável” (SILVA, 1997, p. 509).

⁴⁵ A parte da *Poética* que Aristóteles dedica à análise da comédia e da sátira ficou perdida no tempo. O que veio a ser conhecido do livro da *Poética* na Era moderna foram os capítulos que correspondem à definição da poesia, e a análise da tragédia e da epopeia. Segundo Alexandre M. Toledo (2005, p. 119), “o texto da *Poética* que hoje fazemos uso não é certamente o deixado por Aristóteles aos seus discípulos. O texto que chegou até nós teria sido impiedosamente mutilado ao longo dos séculos”.

⁴⁶ O significado e tradução do termo grego *mimeses* é hoje ainda alvo de controvérsias entre estudiosos. Segismundo Spina (1995, p. 83) comenta a respeito da significação desse termo para Aristóteles e Platão: “Para esses pensadores a *arte é mimese*. Mas esta conceituação, por sua vez, suscita toda uma complexíssima problemática: que se entende por imitação (*mimese*)? Imitação de quê? Platão e Aristóteles dizem que o objeto da *mimese* é a “práxis” humana? Se a “práxis” humana é o objeto da arte, por que fala Aristóteles, início da *Poética*, que as artes se distinguem também pelo seu objeto?” Apesar de ser importante apontar esses problemas em torno do termo *mimese*, aqui não pretendemos resolver ou nos posicionar sobre essas questões. Utilizamos a tradução do termo como “imitação” e consideramo-lo a partir da apropriação que o *Classicismo* faz dele.

Todavia, é importante ressaltar que, segundo Abrams (1971, p. 9, tradução nossa), “a diferença entre o modo de uso do termo ‘imitação’ em Aristóteles e Platão os distingue radicalmente nas suas considerações sobre a arte”⁴⁷.

O personagem Sócrates, na obra *A República*⁴⁸ de Platão, fala da poesia como imitação, a fim de pontuá-la como algo distante da verdadeira realidade das coisas. Na teoria platônica a verdadeira realidade das coisas é uma forma ideal, que reside em um mundo apenas acessível ao intelecto. O mundo sensível é apenas uma cópia imperfeita desse mundo ideal.

No platonismo, a verdade das coisas é um modelo inteligível, uno e imutável, do qual todas as outras coisas que percebemos pelos sentidos são apenas cópias ou reproduções sensíveis, múltiplas e mutáveis. Então, o ato de imitar o mundo sensível, para Platão, é imitar as cópias imperfeitas deste mundo sensível.

A verdade das coisas (forma ideal, una e imutável) é apenas acessível pela razão por meio da reflexão filosófica⁴⁹. Por esse motivo, segundo Platão, a verdadeira realidade não faz parte do mundo das coisas sensíveis, mutáveis e múltiplas. Todo o mundo percebido pelos sentidos é uma cópia imperfeita ou uma ilusão do mundo ideal e verdadeiro. A poesia, para Platão, assim como a pintura e a escultura, ao imitar esse mundo das coisas sensíveis, está fazendo uma cópia da cópia imperfeita, logo, se distanciando da verdade.

O que marca a diferença entre a função do termo *mimese* nesses dois filósofos gregos, segundo Abrams (1971), é que na teoria aristotélica é descartado o mundo onde residiriam as formas ideais das coisas. Na teoria aristotélica, o mundo das coisas sensíveis e concretas não é colocado como uma cópia de um modelo ideal. Não há uma coisa no mundo que seja uma ilusão de fato.

Na *Poética* de Aristóteles, o próprio processo de imitação não é uma característica exclusiva da arte ou da poesia, mas “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação,

⁴⁷ “The difference between the way the term 'imitation' functions in Aristotle and in Plato distinguishes radically their consideration of art”.

⁴⁸ Platão trata da poesia nos livros II e III da *República* (PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993).

⁴⁹ Não pretendemos aqui abranger a teoria platônica das ideias, muito mais complexa. O que tencionamos, nesta parte, é demarcar de maneira breve como o conceito de *mimese*, em relação com a poesia, é utilizado por Aristóteles e Platão.

aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1973a p. 248) ⁵⁰. O filósofo grego situa a imitação como algo que nos diferencia dos animais irracionais. A imitação surge como nossa capacidade de criar imagens daquilo que vemos no mundo. Esse processo de imitação auxilia o próprio desenvolvimento do conhecimento.

Segundo Aristóteles (1973a), por meio das imagens imitadas nós apreendemos as noções das coisas, ao julgar se o que é imitado é semelhante à sua imagem; nas palavras do filósofo grego (1973a, p. 248): “olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, por exemplo, "este é tal". O sentido negativo dado por Platão para o termo *mimese* é, portanto, contestado e refutado por Aristóteles. Nesse caminho afirma Santoro (2007, p. 5):

A *mimesis* aristotélica é um contraponto à *mimesis* de Platão, não define o valor artístico [...] mas vem resgatar o valor de verdade: se, para Platão, a imitação era o distanciamento da verdade e o lugar da falsidade e da ilusão, para Aristóteles, a imitação é o lugar da semelhança e da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e da representação.

Platão está renegando uma tradição grega, ao afirmar que a poesia pode distanciar da verdade das coisas. A tradição grega confere ao poeta um *status* de educador e profeta, seus poemas são a fonte pela qual a verdade é transmitida.

Por sua vez, Aristóteles, ao considerar a imitação um processo pelo qual é possível o reconhecimento da verdade das coisas, resgata esse valor de verdade e sabedoria que tem a poesia entre os gregos arcaicos. O povo grego vê nos poemas de Homero e Hesíodo a função de transmitir a verdade, e por meio disso educar o cidadão grego. Em relação às características que Aristóteles confere à poesia, Habib (2005, p. 48, tradução nossa) comenta:

Para Aristóteles, a poesia e a retórica ocupavam a posição das ciências “produtivas”; estas disciplinas tinham seu lugar em uma hierarquia do conhecimento, e Aristóteles considerou-as como ocupações racionais, como um modo de busca do conhecimento dos universais (ao invés de acasos particulares), e a serviço de uma função moral e social⁵¹.

⁵⁰ Em relação às referências bibliográficas de Aristóteles, não optamos pela paginação Bekker, modo padrão de citar Aristóteles. Isso se deve à edição que utilizamos das obras do filósofo grego, que também não preserva a paginação Bekker.

⁵¹“For Aristotle poetry and rhetoric had the status of “productive” sciences; these disciplines had their place in a hierarchy of knowledge; and Aristotle viewed them as rational pursuits, as seeking a knowledge of universals (rather than of random particulars), and as serving a social and moral function”.

Aristóteles enquadra a poesia no grupo das atividades produtivas que estão ligadas ao conhecimento. Conforme a teoria aristotélica, o universo é um sistema fechado onde cada coisa tem uma natureza (essência), lugar e finalidade. Cada ente no universo é conduzido por uma finalidade. A finalidade de cada ente está em direção à realização de sua própria natureza. Por conseguinte, ao atingir sua finalidade, cada ente está realizando sua própria natureza⁵² (Habib, 2005). Por exemplo: a finalidade da arte médica é a saúde. Então, o que constitui sua natureza é o fato dela produzir a saúde.

Segundo Aristóteles, tudo no universo tem uma finalidade, como o filósofo grego (1973b, p. 5.) afirma em sua obra *Ética a Nicômaco*: “Admite-se geralmente que toda arte e toda investigação, assim como toda ação e toda escolha, têm em mira um bem qualquer”. Aristóteles diz justamente que todo âmbito da atividade humana, na qual está inserida a arte poética, é realizado com vista a uma finalidade ou objetivo. Porém, os propósitos das atividades se diferenciam. Aristóteles (1973b, p. 5) comenta: “observa-se entre os fins uma certa diferença: alguns são atividades, outros são produtos distintos das atividades que os produzem”.

No caso das atividades “produtivas”, nas quais se enquadra a poesia, Aristóteles (1973b) afirma que esse tipo de atividade não é feito mirando um fim em si mesmo. As atividades produtivas visam algo além da própria ação, da maneira que o objetivo da atividade seja produzir algo diferente do próprio ato em si. Desse modo, na argumentação aristotélica, a poesia não é arte pela arte⁵³, mas uma produção com o objetivo de gerar um efeito que não se encerra nele mesmo.

Como afirma Habib (2005), para Aristóteles, a intenção desse ramo da atividade é o conhecimento humano. A arte poética seria o meio para atingir o conhecimento das noções universais. A poesia como modo de atingir o universal aparece em um dos trechos mais conhecido da *Poética*, onde Aristóteles situa a poesia entre a História e a Filosofia, citando o filósofo (1973a, p. 256):

⁵² A complexidade da teoria aristotélica não será abarcada neste trabalho. Limitamo-nos apenas a apontar o aspecto finalista da teoria de Aristóteles. A teoria aristotélica identifica a natureza da coisa com sua finalidade, visto que esse aspecto foi muito importante para o conceito de arte poética vigente no *Neoclassicismo* inglês.

⁵³ A noção de “arte pela arte” é desenvolvida no século XVIII pelo *Pré-Romantismo* e estabelecida no século XIX, no auge do *Romantismo*. “Arte pela arte” é a ideia de que a poesia seria um fim em si mesmo, um organismo autônomo dotado de suas próprias leis, independente de outros conhecimentos. Consequentemente, essa noção deu ensejo a desligar a poesia de sua função social e moral.

Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.

A poesia como imitação do universal é colocada, aqui, em contraponto com a história, que apresenta aquilo que é particular. O historiador narra os acontecimentos exatamente do modo como ocorreram: a realidade contingente e particular. Por outro lado, o poeta representa aquilo que poderia acontecer, ou aquilo que desejaríamos que acontecesse, visando às coisas universais e eternas.

Aristóteles atribui ao conceito de poesia características que iam perdurar por muito tempo na história da literatura. Ao diferenciar a poesia do fato de apenas contar uma “história”, Aristóteles está conferindo à poesia uma organização própria da realidade que ela imita. O que define a poesia não é estar disposta em versos, mas seu caráter de organizar os fatos da realidade, e a partir deles originar situações que poderiam acontecer na realidade.

O poeta deve representar aquilo que é possível conforme a *necessidade* e a *verossimilhança*⁵⁴, ou seja, aquilo que é imitado deve ser plausível de acontecer na vida real. Aristóteles (1973a, p. 257) explica:

A razão é a seguinte: o que é possível é plausível; ora, enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a crer que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis.

Então, segundo Aristóteles, como Spina (1995, p. 87) aponta: “a Poesia, ainda que partindo do real histórico, procura criar um mundo optativo, um universo como desejaríamos que existisse”. O que pode ser notado é que Aristóteles confere ao conceito de poesia algo mais do que um modo de dispor as frases. Os versos são ferramentas da arte poética, mas não é sua essência. Aristóteles está conferindo ao conceito de poesia uma importância maior do que apenas narrar histórias em versos. A poesia é situada como uma arte que se aproxima da atividade filosófica, pelo seu caráter de criar acontecimentos que buscam refletir o universal.

⁵⁴ Voltaremos a tratar esses dois conceitos (*necessidade* e *verossimilhança*) na próxima seção deste capítulo.

Para Aristóteles (1973a), o caráter filosófico da poesia advém principalmente da atividade poética estar visando o conhecimento do universal. Através da reformulação por Aristóteles do conceito de arte poética, propondo-o como uma atividade capaz de transmitir o conhecimento da verdadeira realidade das coisas, o filósofo grego constitui um dos alicerces do argumento da estética clássica. Argumento com o qual os críticos do *Classicismo* e *Neoclassicismo* defendem a poesia como modo de conhecimento.

Os principais gêneros da poesia analisados na *Poética* são a epopeia, a tragédia e a comédia. O que estes gêneros de arte poética têm em comum, segundo Aristóteles (1973a), é o fato de imitar pessoas que praticam uma ação⁵⁵. A comédia é diferenciada da epopeia e da tragédia pelo caráter das pessoas que ela imita, tal como afirma Aristóteles (1973a, p. 250): “A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo”. A imitação dos vícios, que desperta o sentimento do ridículo, é o que confere à comédia seu aspecto cômico.

Aristóteles não chega a desenvolver a argumentação sobre a comédia nessa parte da *Poética*. No caso, da epopeia e da tragédia:

A epopéia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopéia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopéia não tem limite de tempo (Aristóteles, 1973a, p. 251).

A tragédia pode se diferenciar da epopeia no modo de representar as ações das personagens, ou seja, pela forma de narrar os acontecimentos. Na epopeia o poeta narra os acontecimentos do herói como um narrador que não participa da história narrada. Por vezes, porém, o poeta dá voz à personagem, por exemplo, no caso de Homero, que em alguns momentos dá voz às suas personagens para narrar seus próprios sucessos ou insucessos.

⁵⁵ Afirma Habib (2005, p.54, tradução nossa): “A palavra grega usada para “ação” é a *praxis*, que não se refere aqui a uma ação particular e isolada, mas ao percurso inteiro da ação e dos eventos que incluem não somente o que faz o protagonista, mas também o que acontece com ele”. (“The Greek word used for “action” is *praxis*, which here refers not to a particular isolated action but to an entire course of action and events that includes not only what the protagonist does but also what happens to him”).

Na tragédia não temos um narrador que participa dos acontecimentos do poema⁵⁶, pois o poeta se oculta totalmente, colocando as personagens agindo totalmente em plano principal. O que também marca a diferença entre a tragédia e epopeia é a extensão de ambas, pois a ação da epopeia pode durar dias. Por outro lado, Aristóteles afirma que na tragédia a ação completa da personagem não deve passar de um “período de sol”.

Devido à extensão da tragédia, o filósofo grego concede-lhe um lugar de excelência entre os gêneros de expressão poética. Segundo Aristóteles (1973a, p. 254), os enredos da poesia dramática, “tal como os corpos e organismos vivos devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, [...] devem ter uma extensão bem apreensível pela memória”, pois aquilo que pode ser belo, para Aristóteles, é um Todo⁵⁷ (algo constituído de partes) que possui grandeza perceptível e é bem ordenado em suas partes.

Dessa maneira, para que um Todo seja belo, as partes que o constituem devem decorrer uma da outra e possuir uma extensão mensurável. Nesse sentido do argumento aristotélico, algo gigantesco, ou muito pequeno, ou mal ordenado não poderia ser mensurável ou perceptível (por exemplo: um enredo de poesia que acabasse ao acaso não seria uma composição bem ordenada).

Segundo Aristóteles (1973a), a grandeza mensurável e a ordem conferem a um Todo, tal como ao corpo ou à poesia, uma unidade e totalidade, características que definiriam a beleza. Por essa razão, a tragédia, pela extensão da sua ação, se torna o gênero que mais possui uma ordem e grandeza perceptíveis e apreensíveis pela memória do espectador. Então, na teoria aristotélica da *mimese*, a tragédia ocupa o posto mais alto na hierarquia dos gêneros poéticos. Essa preferência pela tragédia mostra a importância da dramaturgia para o povo grego.

Pode-se notar que a *Poética* não é apenas um tratado crítico da arte como arte, mas de arte relacionada à moral, à metafísica e à política. Além disso, segundo Abrams (1971, p. 10, tradução nossa):

Como resultado deste procedimento, Aristóteles deixou como herança um arsenal de instrumentos para a análise técnica das formas poéticas e seus

⁵⁶ Na tragédia grega, para se narrar o que está acontecendo, ou que ocorreu antes do começo da história, o poeta muitas vezes se utiliza da personagem denominada de *coro*.

⁵⁷ “‘Todo’ é aquilo que tem princípio, meio e fim” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 254).

elementos, os quais se revelaram, deste então, indispensáveis para o crítico, por mais diversos que tenham sido os usos colocados a esses instrumentos⁵⁸.

A teoria da arte poética como imitação da natureza⁵⁹, ou precisamente a teoria de Aristóteles sobre a *mimese*, foi adotada pelos críticos literários italianos e franceses do *Renascimento*, que difundiram a doutrina clássica pela Europa⁶⁰.

A concepção neoclássica da poesia como uma atividade que visa sobretudo o efeito causado no espectador tem sua fonte na teoria finalista de Aristóteles sobre a atividade. O enquadramento da arte poética entre um ramo do conhecimento humano serve como base para as defesas em favor da poesia na Renascença. Sir Philip Sidney (1554-1583) se utilizou desse argumento da *Poética* em seu *Defence of Poesy*. Também o domínio dos gêneros épico e dramático (comédia e tragédia) na doutrina clássica e os louvores à poesia trágica grega se devem aos argumentos aristotélicos sobre aqueles gêneros.

Apesar do mérito da *Poética* de Aristóteles como maior influência na constituição da doutrina clássica, outra poética do mundo antigo também serviu como a bíblia da arte clássica na Idade Moderna. A *Arte Poética* do poeta latino Horácio consolidou ao longo dos séculos um lugar ao lado da teoria aristotélica como umas das principais influências na constituição dos fundamentos da doutrina clássica.

A *Arte Poética* de Horácio foi escrita em forma de versos, no gênero epistolar. Nessa epístola, o poeta latino oferece conselhos concernentes à criação poética e à formação do poeta, voltados sobretudo ao gênero da poesia dramática. A *Poética* do poeta latino foi endereçada aos Pisões, razão pela qual a *Arte Poética* foi inicialmente conhecida como *Epistula ad Pisones*.

⁵⁸ “As a result of this procedure, Aristotle bequeathed an arsenal of instruments for technical analysis of poetic forms and their elements which have proved indispensable to critics ever since, however diverse the uses to which these instruments have been put”.

⁵⁹ “Mas, para o filósofo grego, a natureza reduzia-se ao homem de ação, isto é, ao homem agindo (“praxis”) de acordo com as suas vontades, as suas paixões (*pathos*) e de acordo com as suas faculdades intelectuais (*dianoia*), formando, no conjunto, uma expressão moral (*ethos*)” (SPINA, 1995, p. 89).

⁶⁰ A *Poética* de Aristóteles participa da constituição da doutrina clássica não apenas na fundamentação do conceito de *mimese* para poesia, mas em todos os preceitos que partem desse princípio de imitação. Na seção seguinte voltaremos a alguns pontos da *Poética* que são a base das regras clássicas.

Apesar de receber uma forte influência da cultura helenística e da doutrina aristotélica, a *Arte Poética* fez mais do que transcrever a *Poética* de Aristóteles. A obra por si mesma se aprofundou nas questões da arte poética, na qual Horácio imprimiu seu próprio olhar de poeta. No período do *Neoclassicismo* inglês a *Arte Poética* alcançou uma notável reputação: a obra *An Essay on Criticism*, de Pope, foi claramente escrita com inspiração na obra de Horácio.

Também vale ressaltar que Horácio foi expoente, ao lado dos poetas Virgílio e Ovídio, da denominada Era de ouro da cultura e arte da Roma do imperador Augusto César. Esta época na arte romana foi reverenciada pelos adeptos do *Neoclassicismo* inglês, que fizeram com que este período na Inglaterra fosse justamente conhecido como *Era augustana*, em homenagem à Era de ouro da Roma antiga.

As poéticas de Horácio e Aristóteles são distintas em relação ao estilo e ao gênero. Aristóteles é quase que exclusivamente um filósofo e não um poeta. Na sua *Poética*, Aristóteles efetua um estudo analítico, no qual traça comentários e observações sobre as obras dos poetas gregos, utilizando-os como exemplos: a validade de seus argumentos advém de sua teoria.

Horácio é um poeta escrevendo uma poética. Por essa razão a *Arte Poética* se apresentou como fruto do conhecimento e experiência de sua própria criação poética. Apesar de também ter feito comentários sobre outros poetas, a autoridade de seus argumentos partem da sua própria experiência de artista (REBELLO, 2014). Também se pode acrescentar o fato de que a poética de Horácio é escrita no gênero epistolar. Sobre isso Habib (2005, p.107, tradução nossa) comenta:

Ainda que a epístola fosse um reconhecido gênero literário romano, a forma altamente personalizada do texto de Horácio renuncia a qualquer intenção de escrever um tratado “técnico”, no sentido de Aristóteles. Alguns dos mais preciosos *insights* de Horácio assumem a forma de apartes e digressões quase acidentais, e a obra inteira é casual no tom. Os “princípios” de Horácio são traçados da experiência, e não da teoria⁶¹.

Aristóteles profere argumentos sobre a poesia sob a base de sua teoria metafísica, ética e política. Ao analisar a poesia, o filósofo grego tem a clara intenção de descobrir seus princípios, teorizá-la e acoplá-la ao todo de sua teoria filosófica. O que

⁶¹“Although the letter was an acknowledged Roman literary genre, the highly personalized form of Horace’s text disclaims any intention of writing a “technical” treatise in the sense of Aristotle. Some of Horace’s richest insights take the form of asides and almost accidental digressions, and the entire piece is casual in tone. Horace’s “principles” are drawn from experience, not theory”.

Habib aponta é que o texto de Horácio foge da intenção de ser um tratado que contenha um sistema fechado ou parta de uma teoria que anteceda a própria poesia.

As digressões do texto do poeta latino mostram um tom menos técnico e mais voltado à informalidade da epístola. Pelo menos não há, de forma clara, um sistema ou teoria que anteceda os argumentos de Horácio na *Arte Poética*. Mas as lições e argumentos do poeta latino são retirados da experiência ou da prática poética do próprio autor. Note-se que essa vertente menos teórica do que prática domina a crítica neoclássica inglesa. Horácio é “o ídolo dos escritos neoclássicos, e também era o favorito de Johnson” (BOSKER, 1954, p. 119, tradução nossa)⁶². Muito da crítica literária contida nos ensaios e periódicos de Johnson utiliza como base sentenças da *Arte Poética*⁶³.

Em decorrência dessa aparente falta de pretensão da poética de Horácio, conforme Rebello (2014) comenta em seu artigo, a estrutura da *Arte Poética* é tema de muitas discussões e interpretações. Porém, como observou Rebello (2014), Horácio não escrevia ao acaso, e sua intenção era dar uma unidade à sua poética.

Pode-se dividir a *Arte Poética* em duas grandes partes; a primeira parte dedicada à arte poética e a segunda ao artífice ou poeta. Os temas tratados nessa obra de Horácio são a relação do escritor com a obra; os aspectos da poesia enquanto uma estrutura verbal; a utilidade moral e social da poesia; a relação da audiência com a poesia e a composição poética e, por último, a essência e as mudanças históricas em relação à linguagem e ao gênero poético (HABIB, 2005). Muitos desses temas foram explorados exaustivamente na estética e crítica literária do *Neoclassicismo* inglês.

Horácio também, seguindo a cultura helenística, considera a poesia como uma imitação:

Eu o a conselheria, como imitador ensinado, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva. Uma peça a brilhantada pelas verdades gerais e pela correta descrição dos caracteres, porém de nenhuma beleza, sem peso nem arte, por vezes deleita mais fortemente o público e o retém melhor do que versos pobres de assunto e bagatelas maviosas (HORÁCIO, 2005, p. 64).

⁶² “The idol of the neo-classical writers, was also Johnson's favourite”.

⁶³ Um exemplo possível é a seguinte sentença do *Preface to Shakespeare*: “the end of poetry is to instruct by pleasing” (JOHNSON, 1908, p. 16). Esta sentença é uma citação indireta da *Arte Poética* de Horácio.

A poesia dramática grega imita a vida, todavia, o que é representado é a vida das pessoas no âmbito da *práxis*; isto é, enquanto praticam uma ação. O âmbito da *praxis* não é um único ato isolado, mas todo o curso da ação de uma pessoa e aquilo que acontece em decorrência de sua ação e da interação com outros (HABIB, 2005). Desse modo, Horácio aconselha ao poeta imitar modelos de que a vida dispõe, ou seja, a própria vida humana, lugar onde o poeta pode colher seus caracteres.

Como vimos, Aristóteles afirma que a poesia, ao imitar a vida, deve almejar aquilo que é universal. Na mesma linha que o filósofo grego, Horácio aponta que a poesia se torna mais querida de seu público se estiver apoiada em “verdades gerais” e não em assuntos causais e particulares.

A herança da *Arte Poética* para a estética clássica se faz muito presente nos argumentos do poeta latino que versam sobre o equilíbrio e a unidade, que ele julga necessárias para a arte poética. Horácio orienta o poeta a buscar em sua obra a unidade e a simplicidade, pois alguns poetas se excedem ao tentar algo além de sua capacidade, ou exageram ao tentar dar um tom mais exuberante à sua obra e acabam por prejudicar a unidade do todo. Nas palavras do autor:

A fuga a um defeito, faltando arte, conduz a um vício. O mais apagado artífice das imediações da escola de Emílio pode, em bronze, modelar unhas, pode até reproduzir a maciez dos cabelos e, não obstante, malograr-se no conjunto da obra por não saber compor o todo (HORÁCIO, 2005, p. 56).

A “fuga a um defeito” é justamente o poeta seguir caminhos que não competem à sua capacidade, ou insistir em coisas extravagantes que podem retirar a unidade da obra. Note-se que o poeta latino marca a distinção entre arte e inspiração na composição de um poema. A distinção de Horácio pode ser interpretada como a separação entre labor e inspiração no ato criativo do poeta.

O poeta latino aconselha o poeta a se utilizar da “técnica” (arte), tanto quanto da inspiração, pois a inspiração natural, mesmo sendo fundamental, pode fazer o poeta se exceder na medida de sua criação. Horácio (2005) destaca que somente o labor pode ordenar e dispor corretamente as partes do poema, e, desta maneira, conferir-lhe unidade. Horácio (2005, p. 67) afirma:

Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa.

O ponto de Horácio neste trecho é de que o poeta tem de se servir da inspiração natural, mas é o “esforço” ou labor da arte que confere o bom senso à obra do poeta. As ideias de unidade e bom senso na arte poética, influenciadas pela cultura grega, marcam o discurso neoclássico. Horácio sentencia o que iria ser um dos motes principais dos teóricos da doutrina clássica: o “princípio e fonte da arte de escrever é o bom senso” (HORÁCIO, 2005, p. 64). Dessa maneira, a busca pelos ideais da cultura helenística, tão defendida pela doutrina clássica na Renascença, já é preservada por Horácio.

É celebre o trecho onde poeta latino clama: “vocês versem os modelos gregos com a mão noturna e diurna” (HORÁCIO, 2005, p. 63). De acordo com Horácio (2005, p. 64), “[...] aos gregos deu a Musa o gênio; aos gregos concedeu ela fluência e harmoniosa no falar”. Portanto, para o poeta latino, os gregos eram os modelos em labor, harmonia e bom senso na arte, e cabia aos poetas de sua época buscar seguir os passos deles. Mas Horácio não aconselha a imitação servil dos clássicos gregos. O autor da *Arte Poética* é imperativo quando aconselha o poeta, seguidor dos ideais helenísticos, que trabalhe o máximo em seus poemas, a fim de aperfeiçoá-los.

Entre as contribuições das poéticas de Aristóteles e Horácio à doutrina clássica, a que mais reverbera nos séculos XVI ao XVIII na Europa é a questão da utilidade moral da arte. Como foi dito, na *Poética* de Aristóteles a poesia é uma imitação daquilo que é possível de acontecer, por esta razão a poesia imita as noções universais, ao contrário da História. Mas qual é a utilidade da imitação da poesia?

O filósofo grego responde essa questão ao definir a utilidade do gênero da tragédia: “Como, porém, a tragédia não só é imitação de uma ação completa, como também de casos que suscitam o terror e a piedade” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 257). Segundo Aristóteles, a tragédia imita casos que suscitam terror e piedade no espectador, a fim de causar o efeito da *catarse*, ou seja, a purificação dessas emoções.

Interpretações de comentadores da *Poética* apontam que o sentido que Aristóteles dá à purificação dessas emoções (*catarse*) é moral e didático⁶⁴. Moral

⁶⁴ Há várias outras interpretações do significado da *catarse*. Muitas dessas interpretações estão reunidas no livro *Aristotle's Poetics* de Stephen Halliwell (The University of Chicago Press, 1998). Nesta dissertação não pretendemos discutir as interpretações possíveis da *catarse*. O objetivo nesta parte é tratar da utilidade moral da poesia, por isso atentamos às interpretações que conferem um sentido moral à *catarse*.

porque contribui para com os costumes da cidade, e didático porque ensina quais são as ações virtuosas e viciosas e suas consequências⁶⁵.

A tragédia, por meio da suscitação das emoções de piedade e terror, dá exemplos e contraexemplos de como as pessoas devem agir. A partir dos exemplos da tragédia, o cidadão grego é levado à temperança nas ações, para não incorrer na infelicidade do herói trágico, causa das emoções de terror e piedade no espectador. Esse envolvimento emocional do público resultaria na clarificação dessas emoções, e a audiência estaria esclarecida das consequências nefastas de agir da mesma maneira do protagonista, maneira que o conduz ao desfecho trágico⁶⁶.

O envolvimento emocional do espectador, no caso da comédia, também segue o mesmo pensamento, visto que, ao imitar ações que provocam o sentimento de ridículo, advertiria o público sobre as ações baixas e vis (SANTORO, 2014). Desse modo, alguns comentadores da *Poética* conferem à poesia a utilidade de contribuir para a moral. O sentido moral e pedagógico da *catarse* é a interpretação que predomina entre os teóricos do *Neoclassicismo* inglês. Porém, como aponta Spina (1995, p. 77):

Acresce notar que as idéias de Aristóteles ligadas ao problema não são muito claras; os teóricos do classicismo não puderam chegar a um acordo na interpretação das passagens aristotélicas a propósito da *catarse* ou do papel purificador da tragédia.

A função social e moral que Aristóteles confere à poesia não estão muito esclarecidas na *Poética*. Se a utilidade moral da poesia em Aristóteles causa muitas controvérsias, por outro lado Horácio foi bem claro ao afirmar: “Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida” (HORÁCIO, 2005, p. 65).

O “útil” é a função moral da poesia, que busca instruir seu público: a poesia só é útil na medida em que educa o espectador para a vida. Por essa razão, Horácio aconselhou o poeta a não se distanciar da realidade e acolher seus caracteres na vida real. Vale ressaltar que a ligação, na doutrina clássica, entre a utilidade moral e o que é

⁶⁵ Um dos adeptos desta linha interpretativa foi o dramaturgo francês Pierre Corneille (1606-1684), um dos principais representantes do *Classicismo* Francês.

⁶⁶ Note-se que o desfecho trágico é o cumprimento do destino do herói da tragédia. Geralmente o herói da tragédia nega seu destino, mas a conclusão é sempre a resignação do herói diante do destino que lhe é conferido. Essas características são utilizadas por comentadores para refutar aqueles que conferem um caráter moral e educador às afirmações aristotélicas sobre a tragédia grega.

agradável é uma herança sobretudo horaciana, colocada como preceito dogmático pelo *Classicismo* francês.

Na teoria da arte, a ligação da poesia com a esfera moral sempre esteve na pauta de discussão. Porém, muitos teóricos da arte e poetas conferem à arte um papel nada moral, conforme Spina (1995, p. 75): “O fim da arte consiste essencialmente em suscitar a emoção estética, em agradar, nada mais, a sua característica fundamental consiste, portanto, na gratuidade, na inutilidade”. Essa concepção da arte vigora principalmente no século XIX, com o *Romantismo*, e de uma forma mais convicta com o *Parnasianismo*⁶⁷.

Mas, segundo os moldes clássicos, não é aceitável que a poesia seja uma “gratuidade” ou “inutilidade”. Nas poéticas clássicas fica claro que, antes de tudo, o objetivo da arte é o prazer. Contudo, para os antigos e para os teóricos classicistas da Era moderna, apenas agradar o espectador não faz da arte algo útil ou digno.

Segundo Spina (1995, p.77), “Os romanos, sempre inclinados ao sentido pragmático das coisas, procuram conciliar os dois objetivos da poesia: o prazer e a utilidade; agradar e instruir”. Portanto, o agradável também desempenha um papel importante no objetivo da poesia. Para Horácio, o que o poeta deve almejar com sua poesia não é somente a utilidade moral, mas buscar causar prazer na audiência com sua imitação.

Horácio afirma que os poemas devem ter uma função moral ou didática. Todavia, se os poemas não fossem agradáveis seriam apenas enfadonhos para o espectador jovem, e se não fossem úteis, seriam desprezados pelos espectadores mais velhos. Nas palavras do poeta: “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor” (HORÁCIO, 2005, p. 65).

Mesmo para Aristóteles (1973), a imitação causa prazer à pessoa que contempla algo imitado com perfeição, pois até imagens repugnantes e aterrorizantes podem agradar se representadas de forma exata. Isto não quer dizer que a imitação deva ser fiel, mas o prazer tem como “causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens [...] Efetivamente, esse é o motivo por que se deleitam perante as imagens” (ARISTÓTELES, 1973, p. 248).

⁶⁷ Os poetas parnasianos são um dos principais propagadores da máxima “arte pela arte”, retirando todo caráter didático da arte. O *Parnasianismo* curiosamente prega o resgate dos ideais clássicos (o *Parnaso* grego), mas apenas das características formais dos ideais gregos. No Brasil o poeta Olavo Bilac (1865-1918) é o representante dessa corrente literária. Bilac foi rechaçado pelos poetas modernistas brasileiros no século XX, justamente por causa de seu restrito e demasiado formalismo poético.

Conforme Aristóteles, quanto mais o homem aumenta o âmbito do seu conhecimento, mais se deleita, e a poesia que agrada mais é aquela que imita aquilo que é possível acontecer. Dessa maneira, a poesia direciona o conhecimento para aquilo que é universal e imutável.

Spina (1995, p. 92) afirma: “o poeta, para cumprir o mais cabalmente o seu objetivo – que é deleitar – deva propor-se por modelo não apenas a *natureza simples e existente*, mas de preferência a *natureza bela e possível*”. A imitação da natureza como ele deveria ser (*natureza bela e possível*), tornando a poesia agradável e útil é uma noção adotada tanto por Aristóteles como por Horácio. Spina (1995) aponta que a confluência entre instrução e prazer foi uma concepção que prevaleceu até o século XVIII. O próprio Johnson, seguindo Horácio, adere ao preceito de instruir por meio do prazer, na sua definição da função da poesia.

Não se pode ao certo delimitar o que foi influência direta somente da *Poética* ou da *Arte Poética* na constituição da doutrina clássica. O legado de ambas aparece nas obras de críticos fundamentais para o pensamento de orientação clássica. Podemos notar a influência mesclada dessas poéticas em sentenças nos ensaios do crítico italiano Lodovico Castelvetro (1505-1571), passando pela poética do francês Nicolas Boileau (1636-1711), até o *Preface* de Johnson.

A noção da poesia como imitação da vida e fonte de conhecimento; o equilíbrio entre arte (técnica) e inspiração; o conceito de *Belas-Letras*; a primazia do universal e da natureza sobre o particular e os costumes; a predominância da poesia dramática e épica; a visão prática da poesia como fonte de instrução. Todos esses elementos constituíram as ideias com as quais os críticos literários fundamentaram seu pensamento classicista do *Renascimento* ao *Iluminismo* europeu. São ideias traçadas e concebidas a partir do estudo e interpretação das poéticas de Aristóteles e Horácio⁶⁸.

1.4 As regras da estética clássica: a formulação da regra das três unidades da poesia dramática neoclássica

⁶⁸ Entre as poéticas antigas que se fazem presentes no pensamento europeu moderno, podemos acrescentar a poética do romano Longino (213-273), intitulada *Do sublime*. As ideias contidas nesta poética servem de base para muitos dos argumentos de reação à estética clássica, sobretudo aqueles proferidos pelos teóricos românticos.

Recapitulando: no *Classicismo* francês e no *Neoclassicismo* inglês, os teóricos da doutrina clássica, em sua maioria fundamentada nas poéticas antigas, definem a poesia⁶⁹ como imitação da vida, focada na ação humana: a vida das pessoas em ação no âmbito moral. Na imitação da vida humana, segundo os moldes clássicos, é importante representar o que há de universal e imutável na ação humana, tudo aquilo que faz parte da natureza humana.

Levando em consideração principalmente as afirmações de Horácio, de que a função da poesia é agradar pela representação da natureza bela, e ao mesmo tempo ser útil para melhorar o espectador moralmente, toda uma estrutura da arte clássica é levantada sobre esses fundamentos. Esta estrutura tem como regentes de sua composição algumas regras ou leis, também formuladas a partir das poéticas clássicas.

As regras estabelecidas no período do *Classicismo* por vezes se encontram pouco claras nas poéticas da Antiguidade. Porém, como afirma o crítico e poeta neoclássico Dryden (1918, p. 20, tradução nossa): “eu devo lembrá-los de que todas as regras, por meio das quais executamos o drama nos dias de hoje, [...] nos foram passadas das observações que Aristóteles fez daqueles poetas que viveram antes dele, ou foram seus contemporâneos”⁷⁰. A elaboração e estabelecimento das regras clássicas, sobretudo na arte dramática, são realizados por comentadores Italianos e franceses das poéticas de Aristóteles e Horácio no século XVI.

Na Itália, Castelvetro, com a obra *La Poetica d'Aristotele* (1576), é um dos teóricos centrais para determinar as regras para o drama clássico⁷¹. Na França, as regras clássicas são introduzidas por meio do italiano Julius Caesar Scaliger⁷² (1484-1558), que também é um dos fundadores do *Classicismo* francês. As regras clássicas são estabelecidas com força na França no século XVII, pelo poeta Boileau e pelo

⁶⁹ Ainda que as poéticas se foquem na poesia dramática (tragédia e comédia) e épica, vários outros gêneros de poesia são objeto de análise na Antiguidade (descritivo, narrativo, lírico, etc.). No século XVI, o que Aristóteles e Horácio formulam sobre a poesia foi estendido a toda a arte, denominada de *belas-arts*. Nesta dissertação o foco está em temas que têm relação com a poesia dramática.

⁷⁰ “I must remember you, that all the rules by which we practise the drama at this day, [...] were delivered to us from the observations which Aristotle made, of those poets, who either lived before him, or were his contemporaries”.

⁷¹ Castelvetro recusa a utilidade moral da poesia dramática. O crítico italiano considerava que o drama era apenas útil para divertimento da platéia (DOBRÁNSZKY, 1996).

⁷² “O teórico francês que tem papel correspondente ao dos italianos Gibaldi e Speroni, é o famoso latinista Julius Caesar Scaliger: é, segundo a expressão de Lintilhac, “o fundador do classicismo, cem anos antes de Boileau” (CARPEAUX, 2011, p. 797).

dramaturgo Pierre Corneille (1606-1684), e no século XVIII por Voltaire⁷³. Na Inglaterra, as regras clássicas chegam por intermédio de Ben Jonson (1573-1637) e Sidney, que foram fortemente influenciados pelo *Classicismo* dos críticos franceses.

Das regras ou conceitos clássicos que são discutidos nos períodos dos classicismos, pretendemos dar mais atenção nesta seção aos conceitos da *verossimilhança* e *necessidade* e às regras de *decoro* e das *unidades*. Essas regras gerais se complementam ao reger a composição da poesia, pois são voltadas para a função que a poesia exerce, a saber, de proporcionar o prazer e instruir o público.

O conjunto das regras clássicas garante que a poesia possa surtir o efeito de prazer sobre o público e manter seu comprometimento com a moral. Para esclarecermos essa ligação, voltamos ao tema da utilidade moral da poesia. A questão da poesia aliada à moral é um tema que na teoria aristotélica não está claro, mas muito se discute na era dos classicismos a passagem do livro VI da *Poética*, trecho no qual o filósofo grego define a natureza e a função da tragédia:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1973, p. 251).

O sentido da *catarse* (purificação ou purgação) aristotélica, como discutimos anteriormente, conta, nos séculos da doutrina clássica, entre outras interpretações, com a interpretação de críticos e teóricos que defendem a sua função de aperfeiçoamento moral. A extensão, a linguagem ornamentada e os aparatos artísticos da tragédia são inseridos na sua composição, com o objetivo de que a representação dos atores cumpra sua função moral com os espectadores.

A utilidade moral da poesia é definitivamente incluída no pensamento de orientação clássica a partir na *Arte poética* de Horácio. Segundo Horácio, o argumento é de que o melhoramento moral do espectador depende de a tragédia envolver o público na representação. Nesse caso, segundo Dobránszky (1996, p. 21), “o que se busca no teatro é o envolvimento emocional do público”. As regras clássicas se sustentam sobre a premissa de que, se elas são seguidas pelo poeta no processo de composição, a obra não

⁷³ O classicismo de Voltaire e Corneille é um dos principais alvos das censuras de Johnson no *Prefácio*.

falha em sua função e não é apenas um espetáculo sem utilidade alguma para a sociedade.

Todavia, outro elemento essencial para a poesia no período da estética clássica é introduzido principalmente por Horácio: a poesia deve agradar ou deleitar o espectador. “Instruir por meio do prazer” é um dos principais lemas da doutrina clássica. Conforme Dobránszky (1996, p. 17): “o prazer sentido diante da imitação está subordinado àquele sentido diante da própria natureza imitada”.

Então, as pessoas se deleitam ao ver sua própria natureza representada, visto que a imitação da poesia é um processo de estilização da vida. O pensamento Renascentista aponta que a poesia imita aquilo que é possível acontecer, transfigurando a natureza a partir dos processos da *mimese* para algo mais belo. Desse modo, o espectador se deleita com representação de sua natureza de forma bela. Conseqüentemente, para o espectador se reconhecer na representação da poesia é preciso que ela se aproxime o mais possível da vida humana (DOBRÁNZSKY, 1996).

Esse laço que a poesia tem com o objeto imitado (a vida humana), influência principalmente da teoria mimética de Aristóteles, tem como suporte as regras clássicas. A regra da *verossimilhança* oferece suporte à construção da fábula para que a imitação não crie situações que não *são* possíveis de acontecer. As regras de *decoro* proporcionam à imitação harmonia para suas partes e a regra das *unidades* auxilia na *verossimilhança* da poesia.

Até o momento afirmamos que a poesia representa aquilo que é possível acontecer, mas qual é o limite do “possível”? Já que a poesia não imita o que acontece, mas o que deveria acontecer, qual sua ligação com a realidade dos fatos? Essas questões colocam em evidência a regra da *verossimilhança*, talvez a mais importante para a doutrina clássica.

A importância do conceito de verossímil cresceu em decorrência da passagem do livro IX da *Poética*, no qual Aristóteles (1973a, p. 256) afirma que “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”. Verossímil é contar algo que se assemelha à verdade, porém não precisa ser verdade de fato. Uma

representação verossímil de um acontecimento não é propriamente contar o que ocorreu de fato. Mas o que é contado tem que ser plausível de acontecer no mundo sensível. O que o poeta conta não pode contradizer as possibilidades lógicas ou as possibilidades humanas.

Segundo Spina (1995), Aristóteles, no capítulo IX da *Poética*, quando coloca a poesia como um termo médio entre a História e a Filosofia, está afirmando que poesia não participa do campo do real (campo da História). Campo do real entendido como as coisas que de fato ocorreram, em uma realidade que é contingente e particular.

Para Aristóteles, ao narrar fatos reais, o historiador considera a multiplicidade dos acontecimentos reais, que estão ligados apenas pela sucessão em uma linha do tempo. As sucessões de fatos não compõem uma ação una e nem são dirigidos a um fim. Então, os acontecimentos narrados pela História são acontecimentos individuais e aleatórios, e o historiador apenas narra como exatamente ocorreram.

Por outro lado, a poesia também não está no campo abstrato da Filosofia, campo das coisas eternas, imutáveis e necessárias: área do universal absoluto e a realidade do ser. A poesia ocupa o campo do possível, daquilo que pode ou deveria ser. O reino da poesia é imaginário, pois não é fato real e nem a verdade absoluta, é uma opção. O poeta tem em seu imaginário os fatos da realidade, e ele opta como contar esses fatos. Aquilo que é contado pelo poeta é aquilo que poderia acontecer. Deste modo, a poesia é imitação da realidade, mas não da realidade exatamente, e sim de uma realidade imaginária do possível, conforme as possibilidades verossímeis e necessárias.

A *verossimilhança*, então, restringe o limite do possível aproximando a poesia da realidade, tal como afirma Francisco Moraes (2007, p.11): “O poeta não está livre para compor o que bem entenda; ele deve, ao contrário, seguir aquilo que um determinado personagem (a imagem) abre enquanto possibilidade efetiva”. A poesia, por estar no campo do possível e ser uma opção, daria a liberdade ao poeta de compor em seu poema acontecimentos que não existem na realidade, ou que possivelmente nem sejam lógicos de ocorrer. Quando Aristóteles (1973a) profere “segundo a verossimilhança”, ele não está dizendo que poeta deve representar algo que poderia ocorrer de qualquer modo, mas que poderia ocorrer na vida real.

E quando Aristóteles (1973a) afirma que o poeta deve contar algo que poderia acontecer segundo a *necessidade*, significa que os acontecimentos devem seguir as leis de causa e efeito, pois, para Aristóteles, tudo o que ocorre tem uma causa, e esta causa gera um efeito necessário. Ou seja, algo ocorre porque tem uma causa, e a partir da

ocorrência dos acontecimentos só é possível que surja tal efeito, pois é decorrente da ação anterior.

Segundo Spina (1995, p. 108), a *necessidade*⁷⁴ “consistiria no respeito inevitável da realidade como é ou como deve ser; logo: que Crisis morresse um dia era necessário; que o poeta não altere o desfecho da ação porque o *factum* já está determinado, é necessário”. Desta maneira, por exemplo, o poeta, ao compor uma tragédia, não pode mudar o destino da sua personagem, pois a ação dela necessariamente leva ao desfecho trágico. Então, na teoria aristotélica, segundo Toledo (2005, p. 73): “O ofício do poeta é justamente esse, o de escolher e organizar e - como os acontecimentos do mito seguem uma ordem necessária, por oposição a diversidade aleatória dos eventos reais”.

As regras da *verossimilhança* e *necessidade*, ao restringir o possível da imitação, estão aproximando a representação da realidade, e também estão organizando-a em uma ordem necessária. Por exemplo, quando apontamos que a diferença entre a ficção e a realidade é que a primeira tem de fazer sentido, isto quer dizer que a aleatoriedade da realidade é organizada pela ficção (no caso, a poesia) em uma ação uma que tem um fim ou sentido.

As particularidades dos indivíduos e suas atividades na vida real são substituídas pela ação una de um caractere universal (personagem), encadeada de forma necessária. Por essa razão, é universal, pois os princípios da ação da personagem são os mesmos para todos (TOLEDO, 2005). A aproximação com a realidade e a universalidade das coisas tratadas na poesia auxilia o espectador a se reconhecer ou a se identificar com o espetáculo do palco.

Como se nota, a *verossimilhança* é regra central da poesia dramática, e as outras regras clássicas se sustentam justamente como normas para a composição, a fim de tornar o drama verossímil (CARPEAUX, 2011). Todavia, na interpretação geral do *Classicismo* francês e do *Neoclassicismo* inglês, o “imitar” não é simplesmente espelhar a natureza ou a vida humana, e sim imitar a *bela natureza*. Como Mattos (2009) afirma, para a teoria da arte clássica, “imitar” é uma estilização ou transfiguração da natureza.

O que importa para a doutrina clássica é representar a *bela natureza*, transformar a “verdade” em “belo” através da imitação. Como Carpeaux (2011, p. 940) aponta: “Os

⁷⁴ O sentido do conceito *necessidade* na teoria aristotélica da poesia, como observa Spina (1995, p. 106), é “largamente controvertida entre os teóricos”. Atenhamo-nos a interpretação de Spina para esse conceito, pois o que levamos em consideração nesta parte é mostrar como as regras clássicas auxiliam na função da poesia.

clássicos franceses⁷⁵ não sentiam contradição entre ‘vrai’ e o ‘beau’, porque o fim da arte não era retratar a natureza bruta, mas educar a natureza humana”. A educação da natureza humana se fazia pela *bela natureza*. Portanto, a doutrina clássica fornecia as normas a serem seguidas pelos poetas para representar em suas obras a *bela natureza*, pela qual a representação educaria as pessoas.

Além das regras fundamentais (*verossimilhança* e *necessidade*), que ligam a imitação ao objeto imitado, há a regra de *decoro*. Esta, como explica Dobránszky (1996, p. 25), “diz respeito ao decoro – a adequação entre o que é dito e como é dito”. Trata-se de adequar o comportamento e as falas da personagem à sua idade, aos costumes de sua nação e condição social. As ações e a formação do caráter da personagem têm de levar em consideração esses aspectos, que a distinguem dos outros caracteres na peça. Na *Arte Poética*, Horácio (2005, p. 58) orienta sobre o *decoro* em relação às personagens:

Muito importará se fala um deus ou um herói, um velho amadurecido ou um moço ardente na flor da juventude, uma autoritária matrona ou uma governanta solícita, um mascate viajado ou o cultivador duma fazendola verdejante, um cidadão da Cólquida ou um da Assíria, alguém criado em Tebas ou em Argos.

Horácio aponta a importância de colocar a fala em conformidade com o tipo da personagem. O poeta deve tomar cuidado para não empregar o comportamento de um homem maduro em uma criança, nem a ardência das emoções de um jovem em um velho. Shakespeare, em sua tragédia *Macbeth*, foi censurado por colocar falas na boca da personagem do filho de Macduff que seriam impróprias para a sua idade. O tipo da personagem envolve, ainda, os costumes concernentes à nacionalidade. Como no exemplo de Horácio, o poeta não deve colocar expressões de um cidadão de Cólquida em um cidadão da Assíria.

Também a condição social da personagem, segundo as regras de *decoro*, precisa ser levada em conta. Quando, por exemplo, se distingue um rei de um camponês, ambos devem se comportar conforme sua posição social. Voltaire censura duramente Shakespeare por representar o rei Cláudio na tragédia *Hamlet* como um bêbado, pois esse comportamento não cabe na posição social da realeza⁷⁶.

⁷⁵ Mesmo Carpeaux se referindo aos franceses, esta concepção estende-se aos teóricos e críticos ingleses da teoria neoclássica (Esta nota foi adicionada à citação pelo autor desta dissertação).

⁷⁶ No *Preface*, Johnson crítica essa censura de Voltaire ao poeta inglês.

Nesse sentido, Thomas Rymer (1641-1713) também censura a personagem Iago da tragédia *Otelo*, no ensaio *A Short View of Tragedy* (1693): “mas o que é intolerável é Iago [...] nunca, até agora, em uma tragédia, nem em uma comédia e nem na natureza [teve] houve um soldado com seu (Iago) caráter” (RYMER, 1956, p. 134, tradução minha)⁷⁷. Rymer cita como contraexemplo ao soldado de Shakespeare o modelo dado por Horácio, que aconselha a representar um soldado com um caráter “ativo, irascível, obstinado e feraz” (RYMER, 1956, p. 134, tradução nossa)⁷⁸.

As regras concernentes ao *decoro* se justificam por criarem uma identificação da audiência com os caracteres da peça, já que a representação deve comover o espectador. Então, os tipos das personagens devem corresponder aos tipos encontrados na realidade. Neste caso, caberia ao poeta, tal como Horácio aconselha, buscar suas personagens nos modelos da sociedade, a fim de que o espectador reconheça as personagens na vida real.

Observe-se que as regras em relação ao *decoro* também restringem o “possível” da imitação, e segundo esse argumento, tornam a poesia dramática mais verossímil. O *decoro* nos espetáculos é largamente defendido e difundido pelos teóricos do *Classicismo* francês. O teatro clássico francês do século XVII tinha como ápice de sua perfeição no *decoro* as obras dos dramaturgos Jean Racine (1639-1699), Molière (1622-1673) e Corneille (1606-1684). Esses dramaturgos foram exportados para toda a Europa (principalmente para a Inglaterra) como modelo do rigor clássico.

Entre as regras que regem o edifício da arte clássica, a regra das *unidades* (ação, tempo e lugar) para a poesia dramática foi um dos assuntos mais envoltos em polêmicas. Os debates acerca da *unidade* estiveram em voga principalmente nos séculos XVII e XVIII, tanto na França como na Inglaterra.

A função das *unidades* dramáticas é (tal como seu nome indica) dar unidade à poesia dramática. Se o poeta quando compõe no espaço imaginário⁷⁹ a sua tragédia ou

⁷⁷“But what is most intolerable is Iago [...] yet never in Tragedy, nor in Comedy, nor in Nature was a Souldier with his Character”.

⁷⁸“Active, irascible, unyielding, fierce”.

⁷⁹ Esse termo se refere ao campo do “possível” da teoria aristotélica da poesia, àquilo que poderia acontecer em conformidade com a *verossimilhança* e a *necessidade*.

comédia se utiliza das regras de *decoro* para adequar suas personagens aos seus respectivos caracteres, a regra das *unidades* auxiliam-no na organização da sucessão de acontecimentos da fábula⁸⁰. A ideia de unidade utilizada pelos teóricos classicistas advém do capítulo VIII da *Poética*. Aristóteles esclarece a ideia de unidade na poesia:

Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una (ARISTÓTELES, 1973a, p. 255).

A ação⁸¹ é o elemento principal da fábula⁸² (mito), e não a personagem imitada. Os acontecimentos imitados, que constituem o poema, devem se conectar de tal modo que componham um todo com um sentido uno. Spina (1995, p. 144) diz no que consiste a unidade: “muitas ações variadas, ligadas entre si pela verossimilhança e pela necessidade, podem formar um todo uno, de tal sorte que a eliminação de um ato parcial ou a sua deslocação podem partir ou decompor o todo”. A ação completa do enredo deve fazer sentido, isto é, todos os acontecimentos devem se ligar entre si. Portanto, nenhum ato deve ser inserido na fábula que não tenha alguma ligação com a ação principal.

Como foi dito, o poeta se diferencia do historiador por estar no campo do “possível”. Ao contrário das ações múltiplas e casuais da realidade, a poesia imita uma ação completa (começo, meio e fim) dotada de um sentido. Portanto, a unidade é justamente subordinar todos os acontecimentos ao centro da fábula, que neste caso é a ação principal. Aristóteles (1973a) fornece o exemplo de Homero, que, ao compor a *Odisseia*, não conta todos os acontecimentos da vida de Odisseu, mas apenas aqueles que têm ligação com a ação principal do poema.

A formulação exata das três *unidades* não é produto da *Poética* de Aristóteles. Assim como, observa Spingarn (1963, p. 90, tradução nossa): “há na *Poética* apenas uma única referência ao limite do tempo da ação trágica, e absolutamente nenhuma

⁸⁰ Utilizamos o termo “fábula” para preservar a nomenclatura aristotélica. Como fábula, Aristóteles considera a imitação da ação, ou seja, o conjunto completo das ações de uma tragédia.

⁸¹ Ver nota 55.

⁸² “Ora o mito é imitação de ações; e por “mito” entendo a composição dos atos” (ARISTÓTELES, 1973, p. 252). Por esta razão, optamos por chamar mito de enredo. Este também designa a sucessão de acontecimentos que constituem a trama de uma composição literária.

referência à chamada unidade de lugar”⁸³. O filósofo grego trata largamente da unidade da ação, mas faz apenas uma alusão à unidade de tempo na tragédia, e nem mesmo toca no tema da unidade de lugar.

A três *unidades* são estabelecidas como normas no *Renascimento* italiano e francês. Talvez o primeiro estudioso da Renascença a fazer alusão a outra unidade que não fosse a da ação tenha sido o italiano Giraldo Cintio (1504-1573), no *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle comedie e delle tragedie* (1554). Nesta obra, Cintio se refere à unidade tempo com base na *Poética*. Mas, a elaboração e o estabelecimento das três *unidades* ocorrem no comentário sobre a *Poética*, intitulado *Poetices libri septem* (1561), do francês Scarliger, e logo depois pelo italiano Castelvetro, também no seu comentário sobre a *Poética*, chamado *Poetica d'Aristóteles vulgarizzata e sposita* (1570) (SPINGARN, 1963).

Entre os teóricos franceses da doutrina clássica, no século XVII, as regras das *unidades* se tornam quase um dogma e marca registrada do teatro clássico francês. O dramaturgo francês Corneille, no seu *Discours sur la Poésie dramatique* (1660), dedica o seu terceiro discurso às três *unidades*. Na Inglaterra, o primeiro a tratar das *unidades*, doze anos depois da introdução dessa regra na Itália, foi Philip Sidney no seu ensaio *The Defence of Poesy*. No *Essay of Dramatic Poesy*, no ano de 1668, John Dryden também traz um estudo sobre as *unidades*.

Antes de tratar de cada uma das três *unidades*, ressaltamos a advertência de Spina (1995, p. 149): “é quase impossível hoje sistematizarmos a doutrina ociosa construída à base de polêmica, durante um século, e à qual renderam pleito várias dezenas de teóricos italianos do *Renascimento* e teóricos franceses da primeira metade do séc. XVII”. A “doutrina ociosa” ou a regras das *unidades* é um centro de discussões na arte da Europa moderna. Porém, o que importa para o objetivo da dissertação é a doutrina das *unidades* à moda dos franceses, pois esse modo foi o que predominou no *Neoclassicismo* inglês.

Apesar de ter havido uma alusão a extensão (tempo) do espetáculo no capítulo VII da *Poética*, a unidade de ação era a única das *unidades* da qual Aristóteles tratou claramente na *Poética*. Segundo o filósofo grego, “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade ou infelicidade, reside na ação” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 252).

⁸³ “There is in the Poetics but a single reference to the time-limit of the tragic action and none whatsoever to the so-called unity of place”.

A tragédia é a imitação da ação que leva da felicidade à infelicidade, ou vice-versa. As personagens são o meio pelo qual a tragédia imita uma ação. As pessoas têm tal ou qual caráter, mas é pelas suas ações que se tornam bem ou mal-aventuradas (ARISTÓTELES, 1973a). A questão consiste no como a ação é apropriada pelo poeta, por meio do “desenrolar dos fatos”, e, neste caso, em como a ação é representada na tragédia. A representação na tragédia é a imitação de uma ação completa e, segundo o filósofo grego, a ação é um “Todo”⁸⁴. Portanto, a ação imitada é limitada a um “princípio”, “meio” e “fim”. Aristóteles (1973a, p. 254) define esses termos:

"Princípio" é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. "Fim", ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. "Meio" é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si.

Segundo Toledo (2005), o que Aristóteles mostra no trecho acima é que a ação na fábula é uma reunião ordenada de eventos. A fábula não pode iniciar e nem terminar ao acaso. Principalmente o fim e o começo têm de estar concatenados necessariamente pelos acontecimentos entre eles. A cadeia dos acontecimentos do poema precisa ter um sentido, e para isso a fábula precisa conter uma ação completa que tem um princípio, do qual derivem os demais acontecimentos que levam a um fim necessário. Isso se diferencia dos acontecimentos da vida real que podem começar ou acabar ao acaso. Uma ação singular na realidade ocorre simultaneamente a outras sem ligação aparente.

Como dissemos, para Aristóteles (1973a) a ação na tragédia não é uma ação singular de uma personagem, mas todo o curso dos eventos que envolvem todos os acontecimentos do enredo. Dessa maneira, os eventos secundários que podem atrapalhar na ordenação da ação central do enredo devem ser suprimidos. As peças de Shakespeare são criticadas duramente pelos críticos neoclássicos, por conterem cenas que interrompem e não influenciam diretamente ação principal da suas peças.

Sobre o argumento aristotélico acerca da função da unidade de ação, comenta Spina (1995, p. 148): “Para Aristóteles, portanto, a unidade é o limite; se transgredirmos esse princípio, cairemos inevitavelmente no *ἄπειρον* (*ápeiron*), isto é, na região do indeterminado, do acidental, do ilimitado”. Então, a unidade de ação circunscreve a

⁸⁴ Ver nota 57.

fábula do poema. Ou seja, as ações acessórias e desnecessárias ao desenrolar da ação central são descartadas, a fim de que a ação imitada, na tragédia, não fique desordenada.

Também podemos acrescentar à regra o preceito de que qualquer acontecimento inverossímil deve ser posto fora da fábula. Apenas acontecimentos verossímeis e necessários devem fazer parte do poema. Portanto, a unidade de ação, como já dissemos, subordina os eventos à ação central, formando uma ação completa (princípio, meio e fim) e una. Tem de estar em conformidade com a *verossimilhança* e a *necessidade*.

Aristóteles inclui como regra geral da poesia a *unidade*. Nas suas palavras: “Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 256). Portanto, todas as artes (que tenham como meio a *mimese*) devem imitar um objeto uno. No caso da poesia dramática e da epopeia, que são imitação de ações, devem em suas fábulas imitar uma ação que seja una, isto é, que obedeça à regra da unidade de ação.

Na França do século XVII, a unidade de ação é interpretada como conjunto de intrigas. O poema pode conter mais de uma intriga (ação) e assim mesmo respeitar a unidade de ação (Spina, 1995). Os teóricos franceses da doutrina clássica apontam que todas as intrigas secundárias de um drama ou de um épico devem se subordinar a uma ação principal.

Para manter uma unidade na ação do poema é preciso construir o enredo em torno de uma ação central. Um exemplo de como se aplica a unidade da ação em pleno *Classicismo* francês é a polêmica em torno da peça *Le Cid* (1636), de Corneille. Spina explica no que consiste essa polêmica:

[...] os grandes teóricos contemporâneos de Corneille (e o abade d’Aubignac bem como Scudéry são os portos vozes principais) condenaram como excrescente o papel da Infanta D. Urraca no *Cid*, tido como intriga secundária que rompe a unidade de ação da peça; pois o seu amor por D. Rodrigo não tem consequência alguma no desenlace dos acontecimentos; então tal intriga poderia ser suprimida sem prejuízo da ação predominante da composição, pois ela não converge como linha da circunferência para o centro.

Nesse caso, Corneille é censurado por colocar, paralelamente à ação principal de sua peça, uma intriga amorosa. A intriga secundária não tem relação direta com o desenrolar da ação principal, assim como a inclusão desta ação secundária rompe a unidade da ação principal da peça. O que realça nessa censura a Corneille é a ideia de

não subordinar a ação central a uma secundária. A intriga amorosa em torno da personagem da Infanta não tem nenhuma participação no desfecho da ação principal, “isto é, do casamento ou não de D. Rodrigo e Ximena é que dependia a sorte da Infanta Castelhana”⁸⁵.

Influenciados pelo *Classicismo* francês, os teóricos do *Neoclassicismo* inglês mantêm a interpretação da unidade de ação como unidade de intrigas. O neoclássico Dryden se pronuncia sobre a unidade ação no *Essay of Dramatic Poesy*:

Pois duas ações, igualmente elaboradas e conduzidas pelo autor, destruiriam a unidade do poema; não seria mais uma peça, mas duas: exceto que pode haver muitas ações em uma peça, tal como Ben Johnson observou em seu *Discoveries*, porém, elas devem ser todas subservientes à ação principal (DRYDEN, 1918, p. 23, tradução nossa)⁸⁶.

Seguindo Ben Jonson, Dryden também define a unidade de ação como unidade das intrigas, pois afirma que o poema deve ter apenas uma ação principal. A ação central não pode se subordinar a outra ação central, pois um poema não tem dois centros em seu enredo. O poema pode ter várias ações, mas todas devem remeter a uma ação central.

Essa concepção sobre a unidade de ação (a unidade mais aristotélica das três) é a predominante na França e na Inglaterra na época de Samuel Johnson. Tanto para Aristóteles quanto para os teóricos da doutrina clássica, a unicidade da ação imitada de um poema é a garantia de que o enredo completo pode ser inteligível ao espectador.

Assim como a unidade de ação confere inteligibilidade ao poema, a unidade de tempo torna a duração do enredo plausível ao espectador. Aristóteles, na *Poética*, não elabora claramente a unidade de tempo. Apesar de Aristóteles ter argumentado sobre a extensão ou duração da ação imitada em uma tragédia, não desenvolve a unidade de tempo, como faz com a unidade de ação.

A unidade de tempo é elaborada pelos teóricos da doutrina clássica na Itália e na França. Os teóricos classicistas partem da declaração em que Aristóteles difere a tragédia da epopeia, concernente à duração de ambas: “E também na extensão, porque a

⁸⁵ A intriga principal da peça *El Cid*, de Corneille, gira em torno do destino dos enamorados Ximena e D. Rodrigo. O pai de Ximena insulta gravemente a honra o pai de D. Rodrigo. Este, então, se vê no conflito de se vingar ou não do pai de sua amada.

⁸⁶ “For two actions, equally laboured and driven on by the writer, would destroy the unity of the poem; it would be no longer one play, but two: not but that there may be many actions in a play, as Ben Johnson has observed in his *Discoveries*; but they must be all subservient to the great one”.

tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopéia não tem limite de tempo” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 251). Aristóteles não especifica sobre esse “período do sol” ou “pouco excedê-lo”. Não obstante, no *Classicismo* francês e no *Neoclassicismo* inglês, essas alusões a respeito da duração de tempo da poesia dramática são exaustivamente interpretadas e elaboradas na forma da regra da unidade de tempo.

Alguns teóricos do *Renascimento* interpretam a duração do “período de sol” como sendo doze horas, e outros como sendo vinte e quatro horas. Na França do século XVII, Corneille (um dos principais teóricos e dramaturgos do *Classicismo*) se utiliza do trecho citado de Aristóteles para dar sua definição de unidade do tempo:

O poema dramático é uma imitação, ou melhor, um retrato das ações dos homens, e é sem dúvida que os retratos são até mais excelentes, que parecem melhor que a figura original. E parecerá perfeitamente, se a representação durar duas horas, pois a ação que ele representa não demandou mais para sua realidade. Assim, não vamos parar nem no ponto das doze horas, e nem das vinte e quatro horas, mas limitaremos a ação do poema para a menor duração que seria possível, a fim de sua representação parecer melhor e mais perfeita (CORNEILLE, 1910, p. 392, tradução nossa)⁸⁷.

Corneille segue, aqui, a premissa de Aristóteles de que a poesia dramática deve imitar as ações humanas. O dramaturgo francês restringe os laços entre a imitação e o objeto imitado, ou seja, a relação estrita entre a representação no palco e a vida real. Corneille afirma que duas horas é o tempo ideal para que a duração da representação coincida com a duração da ação imitada.

O que Corneille sustenta é que a duração dos acontecimentos no poema é reduzida de vinte e quatro ou doze horas para duas. Duas horas seria o tempo necessário para representar uma peça no palco. O objetivo dessa redução é de que a duração da ação representada concorde o mais possível como tempo de duração do espetáculo. Como Spina (1995, p. 160) afirma: “Só podemos entender a formulação corneliana como um limite puramente ideal para o qual devia aproximar-se o máximo possível quem desejasse alcançar a perfeição”.

⁸⁷ “Le poëme dramatique est une imitation, ou, pour en mieux parler, un portrait des actions des hoimnos, et il est hors de doule que les portraits sont d'autant plus excellents qu'ils ressemblent mieux à l'original. La représentation dure deux heures, et ressembleroit parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandoit pas davantage pour sa réalité. Ainsi ne nous arrêtons point ni aux douze, ni aux vingt-quatre heures, mais resserrons l'action du poëme dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite”.

Sem grandes mudanças em relação à formulação francesa da unidade de tempo, Dryden, na Inglaterra, afirmou:

A unidade de tempo que eles compreendem por vinte e quatro horas, a extensão de um dia natural, ou tão próximo quanto possa ser elaborada; e a razão para isso é óbvia para cada um: que o tempo da ação simulada, ou fábula da peça, deve ser proporcionalmente tão próximo quanto pode ser a duração do tempo em que é representada (DRYDEN, 1918, p. 20-21, tradução nossa)⁸⁸.

Dryden, seguindo os teóricos franceses, considera que a duração da ação imitada no poema deve ser proporcional ao tempo de duração da representação no palco. Se Corneille propõe como ideal para a trama a duração de duas horas, Dryden segue a linha da interpretação que considera a unidade de tempo como vinte e quatro horas, mas observa que “então, é o dever do poeta ser cauteloso para que nenhuma ação deva ser imaginada, a fim de exceder o tempo em que é representada no palco; e que os intervalos ou desigualdades do tempo sejam admitidos para ocorrer entre os atos” (DRYDEN, 1918, p. 21)⁸⁹. Neste caso, o tempo de duração da trama não só deve exceder a duração do espetáculo, como os intervalos de longa duração na ação completa devem ocorrer entre atos, pois isto parece mais plausível para o espectador.

Trata aqui de que a unidade de tempo é considerada, tanto na teoria clássica francesa como na inglesa, como a restrição do tempo de duração da ação representada no palco. Pois, como afirma Spina (1995, p. 160): “Para conseguir uma ilusão perfeita da realidade imitada, nada melhor que aproximar-se o máximo possível da mesma realidade”. Então, a regra da unidade de tempo na doutrina clássica restringe a duração do período em que os acontecimentos de uma peça se desenvolvem. A finalidade é justamente não tornar a passagem do tempo do poema algo inverossímil ao tempo da própria representação no palco.

Assim como Corneille (1910) indica, não se encontra nenhuma referência à regra da unidade de lugar em Aristóteles ou em Horácio. Portanto, a unidade de lugar é elaborada exclusivamente pelos teóricos da estética clássica do *Renascimento* e da

⁸⁸ “The unity of time they comprehend in twenty-four hours, the compass of a natural day, or as near as it can be contrived; and the reason of it is obvious to every one, - that the time of the feigned action, or fable of the play, should be proportioned as near as can be to the duration of that time in which it is represented”.

⁸⁹ “It is therefore the poet's duty, to take care that no act should be imagined to exceed the time in which it is represented on the stage; and that the intervals and inequalities of time be supposed to fall out between the acts”

França do século XVII. A unidade de lugar é, inicialmente, formulada como a regra que restringe a apenas um lugar o espaço onde ocorre a ação completa da peça. Então, as cenas e atos devem ser contínuos durante a peça, não mudando de cenário.

Spina (1995, p. 158) afirma: “A unidade de lugar, por sua vez, também poderia sugerir simplesmente um problema: o lugar da representação deve ser apenas um para toda peça, ou pode apresentar cenários simultâneos ou cenários sucessivos?” Com o avanço técnico do teatro na Europa do século XVII, passou a ser possível ampliar o espaço cênico, deste modo tornando possível a mudança de cenários.

Os aparatos para a mudança de cenários entre as cenas ou atos são implantados pouco a pouco nos espetáculos. O que os novos aparatos cênicos possibilitam é a maior mobilidade do palco, tal como o recurso das cortinas, que dá o tempo necessário para a mudança de cenário. Então, o que era uma limitação dos próprios recursos do teatro clássico foi superado pelos avanços técnicos na área.

Todavia, a unidade de lugar não apenas restringe o espaço de ação do espetáculo a um único lugar, mas evita que a locomoção das personagens no poema não pareça algo inverossímil. Habib (2005, p. 307, tradução nossa) observa: “a unidade de lugar é meramente uma inferência da unidade de tempo, visto que, em um pequeno período de tempo, os espectadores não poderiam acreditar que determinados atores tenham atravessado distâncias impossíveis para locais remotos”⁹⁰. Então, a regra da unidade de lugar passa a permitir a mudança de cenário, visto que a sua sentença é de que as personagens da peça não devem percorrer longas distâncias que excedam o tempo de duração do espetáculo.

Corneille coloca que a unidade de lugar restringe “até onde um homem pode ir e vir em vinte e quatro horas” (CORNEILLE, 1910, p. 392, tradução nossa)⁹¹. Seria impossível, então, que no espaço de tempo de uma encenação no palco a ação começasse na Inglaterra, por exemplo, e finalizasse na Itália.

Dryden (1918), seguindo Corneille, assinala que as locações onde ocorrem os atos da peça devem ser dispostas de maneira a ser imaginadas no mesmo país ou na mesma cidade. A unidade de lugar, então, circunscreve o espaço onde se passa e se localizam os acontecimentos do poema. Outra função dessa unidade é evitar ou suprimir

⁹⁰ “The unity of place is merely an inference from the unity of time, since in a short period of time, spectators cannot believe that given actors have traversed impossible distances to remote locations”.

⁹¹ “jusques où un homme peut aller et revenir en vingt-quatre heures”.

as mudanças de cenários que sejam inverossímeis para o espectador. Lembramos que, se a unidade de ação foi estendida para a criação literária em geral, as unidades de tempo e lugar ocupam quase que somente o campo da poesia dramática (SPINA, 1995).

Então, importadas principalmente dos teóricos do *Classicismo* francês, as regras das três unidades imperam como as mais importantes normas da arte clássica na *Era augustana* na Inglaterra, até a primeira metade do século XVIII. Mas as unidades passam, aos poucos, a ser questionadas na segunda metade do XVIII⁹², muito por causa de sua rigidez, que mais parece limitar o poeta do que auxiliá-lo. Spina (1995, p. 148) observa: “Dada a complexidade a que chegou a teoria das unidades dramáticas na Itália do Renascimento e na França em meados do séc. XVII, é de ver que a complicada minúcia atingida pelos teóricos do classicismo foi obra de puro pedantismo”.

Porém, o que pode parecer um rigor “técnico” em relação à arte é um rigor de outra ordem. Como afirma Carpeaux (2011, p. 965), “a verdadeira importância dos teóricos do século XVII não é de ordem técnica, e sim de ordem moral; a sua tarefa é a justificação da causa literária”. A função ou utilidade moral da arte é realmente (ao lado da teoria da *mimese*) a grande base da teoria clássica, pois não se admite que a arte seja um divertimento vazio ou irresponsável. Os teóricos da doutrina clássica justificam as regras clássicas, segundo Carpeaux (2011, p. 968),

[...] como normas de compor e tornar verossímil uma ação que culmina na peripécia e leva, assim, à solução moral, à catarse. Esta purificação moral dos espectadores por meio do espetáculo, só é realizável se a unidade de ação concentra o interesse no conflito, que se revela pela peripécia; e se a unidade de tempo e lugar não garantissem a “verdade” da ação, os espectadores não se sentiriam feridos nas próprias almas, e se, em vez da purificação moral, houvesse apenas divertimento irresponsável.

As regras clássicas acabam por se tornar leis invioláveis da poesia de “gosto” clássico no *Neoclassicismo* inglês. O argumento funciona deste modo: a regra das unidades confere *verossimilhança* à poesia, e um poema verossímil, por sua vez, garante a finalidade moral para com o espectador. Em vista dessa base sólida da doutrina clássica em nível formal, Johnson, quando defende Shakespeare das acusações de violar as unidades, tem de reavaliar a regra das *unidades*, a fim de manter a argumentação da utilidade moral da poesia.

⁹² Não somente as unidades, como todas as demais regras clássicas são colocadas em questão no século XVIII pelos adeptos do Pré-Romantismo.

2. CLASSICISMO FRANCÊS, NEOCLASSICISMO INGLÊS E A CRÍTICA NEOCLÁSSICA DE SHAKESPEARE

Art after *Art* goes out, and all is Night.
See skulking *Truth* to her old Cavern fled,

Light dies before thy uncreating word:
Thy hand, great Anarch! lets the curtain fall;
And Universal Darkness buries All.

(Alexander Pope, *The Dunciad*, Book IV)

2.1 Algumas palavras sobre o *Classicismo* francês e sua influência no *Neoclassicismo* inglês

A doutrina clássica da arte desenvolve-se no Renascimento, a partir de teóricos italianos que, por meio das poéticas antigas, formulam seus próprios tratados poéticos. Mas na França também se desenvolve uma doutrina clássica, simultaneamente, sob a influência da teoria da arte aristotélica e horaciana. E o que denominamos corrente neoclássica tem sua decisiva raiz na França, onde a corrente clássica ficou conhecida como *Classicismo* francês, corrente artística e teórica que se espalhou pelo resto da Europa, principalmente na Inglaterra. O *Classicismo* francês tem seu auge no século XVII, e conta sobretudo com a poética de Boileau e o teatro de Corneille e Racine.

A teoria clássica francesa começa a ser amplamente contestada em toda a Europa na segunda metade do século XVIII, mas com defensores do peso de Voltaire. Carpeaux mostra a fórmula do *Classicismo* francês:

A fachada do classicismo francês é aristocrática; o interior do edifício revela-o como grande casa burguesa, em correspondência exata com a estrutura do Estado de Luís XIV, rei da corte mais aristocrática de todos os tempos, sendo este Estado administrado pela burguesia (CARPEAUX, 2011, p. 945).

No reinado de Luís XIV, os franceses vivem uma efervescência cultural. Luís XIV foi um grande incentivador das artes e a corte real francesa foi denominada na

época como o centro da grande literatura clássica do século XVII. A aliança entre o absolutismo real aristocrata e a burguesia resulta, para a classe burguesa francesa, em um acúmulo de riqueza e em maior participação na política.

Porém, os valores da França, onde predominava a religião católica, eram pautados pelo catolicismo medieval, que desprezava o sucesso mundano, o lucro e o enriquecimento. A mentalidade capitalista da burguesia francesa procura retirar esses resíduos medievais da nação, com o objetivo de ascender econômica e politicamente sem impedimentos⁹³. A expressão literária dessa ruptura com os valores medievais é o *Classicismo*, que rompe com as expressões culturais medievais (CARPEAUX, 2011).

Nos séculos XVII e XVIII, a predominância da doutrina clássica na arte francesa é incontestável. Por outro lado, Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1997) ressalta que as regras clássicas não constituem um bloco monolítico na França dos séculos XVII e XVIII⁹⁴. O estilo Barroco também faz parte da literatura francesa, não só de modo paralela ao *Classicismo*, apesar do esforço dos críticos franceses de erradicar os elementos barrocos da “alta” literatura francesa. O Barroco influencia muito a arte dessa época, tal como fica visível na peça *Le Cid*, de Corneille.

Se a expressão literária barroca é de aspecto retórico, exuberante, angustiada e rebuscada, o *Classicismo* francês, por outro lado, é de caráter racionalista, temperado, claro e equilibrado (CARPEAUX, 2011). Como afirma C. H. C. Wright, assim como as correntes artísticas baseadas na estética clássica, o *Classicismo* francês

[...] era conscientemente baseado sobre certas qualidades gregas, tal como a França remotamente as compreendeu, e tal como foi modificada pela influência dos romanos, por quem eles (os franceses) ⁹⁵ sentiram uma afinidade pela história e pela tradição. Finalmente, o legado dos antigos atinge a França através da Itália (WRIGHT, 1920, p. 6, tradução nossa) ⁹⁶.

Nesse período, então, a crítica literária francesa vive o retorno aos valores da Antiguidade, que se evidencia no culto ao “belo” e à “verdade”, sinônimos de precisão,

⁹³ Segundo Carpeaux (2011), os atritos da burguesia francesa com o sistema social e econômico da França, forjado na Era medieval, não se resolvem, e acabam por resultar na Revolução de 1789.

⁹⁴ Assim como em toda Europa, nos séculos XVII e XVIII o *Classicismo* é predominante, porém a expressão literária do Barroco é muito presente nas literaturas nacionais europeias desde o *Renascimento*.

⁹⁵ Parêntese adicionado pelo autor desta dissertação.

⁹⁶ “[...] was consciously based upon certain Greek qualities as the French remotely saw them, modified by the influence of the Romans for whom they felt the affinity of history and of tradition. Finally, the bequest of the ancients reached France through Italy”.

perfeição e equilíbrio. A natureza é a grande matéria da poesia, porém não a natureza bruta ou selvagem. A natureza deve ser lapidada pela razão e transformada em *bela natureza*. A boa poesia é aquela que representa a *bela natureza*, onde o bom-senso é a medida, o que exclui qualquer aspecto desordenado e irracional da criação artística.

A crítica literária do *Classicismo* francês baseia-se na teoria clássica aristotélica dos comentadores italianos e também possui uma base moralista horaciana. A *bela natureza* e a racionalidade na poesia têm como objetivo a instrução moral. Então, a atividade crítica francesa do *Classicismo* é pedagógica e moralista. Dessa maneira, os teóricos franceses conferem um estatuto moral às regras clássicas, de base aristotélica. Esta justificação moral das regras clássicas se espalha pela Europa, principalmente por meio da *Arte Poética* de Boileau, traduzida na Inglaterra por Dryden.

Para os críticos franceses classicistas, “o poeta deveria ter o gênio ou a inspiração operando em harmonia com as regras, e com a imaginação rica ou a faculdade inventiva contida pelo decoro, e se esforçando para pintar a “natureza” em conformidade com os princípios da verossimilhança” (WRIGHT, 1920, p. 98, tradução nossa)⁹⁷. Como explicita este trecho de Wright, a doutrina clássica restringe a criação do poeta com normas técnicas. O *decoro*, as *unidades* e a *verossimilhança* são conceitos amplamente discutidos pelos teóricos franceses.

A “inspiração” e a “imaginação” do poeta devem ser governadas pelas regras clássicas, que, seguindo os modelos dos antigos, atingem a natureza bela e verdadeira. No século XVII, os críticos e teóricos franceses consolidam de tal maneira a doutrina clássica que, como aponta Carpeaux (2011, p. 640-1), “aos críticos classicistas do século XVIII pareceu que só a França tinha produzido, no século XVII, uma grande literatura; Shakespeare e Calderón foram condenados como gênios “incultos” de literaturas “bárbaras”.

Como dissemos anteriormente, os elementos da doutrina clássica são introduzidos na França pelo latinista Scaliger. Todavia, a doutrina clássica, juntamente com suas normas, é estabelecida de vez na arte francesa, sobretudo no teatro, pelo poeta Jean Chapelain (1595-1674), com a obra *Lettre sur l'art dramatique* (1630), que antecede a *Arte Poética* de Nicolas Boileau. Este último é o grande expoente do

⁹⁷ “The poet should have genius or inspiration, working in harmony with the rules, with a rich imagination or invention, restrained by decorum, and endeavoring to portray “nature” in accordance with the principle of verisimilitude”.

Classicismo. Protegido do Rei Luís XVII, concentra em torno de si os grandes dramaturgos e poetas da época.

A *Arte Poética* de Boileau, como aponta Habib (2005, p.280, tradução nossa), “representa uma afirmação formal dos princípios do Classicismo francês, e talvez a mais direta expressão dos ideais neoclássicos em todo lugar”⁹⁸. Portanto, a poética de Boileau, escrita no moldes das poéticas de Aristóteles e sobretudo de Horácio, termina por firmar a doutrina clássica, não só na França, como também no *Neoclassicismo* inglês.

Na *Arte Poética* é expresso o apelo classicista e racionalista pelo bom-senso na criação poética:

Qualquer que seja o assunto que tratemos, ou divertido ou sublime, que o bom-senso concorde sempre com a rima [...] A rima é uma escrava e deve obedecer. Quando, desde o início, nos esforçamos por bem procurar a rima, o espírito facilmente se habitua a encontrá-la: ela se curva, sem dificuldade, ao jugo da razão e, longe de perturbá-la, serve-a e, com isso, a enriquece [...]. Portanto, ame a razão: que todos os escritos procurem sempre o brilho e o valor apenas na razão (BOILEAU, I, 27-39, 1979, p. 16).

No trecho acima, Boileau subjugua a detalhes técnicos do poema ao crivo da razão. A razão é, aqui, um instrumento por meio do qual os versos alcançam a beleza. Seguindo o ideal da Antiguidade, o belo é antagônico ao exuberante e ao desordenado. Sob a influência da estética horaciana, Boileau condena o excesso e as imagens extravagantes ou exóticas na poesia. O “brilho” e o “valor” na escrita vêm do comedimento. A bruta e desordenada natureza é transformada, por meio da imitação aliada ao bom-senso, em *bela natureza*.

Esses argumentos racionais, expressos por Boileau, evidenciam o espírito francês da época. A França vive o impacto do racionalismo, influenciada pelas obras do filósofo René Descartes (1596-1650). Porém, o classicismo de Boileau tende menos ao racionalismo cartesiano do que ao aristotelismo dos italianos, e com base bastante moralista.

Além do aristotelismo de Boileau, a estética horaciana também se fez presente na sua *Poética*, tal como na sua conclusão de que “o segredo consiste em, de início, agradar e comover: crie incidentes que possam prender-me” (BOILEAU, III, 24-25, 1979, p. 43). Assim como em Horácio, para Boileau a poesia deve, antes de tudo,

⁹⁸ “Represents a formal statement of the principles of French classicism, and perhaps the most direct expression of neoclassical ideals anywhere”.

proporcionar prazer à audiência. “Agradar” e também “comover”, ou seja, o envolvimento emocional do público é uma parte essencial do efeito da poesia, e a partir desta premissa Boileau introduz as regras clássicas, pois estas auxiliam a criar incidentes que prendem o espectador.

As regras clássicas, para Boileau, não são apenas normas “técnicas”, mas são dotadas de um sentido moral, pois a poesia não deve apenas agradar: deve ter uma utilidade moral, como Boileau (IV, 86-91, 1979, p. 67) afirma:

Querem que suas ricas ficções sejam admiradas? Então, que sua musa fértil em sábias lições una, por toda a parte, o sólido e o útil ao agradável. Um leitor inteligente foge de um entretenimento frívolo e quer empregar sua distração de maneira útil.

A união do “agradável” e do “útil” é herança, como vimos, da *Poética* de Horácio, mas é o *Classicismo* francês, principalmente por meio de Boileau, que dogmatiza essa premissa na Europa dos séculos XVII e XVIII. O *Essay on criticism*, de Pope⁹⁹ e as ideias de Dryden sofrem considerável influência da *Poética* de Boileau. No século XVIII, o filósofo Voltaire é o grande propagador dos ideais clássicos nos moldes franceses, defendendo com convicção as regras clássicas e o teatro clássico francês.

Voltaire é um fiel seguidor da tragédia de Racine e a impôs como modelo de perfeição clássica. Para Voltaire, o que é colocado em primeiro lugar na arte é o efeito. O filósofo francês foi um grande pragmático que “influenciou sobretudo o pragmatismo dos ingleses – a filosofia burguesa” (CARPEAUX, 2011, p. 1163). A influência de Voltaire no *Neoclassicismo* inglês e em toda a Europa é bem ampla, como observa Carpeaux (2011, p. 1164): “Com Voltaire, não com Racine ou Boileau, venceu o classicismo na Europa inteira”.

Voltaire admira Pope, como ele próprio afirma no seu *Lettres Philosophiques* (1734): “Mr. Pope: eu creio que é o poeta de mais elegância, o mais correto, e que é ainda muito, e o mais harmonioso que já houve na Inglaterra [...] se pode traduzi-lo, porque ele é extremamente claro, e seus assuntos na maioria das vezes são gerais e do interesse de todas as nações” (VOLTAIRE, 2001, p. 41, tradução nossa)¹⁰⁰. A

⁹⁹ “Os preceitos de Boileau a respeito da poesia encontraram a sua realização mais completa fora da França: em Alexander Pope” (CARPEAUX, 2011, p. 1141).

¹⁰⁰ “Mr. Pope: c'est, je crois, le poète le plus élégant, le plus correct et, ce qui est encore beaucoup, le plus harmonieux qu'ait eu l'Angleterre [...] on peut le traduire, parce qu'il est extrêmement clair, et que ses sujets pour la plupart sont généraux et du ressort de toutes les nations”.

admiração por este poeta revela as características que Voltaire julga louvável para um poeta, isto é, Pope compunha seus poemas, segundo Voltaire, com *decoro* e “bom-gosto”, o que o tornava um poeta claro e universal.

O *Classicismo* rígido de Voltaire aprova Pope, mas dirige as censuras mais duras, desde as reprovações de Rymer, para Shakespeare. O filósofo francês observa sobre Shakespeare: “ele tem um gênio natural, repleto de força e de fecundidade, e sem a menor centelha de bom-gosto e sem o menor conhecimento das regras” (VOLTAIRE, 2001, p. 34, tradução nossa) ¹⁰¹.

O que Voltaire sustenta é que o poeta inglês tinha o gênio natural, mas isso não bastava, pois o que importa representar é a *bela natureza*, que deve ser atingida por meio do uso das regras clássicas. Voltaire se torna, no século XVIII, um dos maiores adversários de Johnson, pois aquele representa, para o crítico inglês, o *Classicismo* embasado em convenções arbitrárias e próprias da nação francesa.

Carpeaux (2011, p. 949) aponta:

O chamado “classicismo francês” é tão pouco “clássico”, no sentido da Antiguidade greco-romana, e tão autenticamente francês, que os críticos estrangeiros chegam, quando muito, a uma admiração fria e algo hipócrita. Desde a tentativa infeliz dos classicistas franceses do século XVIII de impor Corneille e Racine como modelos a todo o mundo, a resistência tornou-se cada vez mais forte.

As rígidas regras clássicas ao modo francês são impostas à poesia dramática inglesa não apenas pela crítica francesa, mas pelos próprios críticos neoclássicos ingleses. Johnson participa da resistência a esse *Classicismo* à francesa.

Determinar, com precisão, qual a influência do *Classicismo* francês na formação do *Neoclassicismo* na Inglaterra não seria de todo possível. Outras vertentes do *Classicismo*, como a italiana, também tiveram influência direta nos primórdios da doutrina clássica na nação de Johnson. Na Inglaterra, a estética clássica nunca foi tão rígida como a francesa, e um exemplo disto são as concessões que os críticos neoclássicos ingleses faziam aos dramas shakespearianos.

Talvez Rymer seja o crítico inglês mais rígido ao modo francês, e não poupa censuras a Shakespeare, no seu *A Short View of Tragedy*. George B. Dutton aponta que “não somente é Rymer um representante inglês dos formalistas franceses, devendo a

¹⁰¹ “Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles”.

esses suas ideias críticas, mas era, em grande medida, instrumental em introduzir, dentro da crítica literária inglesa, o rígido sistema das regras da escola francesa” (DUTTON, p. 188, 1914, tradução nossa) ¹⁰².

Rymer é uns dos críticos mais instrumentais da Inglaterra. A maneira como analisa ponto a ponto a peça *Otelo* no *Short View* mostra o rigor clássico francês aplicado à crítica inglesa. Desse modo, apesar de outras influências no *Neoclassicismo* inglês, a vertente francesa é a que mais modifica o modo de fazer crítica e encarar o drama na Inglaterra.

2.2 A crítica literária neoclássica inglesa: a *Era augustana*

A reavaliação da doutrina das *unidades* feita por Johnson não é um feito inédito em sua época. Alguns críticos já haviam colocado em dúvida o uso das regras clássicas. Porém, o impacto do *Preface* é, na segunda metade do século XVIII, decisiva para o crescente descontentamento da crítica e da literatura com a estética clássica. Para que se tenha uma visão mais clara desse impacto, primeiramente, trataremos brevemente sobre a situação em que se encontrava a crítica literária inglesa daquele período.

Com a Restauração ¹⁰³, a literatura inglesa sofre uma imensa mudança de perspectiva. Nas palavras do crítico Carpeaux (2011, p.1131):

[...] a transformação política de 1688, resultado da aliança entre o partido aristocrático dos whigs e a burguesia não-conformista, os antigos puritanos, alargou esses círculos, criando afinal um novo público com novas exigências de leitura. A esse novo público se destinaram os “semanários morais” de Addison e Steele, que iniciaram uma nova época da literatura inglesa e mesmo da européia.

Com essa nova situação na Inglaterra, aparece a primeira convergência da literatura com o jornalismo. Esse encontro é crucial para a moderna crítica literária inglesa, que retira a literatura dos salões da aristocracia e a lança na *esfera pública*.

¹⁰² “Not only is Rymer an English representative of the French formalists, owing his critical ideas to them, but that he was largely instrumental in introducing into English literary criticism the rigid system of the French school of rules”.

¹⁰³ “The Restoration did not so much restore as replace. In restoring the monarchy with King Charles II, it replaced Cromwell’s Commonwealth and its Puritan ethos with an almost powerless monarch whose taste had been formed in France” (CARTER; MCRAE, 2001, p. 129).

Segundo Eagleton (1991), a *esfera pública* era burguesa e abrangia um espaço onde se encontram as seguintes instituições sociais: clubes, jornais, cafés e periódicos.

O novo público é justamente a burguesia, que se encontra em ascensão. Mas a burguesia também enfrenta um dilema: de um lado a luta contra uma aristocracia que ainda está no poder, e de outro, a reconciliação com ela. A *esfera pública*, por meio dos seus periódicos, jornais e ensaios, é a voz e o instrumento de articulação e emancipação da classe burguesa inglesa (EAGLETON, 1991).

A partir da união da literatura com o jornalismo, a crítica literária dessa época escreve não somente de literatura. Os periódicos, de um modo bem inglês¹⁰⁴, falam sobre política, da vida cotidiana, da bolsa de valores, a fim de elevar e difundir os valores da burguesia. Conforme James Basker (2005, p.316, tradução nossa):

O impacto do jornalismo sobre a prática crítica e sobre seus princípios fundamentais foi vasto e complexo. Introduziu um novo e mais acessível fórum para a discussão crítica; multiplicou e diversificou as oportunidades para a expressão crítica; fomentou novos valores críticos, atraiu a atenção para novos gêneros literários, sistematizou o tratamento de gêneros já estabelecidos e expandiu a audiência da crítica¹⁰⁵.

A partir dessa união, os escritos críticos passam a ser publicados em periódicos semanais. Por essa razão, se multiplica o número de ensaios críticos. As críticas, que antes surgiam em prólogos, prefácios, dedicatórias e epílogos, neste momento passam principalmente a ser publicadas em periódicos e revistas. Os periódicos são destinados ao público burguês urbano. Esse novo público se utiliza da leitura dos semanários como um intervalo de suas atividades. Assim, a linguagem e os temas dos ensaios críticos se tornam, em vez de um exercício estritamente intelectual, uma prazerosa leitura, por meio da qual se instruem em atividade prazerosa (BASKER, 2005).

Os periódicos também influenciam no aumento do público leitor da crítica literária, pois a burguesia se utiliza da crítica (como em nenhuma outra época) como um instrumento para difundir suas ideias e refinar seu gosto cultural, servindo-se desses conjuntos de escritos como uma arma essencial para a reconciliação com a classe

¹⁰⁴ Por “modo bem inglês” queremos dizer de “maneira bem polida”, pois o público inglês era composto pelos *gentlemen* ingleses; e também de uma linguagem marcada pela ironia fina, esta tão característica da cultura inglesa.

¹⁰⁵ “The impact of journalism on critical practice, and on its underlying principles, was broad and complex. It introduced new, more accessible forums for critical discussion; it multiplied and diversified the opportunities for critical expression; it fostered new critical values, drew attention to new literary genres, systematized the treatment of established ones, and expanded the audience for criticism”.

superior. A burguesia detém o dinheiro, mas não a fineza aristocrática, o que torna os periódicos essenciais para a manutenção da esfera pública e para o aperfeiçoamento moral e o refinamento do gosto cultural dos seus frequentadores.

Os mais célebres periódicos da época são o *The Tatler* e o *The Spectator*, dos críticos e dramaturgos Steele e Addison¹⁰⁶. *Spectator* e *Tatler* se tornam os principais periódicos das *coffee-houses*, que são frequentadas pelo *gentleman* inglês, o retrato do inglês educado, comedido em seus sentimentos e principalmente uma pessoa culta - um homem da cidade, preocupado com os problemas e assuntos do seu país. Os periódicos de Steele e Addison tratam dos mais variados temas, como sociedade, cultura, costumes, moral, literatura e vida (CARTER; MCRAE, 2001).

Os periódicos, principalmente o *Spectator*, contêm uma linguagem mais acessível à classe-média, sem os rebuscamentos clássicos da aristocracia, pois não se dirigem somente ao literato, mas aos mais variados caracteres da cidade (BASKER, 2005). Porém, os gostos e formações de Addison e Steele são clássicos e os objetivos dos seus periódicos são, abertamente, o aperfeiçoamento moral e o refinamento do gosto do público. As fórmulas desses periódicos são tão bem-sucedidas que o *Spectator* é traduzido para o francês, alemão e holandês, além de seu modelo ter sido imitado na Alemanha, França, Polônia e Dinamarca (BASKER, 2005).

O aperfeiçoamento moral e o refinamento do gosto vêm através dos velhos preceitos do *Renascimento*, baseados no culto aos modelos clássicos da Grécia e Roma antigas. A Antiguidade Greco-romana é considerada como um período em que imperavam as artes e o discurso racional da filosofia, em oposição aos valores da Idade Média, conhecida naquela época como “idade das trevas”¹⁰⁷.

Como Daniel L. Monteiro (2013) explica em relação ao julgamento da obra de arte, os críticos se apoiam na teoria da arte de Aristóteles, para quem a arte é a imitação da natureza. Todavia, para os críticos renascentistas e depois para os neoclássicos, a arte

¹⁰⁶ Além da tragédia *Cato*, Addison escreveu a comédia *The Drummer* (1715). Steele, por sua vez, se destacou na comédia, e suas obras principais são *The Conscious Lovers* (1722) e *The Tender Husband* (1705).

¹⁰⁷ “Idade das trevas” é um termo comumente usado por intelectuais do *Renascimento* para designar a Idade Média, considerada pelos renascentistas como símbolo de uma época de obscurantismo e estagnação cultural, na qual os estudos de filosofia e ciência ficaram reservados aos monges letrados da Igreja. Atualmente, pelo contrário, sabemos que a Idade Média foi uma época que teve sua grandeza cultural por meio do pensamento religioso, principalmente no que concerniu à união da filosofia com o cristianismo.

não imita a natureza em si, mas *La Belle Nature*: trata-se de representar a natureza através da beleza.

A representação da *Belle Nature* é o fundamento para a defesa do uso das regras da doutrina clássica na composição das obras. Portanto, o século XVIII na literatura inglesa não foi marcado somente pela era dos periódicos, mas também pelo auge e pela decadência do *Neoclassicismo*, mais conhecido na Inglaterra como *Era augustana*.

O *Neoclassicismo* inglês é um movimento que domina a literatura e a crítica literária da *Era augustana*. Começa a se constituir no século XVII e se estende por toda a primeira metade do século XVIII. A partir da segunda metade do século XVIII, com a entrada em cena das ideias do *Romantismo* e a decadência dos gêneros dramático e épico, os ideais neoclássicos começam a perder a força¹⁰⁸.

Habib faz a seguinte afirmação sobre a doutrina neoclássica: “fundamentalmente, o Neoclassicismo consistiu em um retorno aos modelos clássicos e aos estilos literários e valores dos autores antigos gregos e romanos. Nisto, os neoclássicos foram, até certo ponto, herdeiros dos humanistas da Renascença” (HABIB, 2005, p.273, tradução nossa)¹⁰⁹.

O retorno aos modelos clássicos se dá, principalmente, por meio da busca do ideal de beleza clássica, fundamentado na racionalidade, equilíbrio e proporção, que podem ser encontrados sobretudo nas esculturas e pinturas gregas. O estilo literário é por excelência a poesia, sobretudo, o gênero dramático e épico. Autores como Homero, Virgílio e os dramaturgos gregos (Sófocles, Ésquilo e Eurípedes) são os modelos de beleza artística a serem seguidos e copiados pelos poetas da época.

Vimos, no capítulo anterior, que Aristóteles e Horácio, em suas poéticas, propõem um sistema de regras para composição da arte poética e se tornam a palavra final sobre a excelência artística. Portanto, os modelos clássicos se convertem no padrão

¹⁰⁸ A poesia dramática e a épica, principalmente a tragédia, são vistas, segundo a afirmação da *Poética* de Aristóteles, como a forma mais elevada da arte poética. Porém, com a decadência do *Neoclassicismo*, esses gêneros passam a ser esquecidos e cede lugar a outros, tal como o romance.

¹⁰⁹ “Most fundamentally, neoclassicism comprised a return to the classical models, literary styles, and values of ancient Greek and Roman authors. In this, the neoclassicists were to some extent heirs of the Renaissance humanists”.

de beleza e perfeição nas artes, e aos poetas modernos restam o estudo e a imitação desses modelos (BOSKER, 1954).

Os neoclássicos dividem rigorosamente os estilos de prosa e poesia e os hierarquizam entre si. A poesia é alçada acima da prosa pelos neoclássicos. O estilo da poesia neoclássica inglesa é a dos versos em parêntese. Poetas como Dryden e Pope cultivam os ideais da poesia e crítica neoclássica durante todas as suas carreiras.

É importante ressaltar que muitos poetas e críticos da *Era augustana* reagem aos excessos de ornamentos no estilo e linguagem da arte renascentista e também negam o estilo exagerado e contrastante do Barroco. Na Inglaterra anterior à Restauração, o gosto clássico refinado é reservado à aristocracia; o homem das letras é o aristocrata dos salões literários. Com a popularização dos cafés, periódicos e a intensa atividade econômica e política da burguesia, os novos intelectuais e literatos ingleses são burgueses e frequentam esses cafés, deixando de lado a tutela dos salões da aristocracia.

Nesse cenário, acontece um choque entre a dinâmica e praticidade da burguesia e a ociosidade da aristocracia (com seu gosto clássico). Sobre isso, Carpeaux (2011, p. 1140) declara: “a estética dogmática do classicismo tem que fazer concessões, as antigas ‘escolas de poetas’ desaparecem, substituídas pelas facções e partidos literários”. Estes “partidos literários” se reúnem em Londres, na famosa *Grub Street*, que é o lar de um contingente de escritores em busca de trabalho remunerado.

A estética clássica é adotada pela burguesia em contraponto ao espírito barroco¹¹⁰, tal como Carpeaux (2011, p. 1142) apresenta: “a literatura ‘augustea’ representa, como todo classicismo, um equilíbrio precário. É classicista e burguesa ao mesmo tempo, mantendo a sua razão de ser pela crítica incessante aos resíduos barrocos”.

Um dos precursores do *Neoclassicismo* inglês é o dramaturgo Jonson, contemporâneo de Shakespeare¹¹¹. Na sua obra *Discoveries* (1641), considera Aristóteles e principalmente Horácio como seus mestres, porém, apesar de seu restrito classicismo, nunca chegou a ser um classicista servil (SPINGARN, 1963). Ao mesmo

¹¹⁰ Retomando: assim como na França, a burguesia inglesa se lança contra as manifestações culturais baseadas no *Barroco*.

¹¹¹ Jonson, adepto da doutrina clássica, desprezava o drama popular inglês. Apesar de sua ode intitulada *To the Memory of my Beloved, the Author Mr William Shakespeare: And What He Hath Left Us*, após a morte de Shakespeare ele também teceu duras críticas direcionadas a algumas das peças do bardo.

tempo em que enaltece as meditações de Horácio sobre a obra de arte, critica o uso das regras clássicas como um dogma.

Um pouco antes, Sidney, fortemente influenciado pelos críticos renascentistas italianos, profere as seguintes palavras em seu *The Defence of Poesy*¹¹² (1595): “mas desde então, os maiores autores de nossas ciências foram os romanos, e, antes deles, os gregos, deixa-nos ficar sobre autoridade deles (SIDNEY, 1904, p.52, tradução nossa)¹¹³. *Defence of Poesy* foi escrito como resposta a uma publicação do ministro Stephen Gosson, chamada *The School of abuse* (1579), que se constitui em um ataque à poesia.

No seu ensaio, Sidney defende a poesia, sob o argumento da autoridade que os poetas desfrutaram na Antiguidade, acrescentando o fato de o gênero poético ter sido o primeiro modo de conhecimento. O argumento é baseado no fato de que as disciplinas como a Filosofia e a História são, em sua origem, escritas em versos. Nesses argumentos de Sidney a favor da poesia emergem os primeiros traços da doutrina clássica na Inglaterra.

Sidney expressa neste famoso trecho do *Defence of Poesy*, de forma bem incisiva, o que pensam sobre a arte os críticos da *Era augustana*: “Portanto, poesia é uma arte da imitação, por isto Aristóteles designou-a com a palavra *Mimesis*. Isto quer dizer uma representação, uma simulação ou figuração: falar metaforicamente, imagens que falam com este fim: instruir e dar prazer” (SIDNEY, 1904, p.55-56, tradução nossa)¹¹⁴.

A relação da poesia com a natureza constitui a parte mais importante do argumento de Sidney. Adaptando - segundo Sidney - os elementos das poéticas de Aristóteles e Horácio, a arte (poesia) é a imitação da natureza. A arte é, assim, um modo de ter acesso à ordem da natureza. Porém, o termo *imitação* (representação) não se refere a uma cópia idêntica da natureza, mas do que ela poderia ser ou deveria ser. Nesse sentido há criação na imitação, do ponto de vista de que “criar” é representar aquilo que poderia ser possível.

A imitação se faz por meio das técnicas poéticas, por meio das quais a natureza é representada com excelência. Disso decorre uma importante sentença: a imitação da

¹¹² Este ensaio foi primeiramente publicado em 1583 com o título de *An Apology of Poetry*.

¹¹³ “but since the authors of most of our sciences were the Romans, and, before them, the Greeks, let us a little stand upon their authorities”.

¹¹⁴ “Poesy, therefore, is an art of imitation; for so Aristotle termeth it in the word *Mimises*; that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth: to speak metaphorically, a speaking picture; with this end to teach and delight”.

natureza tem a finalidade, segundo a máxima de Horácio, de instruir e dar prazer. Mas somente a imitação daquilo que a natureza poderia ou deveria ser é capaz de instruir melhor o público. Abrams (1971, p. 15, tradução nossa) diz:

Por conveniências, podemos nomear a crítica, ao gosto de Sidney, que é determinada através da audiência, como uma ‘teoria pragmática’, uma vez que considera a obra de arte, principalmente, como um meio para a um fim, um instrumento para se alcançar alguma coisa, e tende a julgar seu valor de acordo com seu sucesso na realização daquele fim¹¹⁵.

Esse argumento, focado no efeito da imitação, dá o tom do espírito *pragmático* da crítica neoclássica dos séculos XVII e XVIII. A obra de arte passa a ser avaliada principalmente pelo efeito que surte no público; a natureza imitada com excelência é capaz de instruir e dar prazer.

O caráter moral da arte é um tópico de extrema importância para os críticos de orientação clássica. Nesse ponto, as regras clássicas se tornam cruciais para garantir que a imitação seja tanto prazerosa como instrutiva. Apesar das asserções de Jonson e Sidney, a doutrina neoclássica só se estabelece firmemente a partir da segunda metade do século XVII e começo do XVIII. Os maiores expoentes do *Neoclassicismo* dessa época são Dryden e Pope.

Dryden foi o responsável pela tradução da *Art Poétique* (1674) de Boileau, obra que marca a influência francesa no *Neoclassicismo* inglês. Não obstante, ele também pode ser considerado um dos críticos mais flexíveis da *Era Augustana*. No *Essay of Dramatic Poesy*, Dryden empreende uma defesa dos escritores ingleses contra aqueles que obedecem cegamente a doutrina clássica francesa. Nesse ensaio é feita uma avaliação dos dramaturgos ingleses, tanto dentro das próprias características locais como em comparação aos franceses. Dryden contribui, assim, para o debate entre antigos e modernos.

Neste ponto é imperioso discorrer sobre o que vem a ser esse debate. Segundo Joseph M. Levine (1991), a querela entre os antigos e modernos na Inglaterra tem um calmo início no *An Essay upon the Ancient and Modern Learning* (1690), de Sir William Temple, após ser estimulado pela leitura do ensaio *Digression sur les anciens et les modernes* (1688), do francês Pierre Fontenelle. A querela se estende por todo o período da *Era augustana*.

¹¹⁵ “For convenience we may name criticism that, like Sidney's, is ordered toward the audience, a 'pragmatic theory,' since it looks at the work of art chiefly as a means to an end, an instrument for getting something done, and tends to judge its value according to its success in achieving that aim”.

William Temple coloca o problema desta maneira: a fé na superioridade dos escritores clássicos não seria exagerada? Não seriam os escritores modernos superiores ou pelo menos iguais aos antigos em alguma coisa? Essas questões foram impulsionadas principalmente pelo desenvolvimento do pensamento iluminista, que propagou a ideia de que a humanidade (através da razão) está em constante progresso. Então, se a humanidade está caminhando rumo ao pleno desenvolvimento de suas capacidades, logo os modernos superariam os antigos.

A querela entre antigos e modernos tem impacto nos mais diversos setores do saber, tal como na ciência, literatura, filosofia e história. Na crítica literária, a querela é conhecida como *The Battle of the Books*, título da sátira¹¹⁶ de Jonathan Swift (1687-1745): Swift defendeu os antigos contra os modernos.

A querela, que começa na França, defende de um lado que os escritores modernos devem seguir os modelos dos escritores antigos. De outro lado se posicionam aqueles que advertem que os modelos clássicos já não se encaixam na nova estrutura do drama moderno, que deve seguir as novas exigências geradas pela mudança do mundo e da audiência moderna.

O debate acende as diferenças entre franceses e ingleses. Por muitas vezes as regras da estética clássica foi acusada, pela crítica augustana, de ser apenas uma imposição estrangeira, isto é, do padrão do teatro clássico francês, como se pode notar nas objeções de críticos como Dennis, Farquhar e Johnson.

A postura de Dryden sobre essa questão é comentada por Habib (2005, p. 286, tradução nossa): “ele procura assumir um compromisso entre a alegação da autoridade dos antigos e as exigências do escritor moderno”¹¹⁷. Dryden adverte principalmente que o drama inglês não pode ser submetido às regras das convenções do drama francês. Segundo Dryden, muito do que parecem regras derivadas de uma lei natural é apenas produto de convenções clássicas.

Antecipando os argumentos de Johnson no *Preface*, Dryden afirma que o melhor é seguir a natureza, por isto sua aproximação ao gênio natural de Shakespeare. O *Neoclassicismo* de Dryden se expressa na medida em que ele afirma que o conhecimento dos autores clássicos e das regras é importante para o decoro e o

¹¹⁶ Obra publicada em 1704.

¹¹⁷ “He attempted to strike a compromise between the claims of ancient authority and the exigencies of the modern writer”.

refinamento do drama. Mas, ao mesmo tempo, Dryden constata que o escritor moderno tem a liberdade de criar dentro da sua própria tradição literária (HABIB, 2005).

Uma geração depois de Dryden, outro expoente crucial para a *Era augustana* é Pope, que publica *An Essay on Criticism* (1709), uma espécie de poética influenciada e equiparada à *Art Poétique* de Boileau e à *Ars Poetica* de Horácio. *An Essay on Criticism* é exemplar dos princípios neoclássico da época. Sobre os princípios do *Essay* de Pope, James Sambrook (2005, p.103-104, tradução nossa) diz:

Na abertura de seu poema, Pope pergunta se, do ponto de vista da grande variedade do entendimento humano, o julgamento verdadeiro acerca da literatura é possível. Mas, ele responde, com segurança que há uma norma da 'Natureza' contra a qual a verdade do julgamento crítico pode ser posta à prova. A Natureza é um padrão imutável: a poesia imita a natureza, que é a ordem universal das coisas¹¹⁸.

A legitimidade da crítica, para Pope, é fundamentada nos princípios da natureza. As leis derivadas da natureza funcionam como um critério imutável para a crítica literária. A partir desse critério, o julgamento crítico de uma obra pode ser medido como verdadeiro ou falso. O julgamento verdadeiro é aquele que está conforme à ordem natural.

As principais identificações do *Neoclassicismo* inglês estão presentes nesse ensaio de Pope, a saber, a identificação da natureza com a imutabilidade e o universal. A natureza se identifica com o imutável e o universal porque é a mesma em todo lugar e nunca muda de estado durante o tempo, por isto ela é verdadeira. Portanto, a natureza tem o valor de verdade, por ser a ordem universal e imutável de todas as coisas. Com base nisso, Pope (2003, p. 4, tradução nossa) afirma no *Essay*:

Estas regras descobertas no passado, não inventadas,
São sempre natureza, mas natureza regularizada;
A natureza, como a liberdade, é apenas contida
Por meio das mesmas leis, que ela mesma primeiro ordenou.
Escutai como a instruída Grécia, com suas úteis regras,
Ditou quando reprimir ou quando tolerar nossos vôos (II, 89-93)¹¹⁹.

¹¹⁸ “At the opening of his poem Pope asks whether, in view of the great varieties of human understanding, true judgments about literature are possible, but he answers confidently that there is a norm 'Nature', against which the truth of critical judgments may be tested. Nature is an immutable standard: poetry imitates nature, that is, the universal order of things”.

¹¹⁹ “Those rules, of old discovered, not devised, / Are nature still, but nature methodized; / Nature, like liberty, is but restrained / By the same laws which first herself ordained. / Hear how learned Greece her useful rules indites, / When to repress and when indulge our flights”.

Segundo Pope, as regras da estética clássica são ordenadas pela própria organização natural. A “natureza regularizada” é a representação da natureza pela poesia. Então, o autor do *Essay*, no argumento da relação da poesia com a natureza, considera a poesia como imitação da natureza, ou melhor, da ordem universal das coisas.

Pope diz que as regras clássicas, oriundas das obras poéticas romanas e gregas, são derivadas da própria ordem natural. Os neoclássicos ingleses mais ortodoxos levam ao exagero essas asserções. Essas ideias foram debatidas na querela dos antigos e modernos, que em algumas etapas pode ser traduzida como a disputa entre o *Classicismo* francês e o drama moderno inglês.

A *Era augustana* não é somente o palco do crescente poder da burguesia e da crescente rejeição dos antigos modelos de arte, política, filosofia e história. O impulso para essas mudanças é dado pela ideia iluminista da capacidade ilimitada de progresso da humanidade. Essa capacidade, para os pensadores do *século das luzes*, é algo concebível por meio do que eles consideram a maior dádiva humana: a Razão. De acordo com Habib (2005, p. 311, tradução nossa):

Os pensadores do Iluminismo não eram de modo algum uniformes em seus pontos de vistas, mas, em geral, eles se viam como iniciadores de uma era de humanitarismo intelectual e de progresso social, apoiada pela crescente habilidade da razão humana de subjugar analiticamente ambos: o mundo externo e o próprio humano¹²⁰.

O *Iluminismo*, conhecido também como *Era da Razão*, é um movimento artístico, filosófico, político e social de pensamento laico. Ele rompe com as ideias religiosas de salvação divina, condenação do mundo pecaminoso e realização humana plena no paraíso. Esse rompimento abre caminho para a ideia de progresso social e intelectual da humanidade. São as razões pelas quais esse pensamento está intimamente ligado à ascensão da classe burguesa na Inglaterra e na Europa como um todo. A ideia

¹²⁰ “The Enlightenment thinkers were by no means uniform in their outlooks, but in general they saw themselves as initiating an era of humanitarian, intellectual, and social progress, underlain by the increasing ability of human reason to subjugate analytically both the external world of nature and the human self”.

de que o lucro é pecaminoso e mundano foi substituída pela crença de que por meio da Razão o homem pode buscar a sua realização plena na Terra. É o que possibilita à burguesia se desenvolver economicamente.

As influências do pensamento iluminista na crítica neoclássica inglesa advêm principalmente dos questionamentos filosóficos do movimento conhecido como *Empirismo inglês*. A principal e mais influente obra do *Empirismo* é *Essay concerning Human Understanding* (1690), de Locke. O filósofo inglês rejeita a concepção de “ideias natas”, e afirma que nossas ideias sobre o mundo são formadas a partir da experiência, argumento que coloca a própria experiência como o fundamento do conhecimento humano. As leis da natureza podem ser descobertas pelo método científico experimental, no exercício da razão e na observação dos fatos (BOSKER, 1954).

Com Locke nasce também a concepção de que a mente humana é parte da construção das ideias e imagens, e não apenas as recebe passivamente do mundo exterior. Isso gera uma intensa investigação nos campos da filosofia e da crítica literária, que passaram a discutir questões como a linguagem da poesia, noção de gosto, julgamento, imaginação e beleza. Essas discussões inserem-se no campo da filosofia conhecido como Estética.

Bosker (1954, p.79, tradução nossa) sintetiza as ideias do empirismo inglês:

O método empírico da ciência, que tem sido tão destrutivo de toda autoridade arbitrária e da teoria abstrata, deixa sua marca distinta também sobre a crítica literária, e favorece a descrença nas leis externas. A conformidade com os preceitos de Aristóteles e Horácio não eram mais considerados como uma garantia suficiente de mérito artístico. As regras clássicas têm sido deduzidas da prática dos escritores antigos e, então, não poderiam ser preceitos obrigatórios para o poeta moderno¹²¹.

O método experimental faz oposição ao antigo modo de fazer ciência, principalmente o aristotélico. *The New Organon* (1620), do filósofo e ensaísta inglês Francis Bacon (1521-1626), sugere o método de indução para a ciência moderna, como alternativa para a certeza cega do método de dedução dos filósofos medievais aristotélicos. Disso decorre que o culto ao retorno dos ideais clássicos no período do

¹²¹ “The empiric methods of science, which had been so destructive of all arbitrary authority and abstract theory, left their distinctive mark on literary criticism as well and favoured the disbelief in external laws. Conformity to Aristotelian and Horatian precepts was no longer considered as a sufficient guarantee for artistic merit. Classical rules had been deduced from the practice of the ancient writers and could therefore not be binding precepts for the modern poet”.

Renascimento, fundado na teoria da arte de Aristóteles, também seja profundamente abalado.

A partir dessas ideias, começa a haver um crescente descrédito nos antigos postulados, pois nesse momento nenhuma regra é aceita *a priori*, sem antes passar por uma análise minuciosa. Os preceitos poéticos de Aristóteles e Horácio não são suficientes para as novas especulações da Estética e da crítica literária moderna. As regras clássicas são oriundas das práticas de escritores antigos, portanto não podem servir às novas exigências da modernidade.

A ideia de que a humanidade está em progresso social, cultural e científico também rompe com a ideia medieval e antiga de que a história é um movimento cíclico. Mattos (2009) afirma que, como resultado da discussão entre antigos e modernos, se revela uma nova concepção de história. O novo conceito de história é baseado na sucessão de acontecimentos, conforme o progresso linear da razão humana. Essa concepção da história dá ensejo a questionar por que os modernos devem se subjugar às leis e regras dos antigos.

A expansão da ideia iluminista de progresso, juntamente com a ascensão da classe burguesa e as novas discussões no campo da literatura e da crítica, passam a dominar a Inglaterra, marcando profundamente a crítica literária neoclássica na época de Johnson. A importância que a crítica e a literatura inglesa adquirem com os periódicos na vida social da Inglaterra, também começa a se modificar na segunda metade do século XVIII. Os conceitos do fazer poético também sofrem modificações pelo nascente pensamento romântico.

A relação entre crítica e esfera pública sofre mudanças com o crescimento da classe burguesa. A burguesia, apoiada na ideologia racionalista do *Iluminismo*, passa a agregar valores, como o utilitarismo e a busca do lucro. Valores de mercado, por meio dos quais o capitalismo cresce de forma desenfreada, o que culmina na Revolução Industrial.

Com a intensa racionalização e mecanização da sociedade já não se considera a literatura ou a crítica como uma ferramenta de expansão de suas ideias. E os ideais dos românticos, fundados na criatividade e na imaginação, marcam um contraponto contra essas crescentes alienação e mecanização da vida nos grandes centros da Europa, geradas pela ascensão econômica da burguesia capitalista (EAGLETON, 1991).

Nesse momento, a literatura é aproximada da ideia de que uma obra literária é fruto da “imaginação”, “criatividade” e, fundamentalmente, “ficcional”. Esse conceito

limita aquilo que se entende por literatura aos escritos “criativos” e, ao mesmo tempo, a crítica literária muda sua postura e métodos de análise frente à nova configuração do seu objeto de estudo (EAGLETON, 2006).

A ideia de originalidade é colocada em questão, principalmente pelo ensaio *Conjectures on the original composition* (1759), de Edward Young (1683-1765), que coloca em debate os conceitos de “imitação” e “invenção”. Segundo Young (1918), não se pode imitar servilmente os modelos clássicos, já que o gênio se manifesta na invenção original e não pela imitação de um modelo clássico. A criação artística tem de ser espontânea e não fruto de regras preestabelecidas. Segundo Dobránszky (1996, p. 20), “é verdade que a concepção do gênio e o paradigma organicistas encontrados em Young serão fundamentais para os românticos”.

A ideia de *sensibilidade* é outro conceito que começa a predominar na crítica augustana da época de Johnson. O conceito de *sensibilidade* é um tema que tem sua origem, sobretudo, nas discussões da Estética. O debate traz a questão de que a apreciação estética não é tarefa da razão, mas do sentimento. A ideia de que espontaneidade emocional se aproxima mais da natureza foi amplamente desenvolvido pelas indagações do filósofo francês Jean Jacques Rousseau (1712-1778)¹²². A Razão e as convenções são acusadas de corromper a civilização. Esta concepção também é crucial para o pensamento romântico inglês.

Todos esses pontos abalam a crítica neoclássica inglesa, a ponto de impulsionar o crescimento dos ideais românticos, em detrimento da estética clássica. Ressalte-se que a rejeição aos preceitos neoclássicos não se dá, nesse momento, em relação aos poetas antigos. O repúdio é direcionado, acima de tudo, às regras da estética clássica e à ideia de superioridade dos antigos sobre os modernos.

Em 1765, Johnson trata de todos esses temas e discussões por meio de sua análise dos dramas de Shakespeare, no *Preface*. Johnson foi um escritor que seguiu os preceitos neoclássicos, e também foi considerado um reacionário pelos teóricos do pré-romantismo. Carpeaux (2011, p. 1155) observa que “o século XIX, intimamente romântico, desprezou-o, porque Johnson, homem da cidade, da Grub Street, foi um anacronismo já na época da melancolia paisagística do pré-romantismo”.

¹²² Rousseau discute essas questões em obras como *Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs* (1750) e *Discoursur l'origine et les fondements de l'énégalité parmi les hommes* (1754).

Na *Era da Razão* e da ideia de progresso, a doutrina neoclássica acaba por ser vista como conservadora e reacionária. E como Johnson é o principal crítico neoclássico da segunda metade do século XVIII, passa a simbolizar preceitos demasiados reacionários para o *Iluminismo*. Johnson foi considerado, no século XIX, como um conservador religioso para os ideais de liberdade dos românticos.

Porém, como Dobránszky (1996, p.31) ressalta, no *Preface* “a defesa de Shakespeare de seus inimigos seguiu passo a passo a ascensão da teoria crítica romântica”. Johnson, assim como Dryden, questiona o uso das regras da estética clássica para o drama inglês. Seu *Preface* é lançado na época em que essas disputas no campo da crítica estão no auge, e a figura de Shakespeare começa a ser reabilitada. A *Era augustana*, como diz Carpeaux (2011), é o equilíbrio entre as ideias da burguesia e o *Classicismo*, mas também palco de um intenso debate que marca profundamente a modernidade.

2.3 A crítica shakespeariana na *Era Augustana*

No início do *Proposals for Printing the Dramatick Works of William Shakespeare*, publicado em 1756, Johnson (1908, p. 1, tradução nossa) faz a seguinte questão acerca das dificuldades de editar as obras de Shakespeare:

Quando as obras de Shakespeare são novamente, depois de tantas edições, oferecidas ao público, sem dúvida, será perguntando por que Shakespeare precisa mais de assistência crítica do que qualquer outro dos escritores ingleses, e quais são as deficiências de tentativas recentes que outro editor espera poder suprir?¹²³

Na época de Johnson, as peças de Shakespeare já haviam sido editadas incontáveis vezes. Na primeira metade do século XVIII, a Inglaterra possuía as edições de Nicolas Rowe¹²⁴, Pope¹²⁵, Lewis Theobald¹²⁶, Thomas Hanmer¹²⁷ e William

¹²³ “When the works of Shakespeare are, after so many editions, again offered to the Publick, it will doubtless be inquired, why Shakespeare stands in more need of critical assistance than any other of the English writers, and what are the deficiencies of the late attempts, which another editor may hope to supply?”

¹²⁴ Edição publicada em 1709. Rowe é o primeiro editor das peças de Shakespeare e também o primeiro que se aventura a fazer uma biografia do bardo.

¹²⁵ Pope publica sua edição das obras de Shakespeare, juntamente com seu *Preface to Shakespeare*, no ano de 1725.

Warburton¹²⁸. Edições que sofreram duras críticas de Johnson, tanto no *Proposals*, quanto no *Preface*. Apesar das censuras, o crítico inglês levanta as dificuldades de se editar um autor como Shakespeare.

Johnson (1908) destaca que Shakespeare entregou suas peças para serem representadas e não impressas. Por essa razão, elas foram copiadas por atores, que fizeram muitas alterações e deturpações e, desse modo, eram impressas sem nenhum consentimento do autor. Além de, como Johnson afirma, Shakespeare, como nenhum outro autor, abandonou suas obras à sorte e ao tempo com pouco cuidado. Johnson se fez ciente de todos esses obstáculos impostos àqueles que se propuseram a editar o poeta. Com sua edição, Johnson buscou suprir essas deficiências e obstáculos das edições anteriores.

Apesar da intenção de Johnson de que sua edição das obras de poeta inglês fosse publicada no ano de 1757, *Edition of the Plays of William Shakespeare* é publicada nove anos depois do *Proposals*, em outubro de 1765. A edição de Johnson contém oito volumes, com suas notas e correções das edições anteriores.

Quando é publicada a edição das obras do poeta inglês, Johnson já possui uma considerável fama no meio literário da Inglaterra (muito dessa fama graças ao seu *Dicionário*). Por essa razão, é grande o impacto dessa edição na crítica literária da época. Desde sua morte, Shakespeare nunca deixou de ser discutido no meio da crítica literária inglesa. Todavia, o posto de maior dramaturgo inglês de todos os tempos, quase uma unanimidade no meio literário, podemos seguramente afirmar que começa a ser solidamente estabelecido depois da edição de Johnson.

O estabelecimento de Shakespeare se deve principalmente ao prefácio que acompanha a edição feita por Johnson das obras do dramaturgo. *Preface to Shakespeare* é um divisor de águas na crítica shakespeariana e também um dos maiores ensaios críticos em língua inglesa. O ensaio é amplamente retomado no século XIX, mesmo que para ser atacado pelos críticos românticos. Porém, o que Johnson propõe a respeito da doutrinas das unidades foi amplamente apropriado por Stendhal (1783-1842) no ensaio *Racine et Shakespeare* (1823), o que mostra que o *Preface* foi crucial para a crítica shakespeariana posterior (DOBRÁNZSKY, 1996).

¹²⁶ Edição e prefácio publicados em 1733.

¹²⁷ Hanmer, editor de Oxford, publica sua edição das obras de Shakespeare em 1744.

¹²⁸ A edição de Warburton é publicada em 1747.

Antes de tratamos especificamente do *Preface* no próximo capítulo, é importante traçar um breve panorama da crítica shakespeariana inglesa no século XVIII. Pope, o maior poeta da *Era Augustana*, tece o seguinte comentário em seu prefácio para a sua edição das obras de Shakespeare: “se alguma vez qualquer autor mereceu o nome de *Original*, esse foi *Shakespeare*. *Homero*, ele mesmo, não retirou sua arte tão imediatamente das fontes da natureza” (POPE, 2005, p. 106, tradução nossa) ¹²⁹.

A alcunha de gênio natural dada a Shakespeare não é uma característica exclusiva da era do *Romantismo*. Os principais ensaios ingleses dos séculos XVII e XVIII dedicados ao poeta, de Rowe a Johnson, concordam que o bardo foi um gênio de dom natural e sublime. Todavia, assim como Pope, todos chamam a atenção para a falta de decoro em suas peças, ou seja, sua carência de regras ¹³⁰.

A separação entre *arte* e *natureza* é um lugar-comum na crítica da *Era augustana*, assim como afirma Rowe (2005, p. 62, tradução nossa) sobre as peças de Shakespeare: “Tem tão pouca arte, e muita natureza” ¹³¹. Apesar da concepção do *Neoclassicismo* de que a arte é a imitação da natureza, as regras, oriundas das poéticas clássicas, permitiriam a imitação da *bela natureza*. A natureza representada belamente é que o poeta devia almejar. Franklin de Mattos (2009, p. 9) ilustra esse assunto com uma anedota que envolve o filósofo francês Voltaire:

Certa vez, no castelo de Ferney, um visitante se pôs a fazer o elogio do teatro de Shakespeare, que começava então a se tornar conhecido fora da Inglaterra. Embora os tipos do dramaturgo inglês sejam buscados no meio do povo, dizia, deve-se reconhecer que eles não deixam de pertencer à natureza. Voltaire interrompeu seu interlocutor: “Com sua permissão, senhor, meu traseiro também faz parte da natureza e, no entanto, eu uso calças”.

A anedota mostra bem a posição, sem a rispidez de Voltaire, dos críticos neoclássicos ingleses sobre as obras de Shakespeare. Pois, apesar do vigor dos dramas

¹²⁹ “If ever any Author deserved the name of an *Original*, it was *Shakespeare*. *Homer* himself drew not his art so immediately from the fountains of Nature”.

¹³⁰ Pope, em sua edição das obras de Shakespeare, chega a alterar e retirar várias passagens da obra do bardo, julgando ser muito vulgares. O que mostra que o culto shakespeariano, a bardolatria, que tem o dogma de não mexer em uma linha do que escreveu Shakespeare, foi construída durante o *Romantismo*.

¹³¹ “art had so little, and nature so large”.

shakespearianos, suas peças não seguem as regras que definem os gêneros tragédia e comédia. O poeta inglês foi muitas vezes acusado de errar no tom, confundir o trágico e o cômico, exagerar na intensidade de suas cenas e de raramente atingir a finalidade desses gêneros.

Para os críticos neoclássicos, a arte dramática deve buscar o envolvimento do público, de tal maneira que lhe suscitem, seguindo a teoria aristotélica, o terror a piedade (no caso da tragédia). E, a partir da suscitação dessas emoções no público (seguindo a *Arte Poética* de Horácio), causar um efeito moral e pedagógico.

Dessa maneira, as regras dão o suporte pelo qual o espectador é levado a acreditar que a representação se dá tal como na realidade, cumprindo assim a finalidade dos espetáculos. Não obstante, no século XVII e XVIII essa negligência com regras clássicas não tira o prestígio de Shakespeare entre os letrados ingleses. Voltaire, filósofo francês, foi muito mais duro com o poeta inglês do que foram os críticos ingleses.

Segundo D. Nichol Smith (2005), na Inglaterra do século XVIII pode-se dividir os temas de interesse em Shakespeare em quatro vertentes. A primeira, e a mais importante para esta dissertação, é aquela que lida com a negligência do poeta inglês com as regras do drama; a segunda se ocupa em determinar a extensão dos conhecimentos do bardo; a terceira vertente considera o seu tratamento de texto; e a quarta trata de questões estéticas, do valor de Shakespeare como delineador de caracteres. Tratamos aqui exclusivamente do primeiro tema.

No auge da Restauração, no final do século XVII, John Dryden (1631-1700) é o grande crítico shakespeariano. O gosto artístico desse período se torna mais refinado e exigente. A *Era Elisabetana*, que na época da Restauração é conhecida como um período de rudeza e de pouco desenvolvimento na arte, é constantemente atacada pelos críticos da então nascente *Era augustana*.

Dryden, no *Essay of Dramatic Poesy* (1668) e no *Essay on the Dramatic Poetry of the Last Age* (1672), ataca os dramas de Shakespeare, julgando-os inverossímeis, incongruentes e de linguagem vulgar. Contudo, Dryden afirma que o poeta inglês tem a maior abrangência de alma entre os escritores modernos e também elogia seu poder imaginativo e gênio natural.

Contemporâneo de Dryden, umas das críticas mais duras à obra de Shakespeare parte do rígido crítico inglês Rymer, no já mencionado ensaio *A Short View of Tragedy* (1693). Eis as palavras do próprio Rymer (1956, p. 134, tradução nossa) sobre a peça *Otelo*: “nada é mais odioso na natureza do que uma improvável barrela; e, certamente,

nunca foi nenhuma peça abastecida com mais improbabilidades como esta de *Otelo*¹³². Rymer aplica minuciosamente as regras clássicas no seu julgamento da peça de Shakespeare. O crítico o censura principalmente pela falta de *justiça poética*¹³³ em *Otelo*.

Como já explicitamos, a crítica da *Era augustana*, fortemente ancorada na estética clássica, considera Shakespeare um gênio da natureza, porém destituído de decoro e gosto. Novak afirma a respeito da atitude ambígua da crítica em relação ao bardo: “para todos esses críticos– Dennis, Hughes, e mesmo Pope – os motivos da crítica foram os mesmos que mais tarde iriam ser de Voltaire, mas, enquanto Voltaire via somente um monstro, esses críticos britânicos ainda conseguiram reconhecer o brilho de Shakespeare” (NOVAK, 2005, p.182, tradução nossa)¹³⁴.

Rymer é o crítico inglês mais severo da obra de Shakespeare neste período, tanto que Rowe contesta-o, algum tempo depois, no ensaio *Account of Shakespeare* (1709):

Eu devo confessar que não posso muito bem ver o que poderia ser a razão de sua animadversão, com tanta severidade, para com as faltas de um homem excelente em muitas ocasiões, e para quem o mundo todo sempre foi e irá ser inclinado a ter uma estima e veneração (ROWE, 2005, p. 67, tradução nossa)¹³⁵.

Em relação aos dramas shakespearianos, o crítico e dramaturgo Rowe segue as considerações de Dryden. Rowe também considera que o gênio do poeta inglês é o mais próximo da natureza do que o de qualquer outro escritor moderno. Mas os críticos do período neoclássico, do período de Dryden, aceitam os modelos clássicos e todo julgamento é feito a partir da adequação às regras clássicas.

Há algumas divergências, como a de G. Farquhar (1677-1707) no *Discourse upon Comedy* (1702), que atentou para fato de que as regras clássicas eram apenas convenções importadas de críticos franceses. Não obstante as objeções, a doutrina

¹³² “Nothing is more odious in Nature than an improbable lye; and, certainly, never was any Play fraught, like this of *Othello*, with improbabilities”.

¹³³ Sobre o conceito de *justiça poética* fala Dobránszky (1996, p. 27): “se um dos principais objetivos da tragédia é instruir acerca dos negócios do mundo, o dever do escritor é concorrer para a edificação do público, distribuindo os castigos e as recompensas segundo o merecimento dos bons e dos maus”.

¹³⁴ “For all of these critics - Dennis, Hughes, and even Pope – the grounds of criticism were the same as they would later be for Voltaire, but whereas Voltaire saw only a monster, these British critics still managed to recognize Shakespeare's brilliance”.

¹³⁵ “I must confess, I can't very well see what could be the reason of his animadverting with so much sharpness, upon the faults of a man excellent on most occasions, and whom all the world ever was and will be inclin'd to have an esteem and veneration for”.

clássica é insistentemente recomendada pelos críticos ingleses da primeira metade do século XVIII.

Rowe, seguidor das regras clássicas, não descarta o que há de sublime na obra do bardo, porém não deixou de criticá-lo pela negligência para com os preceitos clássicos. Todavia, assim como Dryden, Rowe considera que o pouco trato das peças de Shakespeare se devia a época que ele viveu, tal como afirma Smith (2005, p.10, tradução nossa): “as faltas de Shakespeare, lemos, não eram tanto as dele próprio, como aquelas de seu tempo, pois ‘a tragicomédia era um engano comum daquela época’, e, até então, não havia ainda conhecimento definido de como uma peça deveria ser construída”¹³⁶.

Para Rowe, a falta de arte é compensada pela força e pela natureza. Na mesma linha que Dryden e Rowe, podemos destacar John Dennis (1657-1734). Este também responde às duras críticas de Rymer. Dennis afirma que, ao contrário de Rymer, os modelos antigos dos gregos não podem caber por inteiro no drama inglês (SMITH, 2005). Dennis é seguidor fiel das regras clássicas e, no seu ensaio *On the Genius and Writings of Shakespeare* (1711), elogia a *Poética* de Aristóteles, mas também não deixa de reconhecer a intensidade imaginativa dos dramas shakespearianos.

Porém, uns dos maiores louvores a Shakespeare partem do poeta Pope, que chega a afirmar em seu *Preface to Shakespeare*: “a poesia de Shakespeare era, de fato, inspiração: ele não foi tanto um imitador, como um instrumento da natureza; e ‘não é tão justo dizer que ele fala a partir dela, como dizer que ela fala através’ dele” (Pope, 2005, p. 107, tradução nossa)¹³⁷. A ideia de que Shakespeare era menos um imitador do que um instrumento da natureza mostra como Pope vê na figura do bardo um gênio sem as regras da elevada arte, apenas fazendo dramas pela vocação natural.

Pope é seguidor do neoclassicismo como os críticos que lhe precederam, o que o faz considerar um infortúnio o fato de Shakespeare não ter estado na situação histórica (*Era Elisabetana*) de escrever nos moldes da arte clássica. Porém, Pope se recusa a julgar o bardo inglês pelas regras clássicas, que ele considera como normas do drama estrangeiro e não do drama tipicamente inglês (SMITH, 2005).

¹³⁶ “The faults of Shakespeare, we read, were not so much his own as those of his time, for ‘tragi-comedy was the common mistake of that age’, and there was as yet no definite knowledge of how a play should be constructed”.

¹³⁷ “The Poetry of Shakespeare was Inspiration indeed: he is not so much an Imitator, as an Instrument, of Nature; and 'tis not so just to say that he speaks from her, as that she speaks thro' him”.

Um lugar-comum da crítica da *Era augustana* em relação a Shakespeare é, sem dúvida, a reação conturbada às suas peças. De um lado o respeito às normas da estética clássica, por outro o reconhecimento do gênio do maior poeta nacional até então. Bosker fala sobre esse problema na crítica shakespeariana dessa época:

O grande problema crítico de Dryden e Pope, e de seus contemporâneos, era como reconciliar os costumes dos grandes Elisabetanos com o formalismo aristotélico e horaciano, especialmente, o 'divino Shakespeare', cujas obras foram produtos de gênio, e não de regras (BOSKER, 1954, pp. 6-7, tradução nossa)¹³⁸.

A adequação de um dramaturgo tão despreocupado com regras do teatro neoclássico como Shakespeare constitui um obstáculo na crítica inglesa do século XVIII, pois o melhor poeta-dramaturgo inglês não se ajusta à grande arte da Era de ouro latina e grega.

Adentrando no *Preface*, no próximo capítulo, procuramos mostrar que essa disparidade entre Shakespeare e a estética clássica é um símbolo de uma transformação e ruptura bem mais ampla na sociedade inglesa. Na leitura do *Preface*, o foco será justamente ultrapassar as implicações filosóficas e teórico-literárias na reavaliação da doutrina das unidades. Portanto, se a primeira grande parte desta dissertação se ocupou de mostrar a carga teórica e filosófica com qual Johnson lida em seu *Preface*, o terceiro capítulo se encarregará de expandir o horizonte semântico, por meio da leitura política, com o objetivo de atingir uma compreensão mais ampla de nosso objeto de estudo.

¹³⁸ “The great critical problem for Dryden and Pope, and for their contemporaries was how to reconcile with Aristotelian and Horatian formalism the practice of the great Elizabethans, especially the 'divine Shakespeare', whose works were the products of genius, not of rules”.

3. PREFACE TO SHAKESPEARE (1765): A RUPTURA ENTRE DOIS MUNDOS

A História é o que fere, o que recusa o desejo e impõe limites inexoráveis ao indivíduo e à práxis coletiva, que seus “estratagemas” transformam em reversões espantosas e irônicas de sua intenção declarada.

(Fredric Jameson, *O inconsciente político*)

3.1 Preface to Shakespeare (1765) e sua fortuna crítica

A primeira aparição pública da intenção de Johnson de publicar uma edição dos dramas de Shakespeare surge em 1745, no *Miscellaneous Observations on the Tragedy of Macbeth: with Remarks on Sir Thomas Hanmer's Edition of Shakespeare*. Portanto, Johnson já trabalhava em uma edição dos dramas do poeta desde 1746. Porém, o trabalho de revisar todas as peças de Shakespeare parece mais árduo do que considero Johnson, pois no *Proposals* sua intenção era de publicá-lo antes do natal de 1756.

Antes de 1765, Johnson fez algumas alusões sobre Shakespeare em alguns de seus escritos, principalmente no *Poetry desased by mean expression. An example form Shakespeare*, ensaio publicado no *Rambler* 168, além do próprio *Miscellaneous*. Johnson publicou o *Preface*, no ano de 1765, com o título de *Mr. Johnson's Preface to his Edition of Shakespear's Plays*. Época que, segundo Boswell (2012), Johnson se encontrava tão ocupado com sua edição de Shakespeare, que mal tinha tempo para outro projeto literário.

O *Preface* se torna um marco na crítica shakespeariana inglesa; após sua publicação, Johnson obtém várias respostas do meio literário, conforme aponta Smith (2005, p. 55, tradução nossa): “comentários apareceram também no *Monthly*, *Critical Reviews*, *London Magazine*, *Gentleman's Magazine* e no *Annual Register*. O *Monthly Review* dedicou dois de seus artigos (outubro e novembro, 1765) especialmente para o

Preface”¹³⁹. A crítica ao *Preface* de William Kenrick é famosa, intitulada: *A Review of Doctor Johnson's New Edition of Shakespeare: in which the Ignorance or Inattention of that Editor is exposed, and the Poet defended from the Persecution of his Commentators* (1765).

A repercussão mostra a extensão dos argumentos apresentados por Johnson no *Preface*, principalmente naqueles referentes à doutrina das unidades. A partir da publicação do *Preface*, os preceitos da doutrina neoclássica já não se sustentam, e cada vez menos se ouvem alusões as regras das unidades. Um lugar-comum da crítica é apontar o *Preface* como participante ativo no movimento generalizado de desconsideração da estética clássica e enaltecimento da figura de Shakespeare na Inglaterra.

A repercussão e influência do *Preface* também se fazem presentes internamente na atividade crítica de Johnson. Sobre as consequências desse ensaio na crítica de Johnson escreve Philip Smallwood (1997, p.156, tradução nossa):

O *Preface to Shakespeare* é o foco da crítica shakespeariana de Johnson, e é o primeiro tratamento crítico estendido de Johnson para qualquer escritor. Nós temos poucas confirmações claras do comprometimento crítico de Johnson antes de 1765 [...] É no *Preface* que a terminologia crítica madura de Johnson emerge pela primeira vez. “Natureza” e “a mistura do drama” substituem a “tragédia” e a “tragicomédia”. Estas e outras concepções aplicadas à crítica do drama (tal como a concepção de “herói” trágico) são abandonadas por Johnson neste ponto¹⁴⁰.

Smallwood (1997) coloca o *Preface* como um centro no processo crítico de Johnson. Muitas das principais ideias do julgamento crítico de Johnson assumem corpo e são desenvolvidas amplamente no *Preface*. Smallwood também aponta para afinidades no tratamento crítico de Johnson entre o *Preface* e, mais tarde, na obra *Lives of the Poets*. Essas afinidades mostram, segundo Smallwood, que Johnson estende a outros autores princípios e conceitos de sua crítica a Shakespeare.

¹³⁹ “Notices appeared also in the *Monthly and Critical Reviews*, the *London Magazine*, the *Gentleman's Magazine*, and the *Annual Register*. The *Monthly Review* devotes its two articles (October and November, 1765) chiefly to the *Preface*”.

¹⁴⁰ “The *Preface to Shakespeare* is the focus of Johnson's Shakespearean criticism, and is Johnson's earliest extended critical treatment of any writer. We have little unambiguous confirmation of Johnson's critical commitments before 1765 [...] it is in the *Preface* that Johnson's mature critical terminology emerges for the first time. “Nature” and “mingled drama” replace “tragedy” and “tragi-comedy.” These and other concepts applicable to the criticism of drama (such as the concept of the tragic “hero”) are abandoned or critiqued by Johnson at this point”.

O princípio de *general nature* (natureza universal) ¹⁴¹ é desenvolvido com rigor no *Preface*. Mais adiante mostraremos que esse princípio desempenha o papel da *estratégia de contenção* dentro do processo crítico de Johnson. A natureza universal marca o peso que Johnson concede à generalidade em detrimento do particular. Johnson exige uma maior abrangência possível da Humanidade nas obras. Com base nesse princípio generalizador, o autor rejeita a distinção de gênero literário entre tragédia e comédia, no teatro neoclássico. Johnson, que admira a perfeição trágica de *Cato*¹⁴² (1713), de Addison, passa a defender a mistura de gêneros do drama shakespeariano, pois este poderia abranger uma maioria de casos e se aproximar da natureza universal (SMALLWOOD, 1997).

A própria noção de herói trágico é abandonada no *Preface*, pois, segundo Johnson (1996, p. 39), “Shakespeare não tem heróis; suas cenas são ocupadas apenas por homens que agem e falam como o leitor imagina que ele próprio teria falado ou agido nas mesmas circunstâncias” ¹⁴³. Isso pode ser encarado como uma mudança no julgamento crítico de Johnson, pois, segundo Smallwood (1997, p. 149, tradução nossa): “no *Rambler* 156, podemos recordar, Johnson disse que as peças devem ter heróis, a fim de qualificá-las como tragédias” ¹⁴⁴. No *Preface*, acontece a aproximação das peças shakespearianas à representação do homem em geral, pois, como aponta Johnson (1908, p. 15), “sua história requer romanos ou reis, mas ele pensa apenas em homens” ¹⁴⁵.

Então, o *Preface* é encarado pela crítica posterior como um ensaio de importância tanto na história da crítica neoclássica do século XVIII, quanto no conjunto da obra crítica de Johnson. Com o *Preface* termina um ciclo na crítica shakespeariana inglesa e começa uma nova abordagem da obra do bardo. Realmente, com Johnson

¹⁴¹ *General nature* é traduzido como *natureza universal* na tradução de Dobránszky do *Preface*. Decidimos nos apropriar da tradução da autora para esse termo.

¹⁴² Segundo Carpeaux (2011, p. 1131), “*Cato*, a primeira tragédia inglesa em estilo rigorosamente francês”.

¹⁴³ “Shakespeare has no heroes; his scene are occupied only by men, who act and speak as the reader thinks that he should himself have spoken or acted on the same occasion” (JOHNSON, 1908, p.14).

¹⁴⁴ “In *Rambler* 156, we can recall, Johnson had said that plays must have "heroes" in order to qualify as tragedies”.

¹⁴⁵ “His story requires Romans or kings, but he thinks only on men” (JOHNSON, 1908, p. 15).

temos o fim de uma era e o começo de outra, e nosso autor é justamente um dos últimos remanescentes de uma época que vive seus últimos suspiros.

Por essa razão, a fortuna crítica do *Preface* tende a designá-lo como um ensaio de visão crítica limitada pela época. Um leitor com certo conhecimento das principais correntes teóricas inglesas dos séculos XVII e XVIII que leia o *Preface* será facilmente levado a classificá-lo junto aos tratados tradicionais de crítica neoclássica¹⁴⁶. Nessa ótica o *Preface* acarretaria questões para a crítica contemporânea apenas de importância historiográfica. O julgamento crítico de Shakespeare feito por de Johnson parece injusto e limitado ao leitor atual.

O modo de lidar com uma obra que pertence a um passado cultural, ou seja, que levante questões que aparentemente não nos dizem mais respeito pretendemos seguir a leitura política. Segundo Jameson (1992, p. 17), essas questões do passado, “com relação a nós, só podem recuperar sua urgência original se forem recontadas dentro da unidade de uma única e grande história coletiva”¹⁴⁷.

A “grande história coletiva” é aquela podemos encontrar sedimentada sob a superfície de um texto literário ou cultural, seja este pertencente ao passado ou ao presente. E por meio dessa “narrativa ininterrupta” que podemos manter a coerência ao tratar de um passado sociocultural diferente e, ao mesmo tempo, conectar suas questões principais com o presente (JAMESON, 1992). Neste ponto, se torna importante uma leitura que lance um olhar de desconfiança ao *conteúdo manifesto* de um texto.

Quando se traz os eventos históricos pontuais, juntamente com as contradições sociais da época, para o centro da crítica literária praticada por Johnson no *Preface*, surge uma desconfiança relativa ao seu *conteúdo manifesto*. Conteúdo estrategicamente (de modo consciente ou não) cunhado pelo autor, para desviar a atenção do leitor das contradições sociais reinantes em sua época, que penetram profundamente a sua crítica.

¹⁴⁶ Afirma Dobránszky (1996, p.17): “A obra crítica de Johnson segue o padrão geral dos tratados tradicionais – dentro do conjunto das teorias classificadas por Abrams (1953) como “pragmáticas”. Ou seja, na feliz expressão de Boyd (1968), a crítica do século XVIII, apoiada no tripé Platão, Aristóteles e Horácio”.

¹⁴⁷ Para complementar a concepção de uma “única e grande história coletiva”, Jameson, apud Marx e Engels (1971, p. 81), destaca que “a história de todas as sociedades que já existiram é a história da luta de classes: homem livre contra escravo, patrício contra plebeu, senhor contra servo, mestre da corporação contra artífice assalariado – em suma, opressor contra oprimido – em constante oposição um ao outro, sempre uma luta ininterrupta, ora velada, ora declarada, uma luta que sempre terminou ou na reconstituição revolucionária da sociedade em geral ou na ruína comum das classes em oposição” (JAMESON, 1992, pp. 17-18).

E é neste ponto, além de um primeiro nível de leitura, que o *Preface* de Johnson ainda pode nos dizer algo.

Uma vertente de uma crítica mais especializada tende a analisar o *Preface* em seus aspectos mais formais. Principalmente a crítica da segunda metade do século XX, que se foca em estabelecer os princípios pelos quais Johnson rege sua crítica literária, desse modo, o *Preface* assume um papel importante dentro da lógica interna da crítica johnsoniana.

Muitas vezes o contexto histórico é resgatado como nota de rodapé, ou como um elemento de pré-condição. Essa abordagem acaba por usar a história como elemento classificatório ou tipológico, no esforço de encaixar as posições da crítica de Johnson dentro de escolas literárias do século XVIII.

Segundo Jameson (1992, p. 9), nosso objeto de estudo nunca se apresenta de imediato, como coisa-em-si mesma: “Em vez disso, os textos se nos apresentam como o “sempre-já-lido”; nós os apreendemos por meio de camadas sedimentadas de interpretação prévias”. Portanto, retomaremos de forma breve as principais interpretações feitas do *Preface*, no século XX, com intuito de situarmos as possibilidades de leituras dessa obra.

Johnson e seu *Preface* são retomados após uma relativa fase de obscurecimento no século XIX, quando reina o clima revolucionário do *Romantismo*. No século XX podemos encontrar Abrams (1971) situando a crítica de Johnson na corrente que ele denomina como crítica prática ou *pragmática*. Em suas palavras:

A crítica literária de Johnson assume, aproximadamente, a estrutura da referência crítica que já descrevi aqui, entretanto, Johnson que desconfia da teorização rígida e abstrata, aplica o método com constante apelo a exemplos literários específicos, respeitando à opinião de outros leitores. Porém, no final das contas, ele confia em suas próprias respostas qualificadas sobre o texto (ABRAMS, 1971, p. 19, tradução nossa)¹⁴⁸.

¹⁴⁸ “Johnson's literary criticism assumes approximately the frame of critical reference I have described, but Johnson, who distrusts rigid and abstract theorizing, applies the method with a constant appeal to specific literary examples, deference to the opinions of other readers, but ultimately, reliance on his own expert responses to the text”.

O método crítico de Johnson, como afirma Abrams, se distancia de sistemas ou teorização abstrata sobre a literatura. A avaliação crítica de Johnson no *Preface*, ao encarar uma obra de Shakespeare, não parte de uma teorização *a priori*.

A *posteriori*, Johnson, em primeiro lugar, parte da obra escrita para comparar se a mesma está em conformidade com as leis da natureza. O autor do *Preface* aponta que:

Ao leitor, creio eu, raramente agrada ver seu julgamento antecipado; é natural se deliciar mais com o que nós próprios encontramos ou fazemos do que com o que recebemos. O julgamento, como qualquer outra faculdade, é aperfeiçoada pela prática, e seu progresso é retardado pela submissão a decisões ditatoriais (JOHNSON, 1996, p. 74) ¹⁴⁹.

A prática do julgamento crítico para Johnson se faz mais pela leitura da obra do que pela adesão a uma teoria poética.

As considerações de Abrams sobre Johnson são colocadas, primeiramente, por Keast (1957) e Jean Hagstrum no *Samuel Johnson's Literary Criticism* (1952). Ambos constataam o lado empírico da crítica literária de Johnson, ou seja, apontam que o autor, em seu julgamento, não possui base em algum sistema *a priori* para abordar a arte. Mas consideram que ela está apoiada em princípios empíricos coerentes. O *Preface* é usado como um dos principais exemplos desses dois críticos.

O caráter reavaliativo do trabalho de Johnson também é ressaltado por Keast (1957, p. 173, tradução nossa): “ele parece estar engajado em uma tentativa de sumarizar e avaliar toda uma tradição crítica, e definir uma alternativa com a qual espera superá-la” ¹⁵⁰. Keast aponta a relutância de Johnson aos dogmas da doutrina clássica, e seu esforço para libertar a literatura de regras arbitrárias e parciais da crítica.

Para Keast (1957), Johnson não direciona sua crítica aos preceitos da arte, ou seja, a ênfase é dirigida às leis que considera natural. Antes de dogmas e convenções da arte, o crítico inglês julga com base em princípios empíricos: comparar se a obra está em conformidade com a natureza.

Pouco tempo depois do ensaio de Keast, surge o trabalho de William K. Wimsatt e Cleanth Brooks (1957). Os críticos ressaltam os aspectos neoplatônicos na crítica literária de Johnson. Segundo Wimsatt e Brooks (1957), Johnson pode carregar certas

¹⁴⁹ “The reader, I believe, is seldom pleased to find his opinion anticipated; it is natural to delight more in what we find or make, than in what we receive. Judgment, like other faculties, is improved by practice, and its advancement is hindered by submission to dictatorial decisions” (JOHNSON, 1908, p. 54).

¹⁵⁰ “He seems to be engaged in an attempt to summarize and evaluate an entire critical traditional and to define the alternative with which he would supplant it”.

inconsistências em sua atividade crítica, quando seus princípios empíricos são confrontados com sua ideia de universal. Ou seja, na noção de universal de Johnson haveria aspectos neoplatônicos abstratos, que não entram em concordância com seus princípios, os quais negam uma teoria *a priori* ou abstrata da literatura. Esse debate de Wimsatt e Brooks se concentra principalmente no *Preface*.

Nos anos subsequentes, em relação ao *Preface*, surge o trabalho de Stock (1973), que faz uma análise do contexto intelectual do *Preface*, reafirmando a posição desse ensaio de Johnson como um tratado neoclássico tradicional. Podemos apontar, também, o já citado ensaio da Dobránszky na sua tradução do *Preface*, publicada em 1996. O ensaio abrange o contexto histórico das questões tratadas no *Preface*. Dobránszky enfatiza a posição determinante da ética na crítica de Johnson.

O caminho da fortuna crítica do *Preface*, até aqui traçado, também é reconstituído por Tomarken (1991). Sobre os estudos do Shakespeare de Johnson no século XX, ressalta Tomarken (1991, p. 5, tradução nossa):

Visto que a *Notes* para Shakespeare permaneciam sem exame, nos anos 80 era adotado que a crítica de Johnson sobre Shakespeare poderia ser seguramente relegada ao domínio neoclássico ortodoxo, que é de mero interesse histórico, ao passo que era antagônico aos aspectos de sua crítica que continuavam pertinentes para nós¹⁵¹.

A proposta de Tomarken (1991) é mostrar que a crítica shakespeariana de Johnson vai além de um típico estudo neoclássico. O crítico afirma que a veia ética da crítica de Johnson sobre Shakespeare visa um novo humanismo. Johnson visaria, com sua edição crítica das obras de Shakespeare, o melhoramento da moralidade e condição humana. Porém, o enfoque da obra de Tomarken não está no *Preface*, e sim nas *Notes*¹⁵².

Outra interpretação recente da crítica shakespeariana de Johnson é de Smallwood (1997). Segundo o autor, Shakespeare representa uma ruptura formalista dentro da crítica literária de Johnson. Smallwood (1997), focando principalmente no *Preface*, mostra como Johnson renega ou amplia seus conceitos neoclássicos após sua

¹⁵¹ “Since the *Notes* to Shakespeare remained unexamined, it was assumed by the 1980s that Johnson’s Shakespeare criticism could safely be relegated to the orthodox neoclassical realm, that which is of merely historical interest, as opposed to the aspect of his criticism that remains pertinent for us”.

¹⁵² Aqui nos referimos a *Notes to Shakespeare* de Johnson, que consiste nas notações críticas que ele faz de cada peça em sua edição das obras de Shakespeare.

leitura de Shakespeare. O *Preface* de Johnson é, segundo Smallwood (1997), o foco da crítica shakespeariana do autor, de tal maneira que ele estende o modelo crítico do *Preface* aos seus demais escritos posteriores. É importante ressaltar que Smallwood mostra que a presença de Shakespeare abala os princípios neoclássicos de Johnson.

Essas leituras do *Preface*, apresentadas acima, constroem seu objeto de estudo a fim de limitar sua análise a uma crítica “formalista”¹⁵³: essas discussões mostram o *Preface* como um ensaio que participa do último suspiro de uma crítica literária que não seria mais uma fonte de influência na Inglaterra ou na Europa como um todo. Ainda algumas interpretações traçam características que parecem abalar a posição de Johnson como neoclássico ortodoxo.

O que pretendemos apontar é que essas leituras não são consideradas erradas, e não que renegamos a posição de nosso objeto de estudo na corrente neoclássica inglesa. Todavia, considerar nosso objeto de estudo à luz de seu contexto histórico-social pode nos apresentar uma expansão do horizonte de entendimento que ultrapassa a leitura formal ou historiográfica.

A relação da crítica literária de Johnson com a estética clássica no *Preface* tem um ponto forte de conturbação (reavaliação das unidades dramáticas), que traz à tona as contradições vividas em sua época. Mostrar como Johnson lida com essas contradições no *Preface* nos dirige a um entendimento mais profundo dessa obra.

Esse modo de conduzir a leitura pode mostrar como nosso objeto de estudo assume uma relação dialética com uma época de ruptura ou transição na arte e de remodelamento de uma estrutura social e econômica. Isso coloca o *Preface* não apenas como uma obra neoclássica tradicional, mas como um ensaio chave desse período.

Utilizamos a concepção de Jameson (1992), que considera toda narrativa, seja ela ficcional ou teórica, como um ato simbolicamente social:

Podemos sugerir que, desse ponto de vista, a ideologia não é algo que informa ou envolve a produção simbólica; em vez disso, o ato estético é em

¹⁵³ O termo “formalismo” não deve ser confundido aqui com a corrente da crítica literária do começo do século XX, denominada também de *Formalismo*, a qual possui suas próprias características. Utilizar a denominação formalismo é um modo de enfatizar que a crítica tratou dos problemas e temas do *Preface* em nível formal.

si mesmo ideológico, e a produção da forma estética ou narrativa deve ser vista como um ato ideológico em si próprio, com a função de inventar “soluções” imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis (JAMESON, 1992, p. 72).

Assim como propõe Jameson, apreendemos o *Preface* como uma produção simbólica que visa dar uma solução para contradições reais. Deste modo, essa leitura tem como objetivo trazer as contradições subjacentes ao *Preface*: antagonismo entre a aristocracia (representante do *Ancien Régime*) e a burguesia inglesa (representante da nova fase do capitalismo). A estrutura da crítica johnsoniana é alterada internamente pela estrutura social inglesa, que se remodela para uma fase industrial, com o surgimento, como contraponto, de um novo modelo artístico e de pensamento: o *Romantismo*.

Atentamos especificamente ao momento do *Preface* em que Johnson faz uma reavaliação das unidades dramáticas. Consideramos que a forma como o autor elabora sua defesa de Shakespeare revela um modo de lidar com as contradições reais subjacentes, forma que se expande por outras discussões ao longo de todo o *Preface*. Isto nos conduz a uma interpretação que tem como objetivo revelar o *inconsciente político*, imbricado na própria forma de nosso objeto de estudo.

A realização da leitura dialética de nosso objeto de estudo segue o caminho para desvelar as *estratégias de contenção* do texto. Ou seja, procuramos desvendar a armadilhas do texto, que visam desviar a atenção do leitor dessas contradições indissolúveis. No *Preface*, Johnson desloca suas discussões para um espaço ideal e universal, privilégio de um leitor comum (figura criada pelo autor), sem lugar ou posição social, deslocando a sua crítica de Shakespeare para um espaço sem contradições e atemporal.

Desvelar esses mecanismos de *contenção* é um modo de ultrapassar o conteúdo *manifesto* de uma narrativa, ou seja, é superar a ideia de que o significado de um texto está apenas no que ele diz. Com o objetivo de acessar um significado mais amplo de um texto, propõe Jameson (1992, p. 90):

Ao nível da análise em questão aqui, ocorreu uma inversão dialética em que foi possível apreender esses processos formais como sendo, em si próprios, conteúdos sedimentados, distintos do conteúdo ostensivo ou manifesto das obras; em outras palavras, tornou-se possível apreender esses processos formais a partir do ponto de vista daquilo que Louis Hjelmslev chamará de “conteúdo da forma”, em vez de sua “expressão”, que em geral é objeto de várias abordagens mais estritamente formalizantes.

Nossa leitura do *Preface* pretende detectar os conteúdos sociais e políticos sedimentados nos processos formais dessa obra. Como vimos, a proposta de Jameson se assemelha à de Candido (2006): uma análise com a relação necessária entre contexto (social e histórico) e texto. O contexto da obra não é analisado como uma causa externa, mas como um elemento a ser considerado como parte constitutiva da estrutura do texto, seja o escrito crítico, poético ou ficcional.

Ao fundir o contexto com o texto (externo e interno) em nossa interpretação, superamos duas abordagens: uma “estritamente formalizante” e outra, que visa mostrar fatores sociais e históricos como causas externas do texto. Esses dois tipos de interpretação constroem um objeto de estudo limitado. O que buscamos, a partir das propostas de Jameson e Candido, é ampliar a compreensão de nosso objeto de estudo, utilizando-nos do seu meio social como parte ativa em nossa interpretação.

Assim, uma leitura mais atenta pode nos revelar que o *Preface* está localizado estrategicamente em um momento de transição de fundo social e econômico. Deste modo, pode se revelar um texto que coloca toda a questão da ruptura de uma sociedade, cada vez mais capitalista, com seu *Ancien Régime* e suas consequências nas formas poéticas e na crítica literária. Diferentemente da fortuna crítica sobre o *Preface* apresentada aqui, por trás da crítica neoclássica de Johnson a Shakespeare se pode revelar um autor profundamente perceptivo com essas transições do século XVIII e suas consequências para o mundo da arte.

Para apreender no texto essa suas conexões intrínsecas com seu momento histórico, realizamos uma leitura do *Preface* “dentro de três molduras concêntricas, que marcam uma ampliação do sentido do campo social” (JAMESON, 1992, p.68). Cada moldura ou etapa de nossa leitura compreende uma expansão do horizonte de entendimento da questão que trataremos no *Preface*. A expansão dos horizontes de compreensão de nosso texto tem como prioridade a leitura política, que na última etapa interpretativa construirá o objeto de estudo de encontro com a História ou a “grande história coletiva”.

Portanto, a leitura do *Preface* que é apresentada acontece em três níveis ou horizontes sucessivos: no primeiro horizonte, buscamos localizar as artimanhas do texto que levam a tradição crítica do *Preface* a considerar a obra como tal. Nessa etapa analisamos o *Preface* pelo olhar da tradição crítica, resgatando seus principais temas e questões no plano formal, ou seja, é reconstruído o movimento da argumentação crítica

de Johnson. Focamos principalmente no reexame que Johnson faz da doutrina das *unidades* como ponto de tensão na crítica neoclássica do autor.

Em um segundo horizonte, a leitura de nosso objeto de estudo se abre ao diálogo com seu campo social. Nesta etapa, as contradições indissolúveis entre as duas principais classes sociais (burguesia e aristocracia) da Inglaterra do século XVIII se tornam o centro em torno do qual gira a reavaliação das *unidades*, assim como toda argumentação de Johnson no restante do *Preface*. Essa abordagem permite acessar um sentido mais abrangente da relação da crítica johnsoniana com a estética clássica.

No último horizonte trazemos à tona a História: a sucessão dos *modos de produção*. O cenário dialógico nas classes sociais é tratado dentro um movimento bem mais abrangente, a saber, da ruptura da sociedade capitalista inglesa com seu *Ancien Régime*. E no centro dessa moldura se encontra o *Preface*. Deste modo, pretendemos mostrar que a reavaliação das unidades dramáticas e a própria forma (o ensaio) do *Preface* surge como uma resistência de Johnson às consequências na literatura de uma nova etapa do capitalismo inglês. Justamente nesse ponto é que marcamos o *Preface* como um prenúncio do *Romantismo* inglês e aproximamos Johnson de expoentes como Rousseau e Young, que antecedem o pensamento romântico.

3.2 A leitura do *Preface* pela tradição crítica

Como propõe Jameson (1992), começamos nossa análise do *Preface* (focando nas reavaliações das unidades dramáticas) por uma leitura que visa em um primeiro momento apresentar esse texto tal como foi lido pela tradição¹⁵⁴: o que Jameson (1992) denomina de *conteúdo manifesto*. Neste horizonte de interpretação, “o ‘texto’, o objeto de estudo, é ainda mais ou menos construído como algo coincidente com a obra ou expressão literária individual” (JAMESON, 1992, p. 69).

Por esse viés, nossa leitura segue aquilo que é apresentado superficialmente no *Preface*, no caso, a sequência linear e coerente dos argumentos críticos e temas postos por Johnson na sua avaliação das obras de Shakespeare. Mas neste momento não se trata, como observa Jameson (1992), de uma *explication de texte* tradicional¹⁵⁵. Como

¹⁵⁴ O que denominamos de tradição é a fortuna crítica do *Preface*, já apresentadas nesta dissertação.

¹⁵⁵ Uma *explication de texte* tradicional seria a reprodução do conteúdo de uma obra, ou a simples reconstrução da estrutura de uma obra no seu plano formal.

dito anteriormente, nossa leitura apreende o texto como um *ato simbólico*, que visa suavizar contradições sociais indissolúveis. Mas, em um primeiro momento, as contradições são apresentadas em nível formal dentro do texto individual. Por esta razão, pretendemos localizar nesta etapa da análise as armadilhas ou as *estratégias de contenção* que podem desviar a atenção do leitor dessas contradições no *Preface*.

Preface é escrito dentro do gênero ensaio, o qual Adorno (2003) afirma ser um gênero mais livre, e sem o rigor lógico e demonstrativo de um tratado, por esse motivo localizar uma linearidade de temas ou uma coerência de argumentação apresentados por Johnson se torna um trabalho bem difícil. Porém, conforme indica Dobránszky (1996), podemos encontrar uma estrutura simples de análise seguida por Johnson no *Preface*: primeiramente, ele apresenta as qualidades de Shakespeare para depois enumerar seus defeitos e finalmente concluir com comentários sobre sua edição das obras de poeta inglês e as edições de outros autores.

Com base na divisão que Dobránszky faz do *Preface*, vamos dividi-lo em oito partes. Cada parte contempla um momento da crítica de Johnson a Shakespeare: exposição das qualidades e defeitos, a defesa aos seus dramas, a discussão sobre como ele adquiriu seu conhecimento, etc.

Na primeira parte do *Preface*, Johnson, de um modo geral, nos apresenta os critérios e princípios seguidos pela sua crítica. A fim de apresentar a sua base crítica, que tem como ponto de partida a querela dos antigos e modernos¹⁵⁶, Johnson coloca em pauta um problema: qual a legitimidade da crítica para julgar o valor de uma obra, seja do passado ou de sua época.

Alguns parecem admirar indiscriminadamente o que quer que tenha sido preservado há longo tempo, sem levar em conta que este às vezes coopera com a sorte [...] O grande objeto de controvérsia da crítica é encontrar as deficiências dos modernos e as perfeições dos antigos. Avaliamos a capacidade de um autor ainda vivo pelas suas tentativas malsucedidas e, quando morto, pelos seus êxitos (JOHNSON, 1996, p. 35)¹⁵⁷.

¹⁵⁶ A querela dos antigos e modernos é abordada na seção 2.2.

¹⁵⁷ Some seem to admire indiscriminately whatever has been long preserve, without considering that time has sometime co-operated with chance [...] The great contention of criticism is to find the faults of the

O problema consiste na questão: em qual base ou fundamento a crítica pode se sustentar para qualificar uma obra? Sem uma base sólida na qual apoiar o julgamento, a crítica pode cair em uma veneração cega. Johnson responde a essa questão tocando em outro tema muito discutido no século das luzes: a diferença entre a ciência e a arte. Se as obras científicas se encontram apoiadas sobre princípios demonstrativos sólidos, a arte, por sua vez, é fundada na observação e na experiência, como afirma o autor:

Contudo, as obras cuja excelência não é absoluta e definida, mas gradual e relativa, as obras fundadas, não sobre princípios demonstrativos e científicos. Mas tão somente na observação e na experiência, apenas podem ser postas à prova pela duração no tempo e constância do apreço (JOHNSON, 1996, p. 35)¹⁵⁸.

O argumento principal consiste no fato de que uma obra que parte de princípios demonstrativos pode se provar verdadeira por ela mesma, logo, seu valor não é determinado por algo exterior¹⁵⁹. Por outro lado, a criação da arte parte da experiência ou observação, e seu valor não é determinado senão pela comparação com outras obras da mesma espécie, de forma gradual, ao longo do tempo. Ao relativizar o valor da obra de arte, Johnson está apontando que a base da crítica para avaliar uma obra é a “length of duration” e “continuance of esteem”¹⁶⁰:

O respeito devido a escritos que subsistiram por muito tempo é fruto, portanto, não de qualquer confiança ingênua na sabedoria das eras passadas ou de uma convicção desalentadora da degeneração da humanidade, mas consequência de máximas aceitas e irrefutáveis de que aquilo que se conhece

moderns, and the beauties of the ancients. While an author is yet living we estimate his powers by his worst performance, and when he is dead, we rate them by his best (JOHNSON, 1908, p. 09).

¹⁵⁸ “To works, however, of which the excellence is not absolute and definite, but gradual and comparative; to works not raised upon principles demonstrative and scientific, but appealing wholly to observation and experience, no other test can be applied than length of duration and continuance of esteem” (JOHNSON, 1908, p. 9).

¹⁵⁹ Johnson se utiliza da escala pitagórica dos números como exemplo de uma obra científica: “the Pythagorean scale of numbers was at once discovered to be perfect” (JOHNSON, 1908, p. 10). Segundo Johnson, para medir a perfeição da escala pitagórica dos números não se utiliza outra base senão a validade lógica das próprias premissas e conclusões de Pitágoras. Então, a excelência de uma obra científica está fundamentada na própria capacidade de demonstração do princípio científico que ela (a obra científica) se propôs a provar.

¹⁶⁰ Dobránszky (1996) traduz esses termos respectivamente por *duração no tempo* e *constância no apreço*.

há mais tempo resistiu a um número maior de provas, e o que foi mais examinado, mais compreendido (JOHNSON, 1996, p. 36) ¹⁶¹.

A posição de Johnson na querela entre antigos e modernos é a rejeição à veneração cega da crítica aos clássicos de sua época, mas estabelecendo como base da sua crítica a resistência à veneração de uma obra ao longo do tempo. A crítica submete as grandes obras ao teste do tempo, como afirma Dobránszky (1996, p. 11): “o tempo, portanto, é medida de excelência. Perenidade torna-se uma categoria de valor por sua ação de filtragem, separando o joio do trigo, o transitório do permanente, o circunstancial do essencial, o particular do geral”.

Quando Dobránszky afirma que o tempo separa “o circunstancial do essencial, o particular do geral”, está se reportando ao princípio central da crítica johnsoniana: a natureza universal. O tempo mostra, para Johnson, que somente o que resiste às mudanças é aquilo que é essencial e geral, em detrimento do que é circunstancial e particular. As obras de arte que são verdadeiramente excelentes garantem sua “length of duration” e a “continuance of esteem” porque imitam a *natureza universal*:

Nada pode agradar a muitos, tampouco durante muito tempo senão as representações legítimas da natureza universal. Os costumes particulares podem ser conhecidos por poucos e, portanto, apenas poucos podem julgar quão fiéis são suas imitações. É possível que as composições irregulares da inventiva extravagante encantem por algum tempo, graças àquela novidade para a qual nos impede o tédio da vida, mas os prazeres de uma admiração repentina logo se exaurem e o espírito somente consegue repousar na solidez da verdade (JOHNSON, 1996, p. 37) ¹⁶².

O público da literatura é, para Johnson, aquele que lê sem nenhum outro objetivo além da busca pelo prazer. Os gostos e costumes particulares mudam durante o tempo e dependendo também do lugar, então, o que pode agradar aos leitores é algo variável, de acordo com a época. Neste sentido, o que pode agradar ao leitor de todas as épocas é aquilo que representa o que é universal e imutável, ou seja, a imitação da natureza

¹⁶¹ The reverence due to writings that have long subsisted arises therefore not from any credulous confidence in the superior wisdom of past ages, or gloomy persuasion of the degeneracy of mankind, but is the consequence of acknowledged and indubitable positions, that what has been longest known has been most considered, and what is most considered is best understood (JOHNSON, p. 10).

¹⁶² Nothing can please many, and please long, but just representations of general nature. Particular manner, can be known to few, and therefore few only can judge how nearly they are copied. The irregular combinations of fanciful invention may delight a-while, by that novelty of which the common satiety of life sends us all in quest; but the pleasure of sudden wonder are soon exhausted, and the mind can only repose on the stability of truth (JOHNSON, 1908, p. 11).

humana que permanece a mesma, independentemente do passar dos séculos ou das diferenças de costumes.

Keast (1957, p. 178) afirma que “o local dos princípios, para a avaliação da literatura feita por Johnson, portanto, se transfere da arte para a natureza¹⁶³. Essa mudança de ênfase é a vertente da crítica neoclássica de Johnson que segue a tradição de Sidney e Pope¹⁶⁴. Para esses autores e para Johnson, arte é representação da natureza e, deste modo, é a natureza que oferece a medida para a arte. Ao crítico cabe antes examinar a fidelidade da arte à natureza.

Assim como Pope, Johnson afirma que a natureza é imutável e a mesma em todos os lugares, por isso ela tem valor de verdade. Tanto Keast (1957), como Dobránszky (1996) afirmam que, a partir desse princípio, Johnson constrói todo seu argumento crítico no *Preface*. Deste modo, ao fim da primeira parte é armado o princípio pelo qual serão avaliadas as obras de Shakespeare. Johnson sempre privilegia a representação da natureza acima de regras da arte ou costumes particulares. Ressaltamos que é com base nesse princípio que o autor encabeça a sua defesa a Shakespeare.

Na segunda parte, Johnson coloca em prática a sua crítica literária de Shakespeare. Durante toda esta etapa do *Preface*, o crítico inglês expõe as qualidades das obras do bardo. Primeiramente, ele coloca os atributos de Shakespeare em comparação com outras obras de outros poetas, guiando seus argumentos sempre pelo princípio da natureza. Nas palavras de Johnson (1996, p. 37):

Shakespeare é, acima de todos os escritores, ao menos de todos os escritores modernos, o poeta da natureza, o poeta que apresenta a seus leitores um espelho fiel dos costumes e da vida. Suas personagens não se alteram segundo os hábitos de lugares específicos, desconhecidos pelo resto do mundo, segundo objetos de estudo ou profissões peculiares que se manifestam apenas em poucos, ou segundo os produtos de hábitos transitórios ou opiniões temporárias: elas são a legítima prole da humanidade comum, aquelas que o mundo sempre proverá e a observação sempre encontrará. Suas figuras agem e falam sob a influência daquelas paixões e princípios que agitam todos os espíritos e que mantêm a esfera da vida em movimento. Nas obras de outros poetas, uma personagem é quase sempre um indivíduo; nas de Shakespeare, geralmente é uma espécie.¹⁶⁵

¹⁶³ “The locus principles for the evaluation of literature Johnson therefore transfers from art to nature”

¹⁶⁴ Na seção 2.2 desta dissertação discutiremos brevemente sobre alguns preceitos de vertente neoclássica de Pope e Sidney.

¹⁶⁵ Shakespeare is above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature; the poet that holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life. His characters are not modified by the

Nota-se que a comparação que Johnson faz das obras de Shakespeare com outras é sempre voltada ao geral contra o particular, o universal contra os costumes. Para Johnson, Shakespeare é poeta da natureza, o que representa aquilo que é atemporal e universal, pois, como afirma Dobránszky (1996, p. 13) citando Reynolds: “o imutável, por sua vez, identifica-se com ‘natureza’, expresso por Reynolds no lugar comum setecentista como ‘qualquer idéia desconforme às da natureza, ou parecer universal’, diz ele, ‘deve ser considerada mais ou menos extravagante’ (Discourse VII)”. Por isso, segundo Johnson, as peças e personagens do poeta inglês têm uma abrangência maior, pois estão além das mudanças de lugar e do próprio movimento da história.

O autor continua as comparações de Shakespeare com outros poetas. Johnson censura os dramaturgos contemporâneos de sua época, que colocam o amor como motor principal de suas peças: “em qualquer outro palco o agente universal é o amor, que preside à distribuição de todo bem e de todo mal, assim como à aceleração ou retardamento de cada ação” (JOHNSON, 1996, p. 38) ¹⁶⁶. Segundo Johnson, há um grande contraste entre esses dramaturgos e Shakespeare, pois o segundo abrange todas as paixões humanas: “ele entendeu que qualquer outra paixão, fosse ela normal ou excepcional, era uma causa de felicidade ou de desgraça” (JOHNSON, 1996, p. 39) ¹⁶⁷.

Outra comparação feita por Johnson em relação a Shakespeare é a respeito do uso de caracteres exagerados, sobrenaturais e inverossímeis nas peças de outros dramaturgos para chamar a atenção do público. Para Johnson, diferentemente desses dramaturgos, “Shakespeare aproxima o distante e torna familiar o extraordinário; o evento que ele representa não se realizará, mas, se fosse possível, seus efeitos

customs of particular places, unpractised by the rest of the world; by the peculiarities of studies or professions, which can operate but upon small numbers; or by the accidents of transient fashions or temporary opinions: they are the genuine progeny of common humanity, such as the world will always find. His persons act and speak by the influence of those general passions and principles by which all minds are agitated, and the whole system of life is continued in motion. In the writings of other poets a character is too often an individual; in those of Shakespeare it is commonly a species (JOHNSON, 1908, p. 11).

¹⁶⁶ “Upon every other stage the universal agent is love, by whose power all good and evil is distributed, and every action quickened or retarded” (JOHNSON, 1908, p. 13).

¹⁶⁷ “He knew, that any other passion, as it was regular or exorbitant, was a cause of happiness or calamity” (JOHNSON, 1908, p. 13).

provavelmente seriam tais como ele os determinou” (JOHNSON, 1996, p. 39) ¹⁶⁸.

Johnson coloca o bardo inglês acima de todos os poetas modernos, pois:

Esta é, portanto, a glória de Shakespeare, que seu drama seja o espelho da vida; que aquele que desorientou sua imaginação ao perseguir os fantasmas que outros escritores anteriormente criaram foi capaz de recobrar-se de seus êxtases oníricos ao ler os sentimentos humanos na linguagem humana, ao escrever cenas pelas quais um eremita possa avaliar os negócios do mundo e um confessor predizer o desenrolar das paixões (JOHNSON, 1996, p. 39-40)

¹⁶⁹.

É importante ressaltar que, quando Johnson chama os dramas shakespearianos de “espelho da vida”, ele está afirmando que as peças de Shakespeare mostram as pessoas como elas são em todo lugar e tempo. Keast (1957) afirma que para Johnson os homens são os mesmos em todos os lugares e épocas, logo, o poeta que representa a natureza humana a despeito dos costumes e particularidades de lugar e tempo será o espelho fiel e verdadeiro da vida.

A todo o momento, no argumento crítico do *Preface*, Johnson coloca Shakespeare acima dos demais, não por ele ser superior artisticamente, mas pela sua capacidade de representar a natureza mais fielmente. A partir desse deslocamento da arte para a natureza, Johnson apresenta suas primeiras defesas da obra do bardo diante de outros críticos neoclássicos.

Ainda nessa etapa, Johnson continua a ressaltar as qualidades das obras de Shakespeare. Ele inicia a defesa das peças do bardo contra os ataques específicos de outros críticos neoclássicos. Em um primeiro caso, a defesa é conduzida contra as censuras dirigidas à falta de *decoro*¹⁷⁰ de Shakespeare com relação às suas personagens. Segundo Smallwood (1997, p.149), “Johnson está afirmando a importância dos caracteres de Shakespeare como representantes da ‘natureza universal’, antes do que os

¹⁶⁸ “Shakespeare approximates the remote, and the wonderful; the event which he represents will not happen, but it were possible, its effects would probably be such as he has assigned” (JOHNSON, 1908, p.14).

¹⁶⁹ This therefore is the praise of Shakespeare, that his drama is the mirror of life; that he who has mazed his imagination, in following the phantoms which other writers raise up before him, may here be cured of his delirious extasies, by scenes from which a hermit may estimate the transactions of the world, and a confessor predict the progress of the passions (JOHNSON, 1908, p. 14).

¹⁷⁰ Esse conceito da estética clássica é abordado no primeiro capítulo, na seção 1.4 desta dissertação.

‘costumes’”¹⁷¹. Johnson se dirige diretamente contra as acusações de Dennis, Rymer e Voltaire.

Em seguida, Johnson defende Shakespeare das acusações de que suas peças não obedecem às regras clássicas de gênero. As obras shakespearianas teriam uma mistura de gêneros, ou seja, o poeta inglês intercala cenas trágicas e cômicas na mesma peça. Johnson apresenta o caso:

Objeta-se que essa mudança de cenas interrompe o desenvolvimento das paixões e que a ação principal, não progredindo mediante uma devida gradação de incidentes preparatórios, acaba por não ter a capacidade de comover, o que constitui critério de perfeição da poesia dramática (JOHNSON, 1996, p. 42)¹⁷².

A partir do princípio de que a natureza é que dá a medida para a arte, Johnson rejeita as regras clássicas de *decoro* e defende a mistura de gêneros: “Sua fidelidade à natureza o expôs à censura dos críticos que fundam seu julgamento sobre princípios mais limitados” (JOHNSON, 1996, p. 40)¹⁷³. Para Johnson, a arte é uma atividade arbitrária, na qual imperam as escolhas dos artistas conforme seus costumes. Sobre esse argumento do autor discorre Keast (1957, p. 174, tradução nossa):

Os poetas, que exercitam suas faculdades essenciais de escolha, selecionaram tais temas, dicções e modos de organizações, conforme o gosto adequado aos seus interesses, habilidades e circunstâncias peculiares; estas escolhas, se foram feitas por poetas antigos e honorários, foram identificadas com a arte em si mesma pelos críticos, antes de serem identificadas com as causas especiais que as produziram¹⁷⁴.

Keast afirma que Johnson, com base na relatividade da arte, muda a ênfase de seu argumento para a natureza. Já mostramos anteriormente que o importante é a representação da natureza universal: é ela que dá a medida correta para a arte, e não

¹⁷¹ “Johnson is affirming the importance of Shakespeare's characters as representations of ‘general nature’ rather than of ‘manners’”.

¹⁷² “It is objected, that by this change of scenes the passions are interrupted in their progression, and that the principal event, being not advanced by a due gradation of preparatory incidents, wants at last the power to move, which constitutes the perfection of dramatic poetry” (JOHNSON, 1908, p. 16).

¹⁷³ “This adherence to general nature has exposed him to the censure of critics, who form their judgments upon narrower principles” (JOHNSON, 1908, p.14).

¹⁷⁴ “Poets, exercising their essential faculty of choice, have selected such subjects, diction, modes of organization, and the like as fitted their peculiar interest, abilities, and circumstances; these choice, if made by early or honored poets, have been identified by critics with the art itself rather than with the special causes which produced them”.

regras arbitrárias forjadas pela erudição clássica. Apoiado nesse princípio, Johnson rejeita algumas regras clássicas, que julga apenas pedantismo dos críticos e poetas.

Na terceira parte há uma mudança no tom no *Preface*. Se nas etapas anteriores o crítico expõe a superioridade de Shakespeare, nesse momento da obra Johnson começa a expor os defeitos das peças do bardo: se a crítica de Johnson a Shakespeare se mostra, em um primeiro momento, hostil as regras da erudição clássica, nesta parte ele revela a sua face mais amigável com essas mesmas regras.

Inicialmente a censura de Johnson às peças do bardo é de ordem moral, crítica, alinhada ao intenso moralismo da doutrina clássica. Ainda nos segundo movimento, Johnson apresenta a sua máxima horaciana: “O objetivo da obra escrita é a instrução; a finalidade da poesia é instruir por meio do prazer” (JOHNSON, 1996, p. 41) ¹⁷⁵. Seguindo essa máxima, Johnson aponta o que diz ser o maior defeito dos dramas shakespearianos: “Ele sacrifica a virtude à conveniência, e sua preocupação em agradar é tão maior do que em instruir que ele parece escrever sem nenhum objetivo moral” (JOHNSON, 1996, p. 45) ¹⁷⁶.

A crítica de Johnson nesse ponto do *Preface* se mostra bastante influenciada pela poética de Horácio, que, como vimos, não identifica valor em uma obra que só visa ser agradável. Johnson condena o drama shakespeariano (o espelho da vida) de não conter uma proposta moral, assim expressando sua vertente mais fortemente ligada à estética clássica.

Outros defeitos expostos no *Preface* também expressam a disciplina clássica de Johnson. Ele apresenta como sendo um defeito a falta de encadeamento no enredo de Shakespeare, ou seja, a má construção e a falta de coerência no andamento de seus dramas; ressalta o descuido do bardo com os costumes relacionados a um época ou lugar específico; critica a falta de objetivo de suas cenas trágicas ou cômicas, que não parecem comover; e censura principalmente a linguagem de Shakespeare, que não possui o refinamento que o gosto clássico exige.

Ao adentrar na quarta parte do *Preface*, podemos notar outra mudança de tom. Seguindo a estrutura de análise de Johnson até aqui: primeiramente ele defende as peças de Shakespeare rejeitando algumas regras clássicas, para em seguida repreendê-lo com

¹⁷⁵ “The end of writing is to instruct; the end of poetry is to instruct by pleasing” (JOHNSON, 1908, p. 16).

¹⁷⁶ “He sacrifices virtue to convenience, and is so much more careful to please than to instruct, that he seems to write without any moral purpose” (JOHNSON, 1908, pp. 20-21).

base nos moldes clássicos, e neste momento Johnson volta a defender Shakespeare. Porém, ele retorna a defesa de modo a conciliar os dramas shakespearianos com uma das principais regras da doutrina clássica: as *unidades* dramáticas.

Johnson não rejeita integralmente a noção de *unidades* dramáticas, o que ele faz é reavaliá-la a partir da negação de umas das concepções-chaves da estética clássica, a ilusão teatral. Recapitulando: as *unidades* dramáticas de ação, tempo e lugar servem de apoio ao drama, para torná-lo o mais verossímil possível, a ponto de iludir o público e comovê-lo¹⁷⁷. Sem a necessidade de ilusão teatral, Johnson toma as *unidades* de tempo e lugar como dispensáveis. Ele só conserva como necessária a um espetáculo a unidade de ação.

Vejamos o argumento de Johnson para negar a ilusão teatral: “É mentira que uma representação seja confundida com a realidade, que uma fábula dramática tenha alguma vez realmente acontecido, ou, por único instante, que se tenha nela jamais acreditado” (JOHNSON, 1996, p. 49)¹⁷⁸. Deste modo, ele afirma que não é necessário o uso da regra das unidades de tempo e lugar para garantir a verossimilhança de uma peça. Para Johnson, o espectador não se comove com a peça por acreditar que o que se passa no palco é real: “As imitações causam dor ou prazer, não porque sejam confundidas com a realidade, mas porque nos recordam a realidade” (JOHNSON, 1996, p. 51)¹⁷⁹.

Segundo Dobránszky (1996, p. 22), “a defesa das regras das três unidades só pôde manter-se no quadro de uma relação muito estrita entre imitação e objeto imitado que implicava [...] uma rede de convenções destinada a reforçá-la”. Johnson se opõe justamente a essas convenções da estética clássica¹⁸⁰, que para ele eram oriundas de arbitrariedades da erudição e dos costumes, e não da necessidade da natureza. Conclui Johnson (1996, p. 53):

¹⁷⁷ A importância da *verossimilhança* para ilusão teatral e a importância desta para que o espetáculo cumpra seu objetivo de comover e instruir o público é discutido nas seções 1.3 e 1.4 desta dissertação.

¹⁷⁸ “It is false, that any representations is mistake for reality; that any dramatic fable in its materiality was ever credible, or, for a single moment, was ever credited” (JOHNSON, 1908, p. 26).

¹⁷⁹ “Imitations produce pain or pleasure not because they are mistaken for realities, but because they bring realities to mind” (JOHNSON, 1908, p. 28).

¹⁸⁰ Os argumentos utilizados pelos principais defensores das unidades dramáticas estão presentes na seção 1.4. desta dissertação.

A conclusão das minhas indagações, de cuja a imparcialidade seria ridículo me vangloriar, é que as unidades de tempo e de lugar não são essenciais a um bom drama; que, embora possam às vezes levar ao prazer, devem sempre ser sacrificadas aos encantos mais nobres da variedade e da instrução, e que uma peça escrita com uma obediência estrita às regras da crítica deve ser considerada como uma raridade de esmero, como o resultado de um artifício desnecessário e faustoso, mediante o qual se mostra antes o que é possível do que o que é necessário¹⁸¹.

O que o Johnson discute é o artificialismo das regras clássicas, pois o importante é o drama ser uma representação da natureza universal, a fim de dar prazer e instruir o público. Mas aqui Johnson não rejeita a noção de *unidades* como um todo, o que ele faz é reformulá-la. Não se pode esquecer que o crítico conserva a unidade de ação, colocando-a como a única unidade a que o drama deve se adequar.

Nota-se que há uma mudança na abordagem da defesa dos dramas de Shakespeare nesse ponto do *Preface*. Johnson coloca na crítica uma entonação de justificativa à negligência dos dramas shakespearianos. Na primeira vez que Johnson vem em defesa de Shakespeare, munido pelo seu princípio de natureza universal, ele coloca as peças do bardo acima das convenções da estética clássica. Quando pela segunda vez Johnson vem em defesa do bardo, a sua crítica cai numa tentativa de encaixar os dramas shakespearianos nos preceitos da estética clássica, ou melhor, na tradição do *Neoclassicismo* inglês. Isso é um caminho para se entender por que Johnson reformula as concepções de ilusão teatral e faz um reexame da regra das *unidades*.

Johnson recai na atitude ambígua da crítica neoclássica inglesa para com Shakespeare, que, como vimos, lidava com o problema de reconciliar as peças de Shakespeare com as regras da doutrina clássica. O tom de justificativa das obras de seu poeta da natureza para com os preceitos clássicos segue durante as demais partes do *Preface*.

Na quinta parte, Johnson toca em um tema bastante discutido pela crítica shakespeariana da época: sobre como Shakespeare teria angariado tanto conhecimento da natureza humana. Inicialmente, Johnson justifica que muito da falta de gosto clássico

¹⁸¹ “The result of my enquiries, in which it would be ludicrous to boast of impartiality, is, that the unities of time and place are not essential to a just drama, that though they may sometimes conduce to pleasure, they are always to be sacrificed to the nobler beauties of variety and instruction; and that a play, written with nice observation of critical rules, is to be contemplated as an elaborate curiosity, as the product of superfluous and ostentatious art, by which is shewn, rather what is possible, than what is necessary” (JOHNSON 1908, p. 30).

dos dramas de Shakespeare se deve à sua época, a *Era Elisabetana*¹⁸²: “A Inglaterra, à época de Shakespeare, ainda estava lutando para sair da barbárie” (JOHNSON, 1996, p. 54)¹⁸³.

Johnson continua sondando a condição de Shakespeare como um gênio destituído de gosto para os padrões de excelência do *Neoclassicismo*. A posição da crítica johnsoniana a esse respeito não se diferencia de seus conterrâneos neoclássicos, como Pope, Dryden e Dennis, que vêem em Shakespeare o poeta que adquiriu seus conhecimentos da natureza. O poeta inglês havia cunhado seus conhecimentos mais observação e experiência, do que da arte ou do estudo dos clássicos.

Johnson volta a expor as qualidades de Shakespeare. O crítico inglês coloca em pauta a originalidade dos dramas shakespearianos. Dando continuidade ao seu método de comparação, Johnson equipara Shakespeare a Homero. Segundo ele, em termos de contribuição à língua inglesa e novas formas dramáticas, Shakespeare só não teria superado a contribuição de Homero para a cultura grega.

Na partes finais do *Preface*, Johnson começa propriamente o Prefácio à sua edição das obras de Shakespeare. Na sétima parte, ele discorre sobre a dificuldade de se editar Shakespeare, assunto que já havia tratado no *Proposals* (1756), e também sobre edições anteriores feitas do bardo por outros autores. Basicamente, Johnson apresenta os defeitos dos outros editores de Shakespeare e diz o que reutilizou ou rejeitou dessas edições. E encerra o *Preface* com os comentários de sua própria edição das obras do bardo.

Ao final de nossa primeira leitura do *Preface* podemos notar a pretensão de Johnson de apresentar a sua edição das obras de Shakespeare ao “leitor comum”¹⁸⁴ e aos letrados de sua época. Atravessado pelo fio condutor de seu principal critério de julgamento crítico, a natureza universal, o *Preface* se apresenta como um típico ensaio crítico neoclássico do século XVIII sobre Shakespeare.

¹⁸² Dobránszky, em uma nota de rodapé de sua tradução do *Preface*, diz o seguinte: “Johnson tinha pouco conhecimento do teatro na época de Shakespeare. Mas isso era comum ocorrer também com Dryden, Rowe e Hammer, entre outros” (DOBRÁNSZKY, 1996, p. 59).

¹⁸³ “The English nation, in the time of Shakespeare, was yet struggling to emerge from barbarity” (JOHNSON, 1908, p. 31).

¹⁸⁴ Segundo Keast (1957), o público da poesia a que Johnson se refere é o “leitor comum”: aquele leitor de todas as épocas e lugares, que busca na leitura nada mais do que o prazer.

A crítica encara o *Preface* como um ponto de vista de um crítico neoclássico conservador da obra de Shakespeare, opinião reforçada, principalmente, pelo contraste com as novas abordagens da obra do bardo que estariam por vir na era de Coleridge, Hazlitt e dos românticos alemães. A insistência ao apelo de Johnson à natureza universal e à utilidade moral no *Preface* acaba por imprimir uma aparência monolítica à sua crítica, ou seja, de ser conduzida apenas por um único acorde. Johnson renegaria algumas regras clássicas a favor do poeta inglês, mas não abriria mão dos principais estandartes da cultura clássica onde floresceu sua crítica.

Todavia, as mudanças de tom na defesa de Johnson demonstram certa instabilidade da sua crítica ao avaliar Shakespeare, pois a própria figura do bardo se mostra irreconciliável com a estética clássica. Se na primeira defesa Johnson, com base em seu deslocamento da arte para natureza, rejeita os preceitos da erudição clássica a favor de seu poeta da natureza, na segunda defesa ele tenta encontrar uma reconciliação. A pretensão de Johnson é reconciliar Shakespeare com os preceitos da estética clássica.

A reavaliação das doutrinas das unidades aparece aqui como um modo de adaptar Shakespeare ao modo clássico do teatro. Johnson espera justificar as extravagâncias e a falta de gosto clássico dos dramas shakespearianos. A entonação de justificativa fica claro nesse comentário tecido pelo autor após sua reavaliação das *unidades*: “Aqueles que meus argumentos não conseguiram convencer a um julgamento favorável a Shakespeare, se refletiram sobre as condições de sua vida facilmente desculparão sua ignorância” (JOHNSON, 1996, p. 53)¹⁸⁵. Esse movimento de legitimar as obras de Shakespeare continua nos assuntos subsequentes tratados no *Preface*.

Johnson incorre em um dos principais dilemas dos críticos neoclássicos ingleses ao tratarem do drama de Shakespeare: o de reconciliar um dos seus maiores poetas *elisabetanos* aos moldes da cultura clássica. Os dramas shakespearianos nada tinham do gosto clássico, suas peças tendiam mais para os exageros barrocos¹⁸⁶ (exageros para os

¹⁸⁵ “Those whom my arguments cannot persuade to give their approbation to the judgment of Shakespeare, will easily, if they consider the condition of his life, make some allowance for his ignorance” (JOHNSON, 1908, p. 30).

¹⁸⁶ Segundo Carpeaux (2011, p. 645): “O termo “Barroco” é a expressão usada pelos críticos das artes plásticas do século XVIII para desacreditar as obras que não obedeceram aos cânones ideais da antiguidade clássica e da alta Renascença. Durante o século XIX, o termo começou a perder o sentido pejorativo - sempre no setor das artes clássicas - admitindo-se a riqueza fabulosa da época em valores arquitetônicos, plásticos e pictórico”.

padrões do *Classicismo*). Diferentemente das censuras duras dos críticos franceses, como Voltaire, os ingleses tentam justificar a incompatibilidade do maior poeta de sua nação aos moldes do *Neoclassicismo* inglês.

A reavaliação das *unidades* por Johnson segue esse caminho de justificar à tradição da crítica neoclássica o seu “poeta da natureza” (Shakespeare). Mas esse elemento reconciliatório e revisionista no *Preface* seria o prenúncio da ruptura crítica inglesa com as tradições clássicas, que “entendidas ao modo do teatro clássico francês, não mais se revestiam de legitimidade” (DOBRÁZSKY, 1996, p. 23).

Se em uma primeira leitura do *Preface* não se nota a mudança de tom que Johnson emprega em sua defesa é porque na primeira parte da obra o autor investe em estabelecer um princípio crítico (natureza universal), que organiza o *Preface* sobre um fio condutor único. O apelo constante a conceitos-chaves do *Neoclassicismo*, tal como a natureza universal e a utilidade moral, pode deixar passar despercebidas certas contradições entre a defesa e a censura de Johnson às obras de Shakespeare.

A leitura desatenta a essa mudança de tom incorre em julgar que toda a defesa de Johnson a Shakespeare é contra as convenções superficiais da estética clássica, em favor da representação da natureza legítima das peças shakespearianas, que aparecem como frutos de uma autêntica tradição clássica. Mas o que realmente ocorre na segunda etapa da defesa do autor é a reavaliação das doutrinas das unidades, na tentativa de conciliar Shakespeare a essas convenções.

Uma vez exposta essa mudança de tom, as contradições vão aparecendo entre essas etapas da crítica de Johnson no *Preface*. Para observar tais contradições, retomamos a solução que Johnson forja na reformulação das *unidades* a fim de reconciliar Shakespeare com a doutrina clássica.

O princípio da crítica johnsoniana de mudar a ênfase da arte para a natureza encontra no conceito de “leitor comum” seu ponto de apoio. Na reavaliação das unidades, Johnson argumenta contra a autoridade das regras clássicas, focando no espectador como uma medida. Antes de seguir as etiquetas da arte, o artista deve se preocupar com as causas gerais do prazer, ou seja, aquilo que for representado pode causar prazer e instruir seu público. O público de Shakespeare não se importa com preceitos dramáticos que restringem a representação teatral.

O espectador de Johnson está sempre de posse de faculdade de julgar que a representação do palco não é real: “A verdade é que os espectadores estão sempre de posse de suas faculdades e sabem, do primeiro ao último ato, que o palco é apenas um palco e que os atores são apenas atores” (JOHNSON, 1996, p. 50) ¹⁸⁷. Por essa razão as unidades de tempo e lugar não necessárias para tornar o drama verossímil a ponto de iludir o público de que aquilo que está sendo representado é real. A única unidade necessária no processo entre obra e público é a de ação, como afirma Johnson (1996, p. 48): “Seu (Shakespeare) ¹⁸⁸ plano geralmente obedece à exigência de Aristóteles: um começo, um meio e um fim; um evento está ligado a outro, e a conclusão surge como uma consequência natural” ¹⁸⁹.

O autor justifica a negligência dos dramas de Shakespeare à unidade de tempo e lugar, se utilizando de um espectador que sente prazer não ao ver representado suas características particulares, sejam concernentes a um costume de uma nação ou ao hábito de uma época, mas com aquilo que há de comum ou universal entre eles. O prazer está intimamente ligado à representação das características gerais e atemporais desse público. A eficiência em representar a natureza humana que Johnson atribui às peças shakespearianas concilia o bardo com os preceitos neoclássicos mais pragmáticos.

Johnson concilia os dramas shakespearianos à máxima horaciana, difundida pela tradição clássica: “e os maiores encantos de uma peça são imitar a natureza e instruir sobre a vida” (JOHNSON, 1996, p. 53) ¹⁹⁰. Desse modo, Johnson recoloca os dramas do seu “poeta da natureza” dentro das premissas da doutrina clássica.

Na primeira vez que Johnson vem em defesa da obra de Shakespeare, nega a regra de *decoro* e defende a mistura de gêneros dramáticos, contudo conserva a máxima moral e prática da doutrina clássica, de instrução por meio do prazer. Desse modo, segundo Johnson, a mistura dos gêneros comédia e tragédia pode instruir mais, por abranger mais a natureza. O tom justificador da crítica de Johnson já está de um modo mais disperso na primeira defesa do que na segunda. A defesa de Johnson vem sempre

¹⁸⁷ “The truth is, that the spectators are always in their senses, and know, from the first act to the last, that the stage is only a stage, and that the players are only players” (JOHNSON, 1908, p. 27).

¹⁸⁸ Parêntese incluído pelo autor da dissertação.

¹⁸⁹ “His plan has commonly what Aristotle requires, a beginning, a middle, and an end; one event is concatenated with another, and the conclusion follows by easy consequence” (JOHNSON, 1908, p. 25).

¹⁹⁰ “And the greatest graces of a play, are to copy nature and instruct life” (JOHNSON, 1908, p. 30).

com um tom justificador das peças do bardo diante de um exigente e prático *Neoclassicismo* inglês.

Após a primeira defesa, Johnson enfatiza que um dos principais defeitos das peças do bardo é que não teriam objetivo moral. Mas, como foi dito, a capacidade de o drama ser instrutivo proporcionando prazer é um dos argumentos-chaves de Johnson para justificar Shakespeare ao padrão clássico. É explícito tanto na primeira como na segunda defesa que Johnson justifica a negligência de Shakespeare para com as unidades de tempo e lugar, com base na premissa de que os dramas shakespearianos cumprem a função de imitar a natureza e instruir o público.

A contradição vem à tona principalmente porque a reavaliação ou conciliação de Shakespeare com base no princípio da natureza universal não se sustenta no *Preface*. A mudança de tom e as contradições nas quais a crítica de Johnson cai ao tentar tornar Shakespeare apto ao seu rígido *Neoclassicismo* são suavizadas pelo seu princípio de deslocar a ênfase da arte para a natureza, que confere uma falsa coerência à sua argumentação. O Shakespeare criado pela crítica neoclássica do século XVIII não se conserva mais dentro dos moldes da tradição clássica. A tradição clássica se torna insustentável e a ruptura se mostra clara no *Preface*.

A mudança no tom da defesa de Johnson a Shakespeare, juntamente com a sua tentativa de reconciliá-lo com a estética clássica, pode nos revelar questões para além da ruptura formal da crítica inglesa com a tradição clássica. O sentido social dessa polêmica está no rompimento com o *Ancien Régime* e na ascensão da burguesia inglesa, aliada a um novo modo de capitalismo (industrial) na Inglaterra. Essa ruptura gera novas relações sociais, afetando profundamente a produção literária, incluindo a crítica. Nesse sentido, a relação da crítica de Johnson com a estética clássica (*Ancien Régime*) no *Preface* pode revelar um testemunho dessa “transição”¹⁹¹ na sociedade inglesa e suas consequências no campo literário inglês.

Para uma leitura que expanda o horizonte interpretativo e acesse esses componentes sociais e políticos envolvidos na reavaliação das doutrinas das *unidades* é preciso passar à segunda etapa da nossa análise. Fazemos uma nova leitura, que leva em conta esses elementos envolvidos nessa questão, revelando uma obra (*Preface*) na qual

¹⁹¹ Devemos aqui lembrar o que diz Jameson sobre esses momentos de “transição”: “os momentos declaradamente ‘transitórios’ da revolução cultural constituem a subida para a superfície de um processo permanente nas sociedades humanas, de uma luta permanente entre os vários modos de produção coexistentes” (JAMESON, 1992, p. 89).

Johnson denuncia não só uma ruptura com a tradição clássica, mas um novo modo da crítica e a literatura se relacionarem com a sociedade onde estão inseridas.

3.3 O reexame da doutrinas das *unidades*: um embate entre a arte aristocrática e a burguesia “progressista”

No segundo horizonte de nossa leitura do *Preface*, recorremos a Jameson (1992, p. 69): “Quando passamos para a segunda fase e descobrimos que o horizonte semântico, em que apreendemos um objeto cultural, ampliou-se até incluir a ordem social”. Visto que na seção anterior tratamos de nosso objeto de estudo como uma expressão individual, nesta etapa “o texto individual conserva sua estrutura formal como ato simbólico: entretanto, o valor e o caráter dessa ação simbólica são agora significativamente modificados e ampliados” (JAMESON, 1992, p. 78).

Se antes o objeto de estudo foi apreendido como um texto individual ou autônomo explicado por sua própria lógica interna, agora o texto passa a ser uma unidade menor de uma estrutura social, que neste horizonte de leitura é composta pelo antagonismo das classes sociais (JAMESON, 1992). As contradições encontradas na lógica formal do *Preface* agora são construídas ou ampliadas para o seu meio social e histórico, aonde se constituem as tensões e contradições das classes sociais inglesas do século XVIII.

Os elementos em torno da reavaliação da doutrinas das *unidades* constituem uma parte menor das tensões entre as duas principais classes sociais da Inglaterra do século XVIII. A reavaliação das doutrinas das *unidades* no *Preface* surge como uma tentativa de Johnson de conciliar Shakespeare com o *Neoclassicismo* como um ato simbólico ou ideológico para a resolução de um cenário social inglês que envolvia a tensão entre duas classes sociais (burguesia e aristocracia). No centro da polêmica que gera o reexame da doutrina das *unidades* está Shakespeare. Em torno da reavaliação temos a tradição clássica (doutrinas das *unidades*) e a “erudição” que a defende, e de outro lado, o “leitor comum” de Johnson.

A tradição clássica (*Neoclassicismo*), contundentemente reacionária, é contrária a qualquer tipo de mudança no alicerce de seus preceitos artísticos, e vê em Shakespeare uma aberração. Johnson, adepto da doutrina clássica, não pode avançar em sua defesa a favor de Shakespeare, a ponto de dar as costas a esse conservadorismo neoclássico. O dilema está colocado para Johnson, que não encontra outra solução que não seja a reformulação das regras clássicas, a fim de conciliar seu “poeta da natureza” com a reacionária estética clássica.

O elemento contraditório do *Preface* está justamente na oscilação da crítica neoclássica de Johnson diante da figura de Shakespeare. A avaliação crítica de Johnson oscilando entre a justificação e a censura das peças shakespearianas não consegue sustentá-las, enquanto espelho da natureza, perante o rígido padrão moral e formal do *Neoclassicismo*. O próprio Johnson censura Shakespeare por não conferir aos seus dramas um objetivo moral, para depois reformular conceitos da estética clássica, a fim de manter Shakespeare como “poeta da natureza”. Os próprios moldes neoclássicos não podem mais ser legitimados dentro da conjuntura da crítica inglesa na época do *Preface*.

Assim, a articulação do princípio da crítica johnsoniana de trazer seu juízo crítico para o plano geral e natural acaba por dar uma falsa coerência à estrutura de sua análise no *Preface*. Uma vez que desvendarmos o sentido social e ideológico dos componentes em torno da reavaliação das *unidades*, pode-se notar um Johnson que oscila a todo o momento ao tentar justificar o drama shakespeariano frente ao seu próprio conservadorismo clássico.

A instabilidade de Johnson em seu *Preface* está rigorosamente ligada à instabilidade do jogo entre classes sociais de sua nação e época. Segundo Eagleton (2006), o cenário da Inglaterra do começo do século XVIII é de um país que no século anterior havia passado por uma guerra civil¹⁹² entre nobreza e burguesia. A classe burguesa, em plena ascensão econômica, agora busca a reconciliação com a aristocracia ainda governante. A burguesia absorve a cultura nos moldes da Antiguidade clássica dos salões aristocráticos, utilizando-a como ferramenta de consolidação cultural.

¹⁹² A guerra civil inglesa ou Revolução Puritana é a batalha entre a monarquia e o parlamento. A luta acontece entre duas facções: os cavalheiros partidários da nobreza e os “cabeças redondas” partidários do parlamento. A guerra tem fim com a vitória dos “cabeças redondas” e a decapitação do rei Carlos I. Desse modo, tem início a república puritana, sob o governo despótico de Oliver Cromwell (1649-1658). Depois da morte do déspota, o parlamento inglês restaura a monarquia. Após tentativa do rei Jaime II de restabelecer a monarquia absolutista, o parlamento depõe o rei em 1688 e põe em vigor uma monarquia constitucional, o que foi chamado de Revolução Gloriosa. Após essas constantes revoluções, a supremacia da classe burguesa inglesa é estabelecida e o poder da nobreza se encontra cada vez mais reduzido.

A cultura clássica é o que burguesia precisa para seu desenvolvimento tanto cultural como político: “E, no esforço de se reconsolidar uma ordem social abalada, as noções neoclássicas de Razão, Natureza, ordem e propriedade, epitomizadas na arte, eram conceitos importantes” (EAGLETON, 2006, p. 26). A harmonia entre o *Neoclassicismo* reacionário e a burguesia inglesa progressista da *Era augustana* não durou até a época de Johnson. A época anterior, dos periódicos de Addison e Steele, é o auge dos cafés literários e da difusão do modo de vida urbano e burguês.

Na segunda metade do século XVIII, na época de Johnson, a literatura neoclássica inglesa já não tem o apoio dos mecenas aristocratas, e os moldes da cultura clássica já estão esgotados. Os ideais do *Neoclassicismo* já não agradam à classe burguesa, cada vez mais utilitarista e tecnicista. O antagonismo entre burgueses e aristocratas se acentuou nas últimas décadas do século XVIII: “A revolução de 1688, obra da aliança entre os aristocratas *whigs* e os *dissenters*, fora incompleta: os fundamentos do Estado, sociedade e Igreja continuavam meio feudais” (CARPEAUX, 2011, p. 1142).

O crítico neoclássico nesse momento da história inglesa tem de se adaptar à cultura cada vez mais regida na defesa dos interesses econômicos e liberais: as leis de mercado. A classe burguesa inglesa agora despreza qualquer qualidade que não seja eficiente. Como conciliar as qualidades antiquadas do *Neoclassicismo* de gosto aristocrático com uma burguesia às portas de uma Revolução Industrial? O sentido dessa questão é crucial para se entender a tensão entre as classes burguesa e a aristocrática: para a emancipação total da primeira é necessária a superação dos elementos da segunda, que ainda residem nos fundamentos do Estado. E essa questão atravessa com intensidade os acordos do movimento argumentativo do *Preface*.

A instabilidade na crítica de Johnson a Shakespeare, que o leva à reavaliação das regras clássicas, traz agora, como algo imbricado, o seu sentido social e político. Desse modo, a relação da crítica de Johnson com a estética clássica na questão da reavaliação das *unidades* configura uma pequena célula das tensões de classe sociais na Inglaterra de sua época. Pretendemos investigar como a solução simbólica do *Preface* a essas tensões sociais e políticas da Inglaterra do século XVIII mostra como Johnson articula o problema da ruptura da relação entre a crítica literária e a sociedade, conforme avançam os valores da sociedade de mercado.

O leitor ou espectador forjado por Johnson em seu argumento de negação à ilusão teatral é um elemento que carrega uma solução ideológica. O que nos leva à

pergunta: quem é o espectador a quem Johnson se refere na sua reavaliação das *unidades*? Primeiramente, esse espectador é o mesmo que Johnson menciona nas partes iniciais do *Preface*: o leitor que procura Shakespeare sem interesses secundários, a não ser pelo prazer que suas peças lhe proporcionam.

O leitor de Johnson é o que sente prazer ao reconhecer sua natureza representada na obra de arte. Os costumes particulares, hábitos de lugares específicos pode até agradar ao público por algum tempo. Todavia, Johnson afirma categoricamente que o leitor irá se admirar de forma mais constante as obras de Shakespeare, porque “suas figuras agem e falam sob a influência daquelas paixões e princípios que agitam todos os espíritos e que mantêm a esfera da vida em movimento” (JOHNSON, 1996, p. 37) ¹⁹³.

Como vimos anteriormente o espectador, para Johnson, vai para o teatro ou lê uma peça com a consciência de que a ação representada não é real. O espectador está sempre em pleno domínio de sua faculdade de julgar, e em momento algum é iludido pelo espetáculo dramático. O envolvimento emocional do público acontece de modo a que a representação recorde a realidade. Dessa maneira, o espectador sente prazer na reflexão de que o representado não é real: aqui há o distanciamento reflexivo do público.

Johnson constrói com precisão um leitor ou espectador, de maneira que fortaleça a sua argumentação contra cada objeção que vai surgindo ao seu “poeta da natureza”. Nesse caso, Keast faz uma pontual observação na construção da audiência da obra literária feita por Johnson:

O próprio leitor é o leitor comum, o homem razoável, sem outros traços sendo envolvidos do que a racionalidade e a experiência comum do mundo. Johnson excluiu de sua descrição da audiência da arte todos os traços meramente variáveis, pois estes poderiam introduzir um elemento de incerteza dentro da dedução feita dos efeitos da literatura (KEAST, 1957, p. 183, tradução nossa) ¹⁹⁴.

Johnson articula em sua argumentação a descrição de leitor racional e ao mesmo tempo preocupado com as experiências da vida comum e cotidiana dos homens. Como

¹⁹³ “Person act and speak by the influence of those general passions and principles by which all minds are agitated, and the whole system of life is continued in motion” (JOHNSON, 1908, p. 12).

¹⁹⁴ “The proper reader is the common reader, the reasonable man, no other traits being involved than rationality and common experience of the world. Johnson excludes from his description of the audience of art all traits merely variable, for these would introduce an element of uncertainty into the deduction made from the effects of literature”.

nota Keast (1957), Johnson retira da sua definição do público da arte as características que poderiam diferenciá-lo, tais como a distinção de classe, lugar e época. O apelo de Johnson é para “the common voice of the multitude”¹⁹⁵, ou seja, aquilo que se pode encontrar em qualquer leitor ou espectador de todos os tempos e lugares.

O conceito de “leitor comum” de Johnson no *Preface* esconde um sentido ideológico que pode ser desvelado ao se colocar uma lente sobre a Inglaterra, ou mais precisamente sobre a Londres do século XVIII. Diante dessa investigação será possível identificar na *Grub Street* um leitor ou público da obra de arte bem diferente do espectador de Johnson. O que nos lança uma nova questão: qual é o público leitor na Inglaterra da segunda metade do século XVIII?

Nas décadas iniciais do século XVIII, Londres vive o auge dos periódicos semanais que não são destinados à nobreza dos salões literários da aristocracia, e sim aos leitores que frequentam os cafés literários¹⁹⁶. Esses leitores são uma *intelligentsia* burguesa pré-industrial que domina a cidade de Londres, “cujo fervor moral ainda não foi oprimido pelo filistinismo industrial, e que faz soar a nota aristocrática ao mesmo tempo em que recusa sua frivolidade” (EAGLETON, 1991, p. 18).

A literatura, por meio dos periódicos semanais, tem como audiência uma classe burguesa que havia enriquecido com o comércio mercantil, como observa Raymond Williams (1989, p. 205): “A Londres setecentista era o produto extraordinário de um capitalismo agrário e mercantil, no contexto de uma ordem política aristocrática”. O comerciante, o bancário, o corretor, o literato eram a opinião pública para a qual escrevia o crítico, e para a qual ele apresentava a literatura ou as “belas-letas”.

As tensões entre a nobreza e a burguesia diminuem nesse momento, e ambas compartilham os mesmos interesses econômicos, desenvolvendo uma “esfera pública” que facilita a circulação de literatura e de um novo leitor. O público da literatura, entendida nos moldes do século XVIII, não era os aristocratas mecenas dos salões literários, agora era uma massa anônima da cidade (EAGLETON, 1991).

As mudanças que começam a ocorrer na capital londrina em meados do século de Johnson, impulsionadas principalmente pelo acúmulo de capital pela burguesia, afetam a relação entre a sociedade e a literatura. Essa relação se transforma porque a sociedade inglesa muda. Há uma rápida expansão dos valores de uma sociedade

¹⁹⁵ Cf. *The Rambler* n° 52.

¹⁹⁶ Também tratamos da convergência entre jornalismo e literatura e da formação dos cafés literários na seção 2.2.

burguesa de mercado, aumenta a produção e também surgem novos meios de produzir riqueza: pelo meio industrial, e não mais pelo comércio mercantil. A classe burguesa se livra gradualmente dos impedimentos políticos remanescentes de uma cultura feudal e aristocrática.

A tensão entre antigos e modernos está no âmago dessas transformações. A classe burguesa é revolucionária e liberal no sentido de querer extinguir processos, hábitos e valores de um antigo modo de sociedade, em prol de novos modos de vida que espelham uma sociedade pautada em valores econômicos da busca do lucro. E como pontua Carpeaux (2011, p. 1140): “Os revolucionários do século XVIII censuram amargamente a “ociosidade” da aristocracia; mas dessa ociosidade, que dizer, da falta de funções econômicas, são também culpados os poetas”.

O leitor burguês ou essa massa anônima da época de Johnson não é nem o aristocrata dos salões e nem o burguês com fervor cultural dos cafés literários: “Duas qualidades caracterizam o novo público: é anônimo, e não dispõe, em geral, de formação humanista, clássica” (CARPEAUX, 2011, p. 1204). A *Grub Street* se torna neste momento um lugar de produções literárias que são regidas cada vez mais pelas leis do mercado, ou seja, vende-se aquilo que mais agrada à massa. O que agrada ao público não é mais os valores de um *Neoclassicismo* conservador, que espelha uma aristocracia ociosa.

Relendo o “leitor comum” de Johnson podemos localizar a voz de classe da *intelligentsia* burguesa dos cafés literários do começo do século XVIII. É o burguês interessado nos assuntos cotidianos da vida. Johnson deixa claro que a glória do drama shakespeariano está na representação da vida cotidiana:

O diálogo desse autor muitas vezes é determinado tão obviamente pela ação que o provoca e se desenvolve com tanta facilidade e simplicidade que mal parece reivindicar a qualidade de ficção e sim ter sido engenhosamente coletado na conversação e nos eventos cotidianos (JOHNSON, 1996, p. 38)

¹⁹⁷

Haveria, nesse caso, a identificação desse leitor com Shakespeare. O leitor de Johnson, assim como o burguês dos cafés literários, vive a cultura aristocrática, mas

¹⁹⁷ “The dialogue of this author is often so evidently determined by the incident which produces it, and is pursued with so much ease and simplicity, that it seems scarcely to claim the merit of fiction, but to have been gleaned by diligent selection out of common conversation, and common occurrences” (JOHNSON, 1908, p. 13).

recusa a sua frivolidade, tal como as regras oriundas do pedantismo de uma erudição clássica. Johnson foca os argumentos de sua crítica nesse ideal de leitor ou espectador. O leitor forjado por Johnson é sobretudo racional e busca o conhecimento prazeroso que a poesia pode lhe proporcionar. Johnson questiona, assim, as unidades de tempo e lugar:

[...] e é possível que um exame dos princípios em que se apóiam diminua sua importância e lhes retire a veneração que desde os tempos de Corneille lhes foi consagrada, pela conclusão de que deram mais trabalho ao poeta do que prazer ao público (JOHNSON, 1996, p. 49)¹⁹⁸.

A partir do seu leitor ideal, o autor rejeita algumas regras e conceitos da estética clássica (unidades de tempo e lugar), mas conserva os conceitos essenciais dessa tradição: natureza universal, utilidade moral, Razão.

Johnson constrói o espectador, para qual a sua concepção de forma poética é direcionada, de modo a conciliar seu “poeta da natureza” com uma tradição clássica fora de moda. O leitor de Johnson é o *gentleman* inglês das *coffee-houses* da era de Addison, que já se encontra fora de contexto em sua época, visto que a classe burguesa já não reflete esses valores. Porém, ele transporta esse público da arte para um terreno atemporal e universal. Nesse terreno Johnson transforma esse burguês dos cafés literários em um leitor que não tem distinção de classe e que reflete o gosto do público de todas as épocas.

As tensões da burguesia e da aristocracia estão resolvidas nesse plano ideal. O leitor que lê Shakespeare apenas pelo prazer que lhe proporciona não é real. Assim como aponta Jameson (1992, p. 78), as obras de arte “que sobrevivem tendem necessariamente a perpetuar apenas uma única voz nesse diálogo de classes, a voz de uma classe hegemônica”.

A resolução ideológica de Johnson é justamente criar um consenso político, no qual indivíduos são unidos pelo que há de comum entre eles. Segundo esse plano ideal de Johnson, “Shakespeare obteve e conservou a estima de seus compatriotas” (JOHNSON, 1996, p. 37)¹⁹⁹ porque representa em suas peças características comuns entre todas as classes e países.

¹⁹⁸ “[...] perhaps a nearer view of the principles on which they stand will diminish their value, and withdraw from them the veneration which, from the time of Corneille, they have very generally received, by discovering that they have given more trouble to the poet, than pleasure to the auditor” (Johnson, 1908, p. 25).

¹⁹⁹ “Shakespeare has gained and kept the favour of his countrymen” (JOHNSON, 1908, p. 11).

Se por um lado do argumento de Johnson temos o “leitor comum”, do outro lado temos o erudito que defende o respeito integral à doutrina das *unidades*. Esse erudito surge como a voz da classe aristocrata ociosa e pedante dos salões literários. Relembramos que Johnson nutre desprezo à subalternização do escritor ao mecenas nobre. Ele é um dos primeiros escritores a dispensar o patrocínio da aristocracia. Johnson deixa claro seu repúdio às regras do *Neoclassicismo* inglês, que não poderiam se sustentar senão pelo respeito a uma tradição autoritária, por vezes personificada em Rymer e Voltaire.

É importante ressaltar que a crítica de Johnson é fruto desses cafés literários. Então, a crítica johnsoniana é burguesa no sentido de viver a cultura refinada aristocrática, mas recua diante das suas frivolidades, pois é uma crítica voltada ao dinamismo da cidade e não à ociosidade dos salões da nobreza. Johnson em sua crítica é moralista e conservador, por outro lado, é burguês progressista, no sentido do debate livre das ideias na esfera pública, e percebe com profundidade a dissolução desse espaço.

A aristocracia e a burguesia compartilham no plano ideal uma natureza humana dotada de Razão. Dobránszky (1996, p. 12) aponta que o princípio fundamental do *Preface* é “a postulação de uma natureza humana imanente e eterna, discernível, a despeito de – e em – toda a variabilidade e mutabilidade tanto dos homens quanto das sociedades por eles instituídas através da história”. Esse princípio de Johnson que une seus argumentos no *Preface* funciona como uma *estratégia de contenção* que desvia nosso olhar do crítico inglês que vive um equilíbrio frágil com o *Neoclassicismo*. Um equilíbrio que Johnson tenta remediar com a reavaliação das doutrinas das *unidades*.

Aceitar a irredutibilidade de Shakespeare ao *Neoclassicismo* é aceitar a dissolução das antigas formas poéticas e também o distanciamento da atividade crítica do centro de decisões políticas da sociedade. A subjugação dos valores aristocráticos pela burguesia proporcionaria um pleno crescimento desta última. Em contrapartida, o novo cenário na Inglaterra não tem mais espaço para o mundo da arte como atuante no desenvolvimento moral e cultural da nação. Johnson forja um plano ideal de consenso político, por meio do seu “leitor comum”, que reflete um falso equilíbrio político e social do começo do século XVIII, no auge dos periódicos semanais.

Tratamos até momento de dois elementos chaves em torno da reavaliação das *unidades* dramáticas: o espectador ou “leitor comum” e a erudição à qual se opõe Johnson. Em ambos é possível localizar as vozes de classes (aristocracia/tradição

clássica e burguesia/espectador) que estão envolvidas em tensões, e identificar como Johnson articula e propõe uma solução a essa tensão irreduzível na realidade²⁰⁰, ao desviar sua crítica ao terreno da natureza: plano ideal no qual as classes vivem em consenso político e existe uma natureza humana racional acima das diferenças entre elas.

O componente que completa os elementos que estão em torno da reformulação das doutrinas das *unidades* é o que denuncia toda a fragilidade do equilíbrio que Johnson tenta estabelecer. Justamente Shakespeare, o objeto principal do *Preface*, é o elemento mais problemático nessa tentativa de Johnson para ainda garantir a dignidade do crítico literário diante do avanço de uma sociedade capitalista e utilitarista.

O Shakespeare do *Preface* é apresentado como o “poeta da natureza”, alçado acima de todos os escritos modernos. Johnson estabelece uma distinção entre o plano do atemporal e o imutável e a realidade das mudanças históricas e das tensões sociais. E o drama shakespeariano é alçado como o espelho fiel do mundo que há além dos conflitos sociais e históricos.

O plano atemporal e imutável é o mundo que permanece, independentemente das grandes transformações sociais. Johnson aponta as peças de Shakespeare como o teatro que mostra a natureza sublunar, ou seja, “que abrange o bem e o mal, a alegria e a tristeza, misturados em uma proporção infinitamente variável e combinados de inúmeras maneiras” (JOHNSON, 1996, p. 41)²⁰¹.

A glória do drama de Shakespeare é realçada quando Johnson em vários momentos o compara com a estreiteza de casos abordados por outros dramaturgos: “O teatro, quando segue qualquer outra orientação, é povoado por caracteres nunca vistos, conversando em uma língua nunca ouvida, sobre assuntos que jamais serão abordados no comércio entre os homens” (JOHNSON, 1996, p. 38)²⁰². A obra de Shakespeare, pelo contrário, assume aqui a posição de tratar de um variado número de casos, por isso mostrando uma visão mais abrangente da humanidade comum.

²⁰⁰ É irreduzível, visto que, para a ascensão plena da burguesia é preciso a supressão total dos valores da classe aristocrática, como o domínio político de que esta desfrutava.

²⁰¹ “Which partakes of good and evil, joy and sorrow, mingled with endless variety of proportion and innumerable modes of combination” (JOHNSON, 1908, p. 15).

²⁰² “The theatre, when it is under any other direction, is peopled by such characters as were never seen, conversing in a language which was never heard, upon topics which will never arise in the commerce of mankind” (JOHNSON, 1908, p. 12-13).

Johnson nega a adequação a gêneros dramáticos (tragédia e comédia), e defende a mistura de gêneros shakespeariana, munido do argumento de que os princípios artísticos neoclássicos devem se subordinar à generalidade ou à natureza. O que esse argumento esconde é justamente a parte da crítica de Johnson voltada ao dinamismo da cidade burguesa contra uma aristocracia de mundo fechado. Ressaltamos que o *Neoclassicismo* de Johnson é o mesmo dos literatos burgueses do começo do seu século, que aspiravam à cultura clássica, mas repudiavam a ostentação ociosa dos salões da nobreza que os distanciava do resto do mundo.

Assim como o seu “leitor comum”, Johnson forja o seu “poeta da natureza”, justamente no artista que mais dividia a opinião da crítica da época. A crítica neoclássica inglesa do século XVIII não tinha escolha senão lidar com o poeta inglês, alvo preferido dos classicistas franceses. Johnson também assume a dificuldade de lidar com Shakespeare, o transforma no porta-voz do seu plano ideal de consenso político e equilíbrio com o *Neoclassicismo* conservador.

Na natureza sublunar as diferenças e conflitos advêm da natureza das paixões universais e não da diferença entre interesses das classes sociais ou de gerações. O problema é que o teatro ou a obra de Shakespeare já denunciava o desgaste das formas poéticas clássicas e do modo aristocrático de vida.

O movimento da análise de Johnson a Shakespeare no *Preface* é um retrato desse equilíbrio frágil entre o classicismo e a burguesia. Nas primeiras partes do *Preface*, Johnson aparentemente se lança numa defesa heroica ao seu “poeta da natureza” contra as objeções de Rymer e Voltaire²⁰³. No movimento subsequente, Johnson expõe aquilo que denomina como “defeitos suficiente para obscurecer e superar qualquer outro mérito” (JOHNSON, 1996, p.45)²⁰⁴. Os ataques de Johnson às peças shakespearianas são revestidos do mais alto moralismo da doutrina clássica e de censuras à linguagem e ao decoro do poeta.

Johnson reveste com a aparência de imparcialidade os seus ataques à obra de Shakespeare. O autor se reveste da mesma autoridade em nome dos valores clássicos para censurar as peças do poeta. Após listar os defeitos concernentes à obra de Shakespeare, Johnson novamente volta a defender o bardo:

²⁰³ No limite da comparação, podemos situar Rymer como o representante da forma mais rígida do *Neoclassicismo* inglês e Voltaire como o representante do *Classicismo* francês, que triunfou na Inglaterra.

²⁰⁴ “Faults sufficient to obscure and overwhelm any other merit” (JOHNSON, 1908, p. 20).

Julgar-se-á estranho que, ao enumerar os defeitos desse escritor, eu não tenha ainda mencionado sua desatenção às unidades, sua transgressão daquelas leis que foram instituídas e estabelecidas pela autoridade em comum dos poetas e dos críticos (JOHNSON, 1996, p.48)²⁰⁵.

A defesa de Johnson agora se torna cautelosa frente à erudição a que se opõe. Johnson tem o cuidado de preservar a unidade de ação e como artimanha nega ilusão teatral, a fim de conformar Shakespeare às regras clássicas. A defesa parece uma tentativa de Johnson de convencer que o drama shakespeariano se alça ao mesmo patamar dos grandes poetas antigos latinos e gregos. Johnson coloca a imitação da natureza, a generalidade e a utilidade moral como seu *Classicismo* autêntico. E segundo o autor, Shakespeare é justamente a encarnação dessas qualidades.

Johnson, partidário dos *Torys*²⁰⁶, via o avanço da burguesia liberal como a perda do lugar do crítico literário como porta-voz da opinião pública. A conciliação de Shakespeare ao *Neoclassicismo* é esforço para conservar o consenso político do auge da *Era augustana*, na qual a burguesia mantinha um equilíbrio frágil com o *Neoclassicismo* de refinamento e gosto aristocráticos.

A instabilidade desse equilíbrio é notável na crítica de Johnson no *Preface*. O autor confere aos dramas de Shakespeare a glória de cumprir a mais alta exigência da doutrina clássica: instruir por meio do prazer. Por outro lado, Johnson censura Shakespeare por suas peças parecerem não ter uma resolução moral, acusando-o de escolher o entretenimento em detrimento da utilidade moral. Neste sentido, a irredutibilidade de Shakespeare aos dogmas clássicos denuncia que a ruptura com as formas poéticas antigas era inevitável.

Porém, o drama de Shakespeare não é burguês, por isso sua irredutibilidade aos valores do *Classicismo*. Os dramas shakespearianos extrapolam os dogmas clássicos de tal maneira que a geração seguinte da crítica percebe isso em sua obra, pois os exageros e ambiguidades da obra do bardo, que Johnson condena, são encarados pelos críticos

²⁰⁵ “It will be thought strange, that, in enumerating the defects of this writer, I have not yet mentioned his neglect of the unities; his violation of those laws which have been instituted and established by the joint authority of poets and critics” (JOHNSON, 1908, p. 24).

²⁰⁶ O parlamento inglês, desde o reinado de Carlos II, se dividiu em dois partidos: o *Tory*, conservador, partidário do rei e defensor da nobreza, e *Whigs*, a burguesia liberal, a favor da liberdade de mercado e de um governo sob controle do parlamento.

românticos como qualidades que fazem resistência a uma sociedade burguesa heterogênea, utilitarista e tecnicista.

A escolha de Johnson para compilar as obras de um poeta tão controverso não poderia soar mais estranha. A discussão do impacto das obras de Shakespeare sobre a crítica de Johnson talvez seja um caminho perigoso, visto que o autor forja seu próprio “poeta da natureza” em seu *Preface*, a partir de princípios neoclássicos que julga autênticos, frente a uma autoridade clássica diletante.

A questão a se considerar é: Como Johnson, um reacionário em seu tempo, participa por meio de seu *Preface* da revitalização de Shakespeare? Ou melhor, como entender o papel do *Preface* na ruptura da crítica inglesa com as formas poéticas antigas? Essas perguntas têm procedência no próprio gênero que Johnson escolhe para prefaciar sua edição das obras de Shakespeare. Johnson encontra no gênero ensaio um caminho para estabelecer sua revisão da doutrina clássica e a revitalização da obra de Shakespeare.

A partir da forma na qual acontece a constante oscilação dos argumentos da crítica de Johnson, com o fim de manter um falso equilíbrio, podemos entender que a tensão entre valores liberais burgueses e valores clássicos aristocráticos é parte de uma *revolução cultural*²⁰⁷. O que ocorre, em plano de fundo, é a consolidação de uma hegemonia de um *modo de produção* (capitalista) que muda todas as diretrizes da arte e do modo de fazer crítica na Europa.

Nossa leitura chega neste momento ao seu último horizonte de compreensão, no qual a luta ideológica das classes sociais trazidas à estrutura da crítica johnsoniana no *Preface* se organiza dentro de um movimento histórico mais abrangente. A última etapa de nossa análise mostra como a composição do *Preface*, tendo a reavaliação das *unidades* como seu ápice, dramatiza a ruptura e o desmembramento de um *Ancien Régime*.

3.4 A conturbada relação de Johnson com a estética clássica: a ruptura com o *Ancien Régime*

²⁰⁷ A *revolução cultural* é “aquele momento em que a coexistência de vários modos de produção torna-se visivelmente antagônica, com suas contradições orientando-se para o próprio centro da vida política social e histórica” (JAMESON, 1992, p. 87).

Nesta última etapa de nossa leitura, o objeto de estudo é, segundo Jameson (1992, p. 89), “reestruturado como um campo de forças em que a dinâmica dos sistemas de signos de vários modos de produção distintos possam ser registrados e apreendidos”. No segundo horizonte de nossa leitura ampliamos nosso objeto individual até o campo onde ele se torna um ato ou gesto do diálogo antagônico de classes sociais. O *Preface* será ampliado até o horizonte da História em seu sentido mais amplo: o da sucessão de formações sociais ou de *modos de produção*²⁰⁸, no qual está contida toda a tensão entre classes.

Para realizarmos a análise nesta etapa final, nos atentaremos, sobretudo, para a “forma” do *Preface*, ou, para nos apropriarmos de um termo jamesoniano, consideraremos a *ideologia da forma*: “a contradição determinante das mensagens específicas emitidas pelos vários sistemas signos que coexistem em um dado processo artístico, bem como na formação social geral” (JAMESON, 1992, p. 90). Deste modo, consideramos que os processos formais do *Preface* expressam de modo ativo as contradições entre um novo estágio de capitalismo (industrial) e um *Ancien Régime*, e essa tensão acaba pela subjugação do segundo pelo primeiro.

Ao tentar homogeneizar as oscilações, afirmações dispersas e heterogeneidades do movimento crítico de Johnson no *Preface*, podemos mascarar o conflito entre dois mundos (capitalismo e *Ancien Régime*) na própria textura desse seu ensaio. A análise de Johnson no *Preface* passa de acordes de emancipação burguesa para o conservadorismo clássico ao lidar com Shakespeare, o qual não se encaixa em nenhum desses mundos. A ligação que articula essas partes oscilantes e heterogêneas se dá pelo falso e frágil equilíbrio entre antigos e modernos, que Johnson tenta estabelecer para reproduzir o ambiente de uma esfera pública inglesa no auge dos periódicos.

²⁰⁸ É importante ressaltar que Jameson (1992) toma emprestada a concepção de formações sociais de Poulantzas: toda formação social instituída historicamente “tem, de fato, sido constituída pela sobreposição e coexistência estrutural de *vários* modos de produção; ao mesmo tempo, inclusive vestígios e sobrevivência de modos mais antigos de produção, agora relegados a posições estruturalmente dependentes no novo modo, bem como tendências antecipadoras que são potencialmente inconsistentes com o sistema existente, mas que ainda não geraram um espaço autônomo próprio” (JAMESON, 1992, p. 86).

Dito isso, como se dá essa ligação no movimento crítico de Johnson no *Preface*, que parte da defesa para a censura, e para novamente retornar a defender as obras de Shakespeare?

Johnson, em um primeiro momento, defende Shakespeare das acusações de Voltaire, Rymer e Dennis a respeito da falta de *decoro* das suas peças, o que pode se configurar como um ataque da crítica johnsoniana a um modo de pensar do processo artístico típico do *Ancien Regime*.

As regras de *decoro* é, principalmente, adequar características as personagens de uma peça, conforme a distinção de classes ou posições sociais. As distinções de classe ou a sociedade em castas gera uma imobilidade social, a qual reflete o pensamento de uma sociedade que vive um regime monárquico.

A posição oposta vem do discurso revolucionário ideológico da burguesia a favor da mobilidade social, que oferece a possibilidade dos comerciantes burgueses, além de enriquecerem, de assumirem influência política na sociedade. Torna-se, porém, uma falsa mobilidade social, pois se trata de um jogo de “cartas marcadas”, ou seja, somente quem detém o capital pode garantir sua ascensão econômica e política.

O discurso da mobilidade social atrelado ao da universalidade é um mote ideológico para uma falsa igualdade social que gera o frágil consenso político da esfera pública da Inglaterra do começo do século XVIII. Neste momento, quando Johnson renega as regras de *decoro* a favor de seu “poeta da natureza”, a sua crítica toma o caminho do discurso ideológico da generalidade democrática.

Os argumentos de Johnson assumem um teor quase revolucionário comparados com objeções conservadoras de Voltaire: “Essas objeções são insignificantes e produtos de espíritos mesquinhos; um poeta não leva em conta distinções acidentais de país e de condição social, do mesmo modo que um pintor, satisfeito com a figura, negligencia a vestimenta” (JOHNSON, 1996, p. 40)²⁰⁹.

Com base na generalidade (natureza universal), Johnson avança em sua defesa e rejeita a adequação de uma peça a um gênero dramático (tragédia e comédia). A tragédia ou comédia representam apenas alguns aspectos da vida, e a mistura de gêneros do drama shakespeariano, segundo o autor, abrange todos os aspectos do “curso do mundo”. A crítica de Johnson assume neste ponto um aspecto tão revolucionário, no

²⁰⁹ “These are the petty cavils of petty minds; a poet overlooks the casual distinction of country and condition, as a painter, satisfied with the figure, neglects the drapery” (JOHNSON, 1908, p. 15).

sentido de um argumento contra a visão clássica aristocrática, que sua máxima horaciana conservadora de utilidade moral da poesia passa despercebida.

Mas o que parece um acorde *iluminista* na crítica johnsoniana é a seleção por regras ou elementos da doutrina clássica que convém ao consenso político entre dois mundos conflitantes. Na querela dos antigos e modernos, o segundo quer subjugar e desmembrar tudo que ainda persiste do primeiro. O autor do *Preface* não é burguês no sentido revolucionário. O mundo de Johnson é conservador, mas de uma monarquia branda, no qual burgueses e nobres convivem em harmonia, ou seja, a “república do educados”.

Em seguida, a censura em que incorre a crítica de Johnson à obra de Shakespeare é tão diferente do tom aparentemente burguês revolucionário anterior que causa um sentimento de indignação à crítica shakespeariana posterior. Johnson é acusado de moralista retrógrado. O que é plausível, depois de se utilizar do argumento da abrangência da natureza universal que dissolve princípios limitadores de críticos neoclássicos. A censura de Johnson se baseia em um princípio de utilidade moral que reduz a medida da excelência da obra de Shakespeare para somente a sua contribuição ou não à moral. A crítica de Johnson assume aqui o aspecto de um rígido e conservador *Classicismo* francês de Voltaire.

Essa descontinuidade no *Preface* costuma causar desconforto na crítica. O que não soa estranho para nossa leitura, que visa principalmente “revelar a presença ativa no texto de um certo número de processos formais descontínuos e heterogêneos” (JAMESON, 1992, p. 90). Isso não pode ser percebido sem um olhar atento, pois Johnson está munido de um princípio de natureza universal homogeneizador. Esse princípio da crítica johnsoniana se baseia na negação de particularidades e arbítrios da crítica a favor de um *Neoclassicismo* que ele julga autêntico, e que, segundo Johnson, é legítimo porque é atemporal e universal.

A descontinuidade é gerada principalmente quando Johnson abandona a enumeração de defeitos das obras do bardo e volta a defendê-lo munido do mesmo princípio de generalidade: “Porém, quanto à censura que essa irregularidade possa lhe trazer, como todo o respeito devido à erudição a que terei de me opor, ousarei pôr à prova minha capacidade de defendê-lo” (JOHNSON, 1996, p. 48)²¹⁰. Como vimos, o reexame de Johnson das regras das *unidades* do teatro clássico se revela como a

²¹⁰ “But, from the censure which this irregularity²¹⁰ may bring upon him, I shall, with due reverence to that learning which I must oppose. Adventure to try how I can defend him” (JOHNSON, 1908, p. 24).

tentativa de justificar seu “poeta da natureza” aos princípios fundamentais do *Neoclassicismo*.

A reavaliação de Johnson de conceitos da doutrina clássica, como a *ilusão teatral*, devolve o tom aparentemente burguês revolucionário à sua crítica. Novamente Johnson nega regras arbitrárias da erudição clássica com base na generalidade. O seu espectador, elemento chave na argumentação, é a encarnação das características da ideologia humanista da burguesia.

Todavia, a tática crítica de Johnson é mostrar que o exuberante Shakespeare é redutível ao *Neoclassicismo*. Neste sentido, a sucessão de argumentos e temas abordados até o fim do *Preface* assume uma característica da crítica neoclássica inglesa, que tenta explicar ou encaixar a obra do bardo inglês ainda nos moldes artísticos do *Ancien Régime*.

O apelo constante de Johnson de colocar Shakespeare no mesmo patamar dos grandes clássicos não é algo que surge no momento do reexame da doutrina das *unidades*, mas ele o prepara cuidadosamente desde a primeira parte do *Preface*. A crítica de Johnson não dá as costas ao *Neoclassicismo* em favor da exuberância de Shakespeare. Mas o crítico reafirma os moldes clássicos e conservadores em sua afirmação da utilidade moral acima das qualidades artísticas; na censura moral e linguística ao drama de Shakespeare; na negação da *ilusão teatral*, colocando a reflexão à frente da sensibilidade e, principalmente, na constante reafirmação da natureza humana.

A mudança de ênfase da análise de Johnson para um lugar que considere a natureza universal, em detrimento de particularismos, é o espaço privilegiado da crítica johnsoniana no qual é possível lidar com polêmicas em torno de Shakespeare em um estado formal puro. O esforço é investido justamente em se distanciar da contradição reinante no espaço social: “Sua história requer romanos ou reis, mas ele pensa apenas em homens” (JOHNSON, 1996, p. 40) ²¹¹. Johnson se utiliza dos argumentos de generalidade para criar seu consenso político.

Desse modo, o que poderia parecer uma crítica contra os dogmas e convenções do *Classicismo*, ou, como sugere o crítico Smallwood (1997), que a defesa a Shakespeare no *Preface* é fruto de deslumbramento do autor aos dramas do bardo, seria,

²¹¹ “His story requires Romans or kings, but he thinks only men” (JOHNSON, 1908, p. 15).

ao contrário, Johnson investindo na manutenção de uma atmosfera do *Classicismo* dentro de um cenário de decadência do mundo antigo.

Johnson entende essa decadência e tenta restabelecer e impor a visão neoclássica: “O que a humanidade há muito possui ela repetidas vezes examinou e comparou, e se persiste em conferir valor a sua propriedade é porque os numerosos cotejos confirmaram o parecer favorável” (JOHNSON, 1996, p. 35) ²¹². E Shakespeare, segundo Johnson, “pode agora começar a assumir a dignidade de um ancião e reivindicar o privilégio de uma fama estabelecida e de uma veneração incontestável” (JOHNSON, 1996, p. 36) ²¹³.

Ao prefaciar a obra de Shakespeare, Johnson está estabelecendo um clássico inglês aos moldes do seu *Neoclassicismo*. A ambivalência de Johnson com Shakespeare no *Preface* é fruto da sua crítica conservadora, que permanece durante todas as partes dessa obra. Mas o conservadorismo dos dogmas clássicos de Johnson faz concessões às ideias burguesas de esfera pública. Johnson pretende com seu *Preface*: “e espero haver tornado o pensamento do meu autor acessível a muitos que receiam folheá-lo e oferecer ao público um prazer inofensivo e adequado” (JOHNSON, 1996, p. 73) ²¹⁴. Esta proposta de Johnson poderia ter sido facilmente comparada à proposta neoclássica cosmopolita do *Spectator*, de Addison.

Essa relação conturbada de Johnson com a estética clássica o coloca tanto no grupo daqueles críticos neoclássicos mais conservadores (Pope, Rymer e Voltaire) como no grupo daqueles pensadores precursores das ideias românticas (Young e Rousseau) ²¹⁵.

²¹² “What mankind have long possessed they have often examined and compared; and if they persist to value the possession, it is because frequent comparisons have confirmed opinion on its favour” (JOHNSON, 1908, p. 10).

²¹³ “May now begin to assume the dignity of an ancient, and claim the privilege of established fame and prescriptive veneration” (JOHNSON, 1908, p. 10).

²¹⁴ “And hope that I have made my authour’s meaning accessible to many who before were frighted from perusing him, and contributed something to the publick, by diffusing innocent and rational pleasure” (JOHNSON, 1908, p. 53).

²¹⁵ Ao aproximar o autor de Young e Rousseau, não estamos afirmando que, assim como esses, Johnson teria antecipado a sensibilidade romântica. Para o crítico inglês, a reflexão tinha prioridade em relação à sensibilidade em questões de arte. A aproximação é no sentido de que o *Preface* participou de forma ativa da ruptura com a doutrina clássica na segunda metade do século XVIII, mesmo não havendo a intenção declarada de Johnson.

A confluência entre um modo aristocrático de arte e a ideias iluministas da burguesia é o tom que predomina no *Preface*, e sobre esta estranha ligação escreve Carpeaux (2011, p. 667): “O ‘reacionário literário’ é ‘progressismo social’. Existe uma relação, se bem que muitas vezes secreta, entre classicismo e burguesia”. Apesar desse tom predominante, esse equilíbrio é apenas ideológico e não mascara a oposição entre a burguesia (capitalismo) e a aristocracia (*Ancien Régime*), que aparece nas peças soltas e heterogêneas da tentativa de Johnson de conciliar o drama de seu “poeta da natureza” com o seu *Neoclassicismo* reacionário.

Considerando os argumentos críticos de Johnson, o *Preface* é conservador, obra de um “reacionário [...] e admirador hesitante de Shakespeare em época de pleno pré-romantismo” (CARPEAUX, 1908, p. 1156). Mas, quando analisada a forma como são dispostos esses argumentos críticos e como eles se ligam, a hesitação de Johnson diante do bardo inglês se revela como a reprodução de um ambiente capitalista hostil, no qual o escritor não tem mais seu lugar garantido na esfera pública. O crítico é apenas mais um entre vários escritores de aluguel na crescente cidade de Londres.

Sobre o crescimento de Londres e da Inglaterra como um todo no século XVIII, afirma Raymond Williams (1989, p. 205):

A centralidade do poder político; a substituição do feudalismo por uma aristocracia rural e, em seguida, por uma burguesia rural, com todos os efeitos subsequentes sobre a modernização da terra; o desenvolvimento extraordinário de um comércio mercantil: esses processos notáveis haviam ganhado um irresistível impulso no decorrer do tempo – uma concentração e uma demanda que alimentavam a si próprias. A cidade do século XIX, na Grã-Bretanha como em outros lugares, seria uma do capitalismo industrial.

Nesse contexto há, também, a constante expansão das propriedades rurais para abastecer a alta demanda das cidades. Os camponeses são expulsos de suas terras, o que gera um êxodo rural, no qual “milhares em busca de trabalho ou de esconderijo” (WILLIAMS, 1989, p. 205) migram para as cidades. A burguesia dona dos novos meios de produção (industrial) agora tem uma crescente mão-de-obra para explorar (WILLIAMS, 1989). O que movimenta as cidades inglesas na segunda metade do século XVIII são as leis de mercado.

A produção literária da *Grub Street* é afetada pelas leis do mercado, como discorre Eagleton (1991, p. 23):

O nome Grub Street deve nos precaver contra qualquer leitura exageradamente depreciativa da produção literária do século XVIII, como se à idade de ouro da esfera pública se tenha seguido uma catastrófica queda no comércio; os escritores de aluguel de Grub Street são contemporâneos de Addison e Steele, e não seus herdeiros. Mesmo assim, é possível acompanhar uma intensiva penetração do capital na produção literária, à medida que o século se desenvolve [...].

Os escritores de aluguel se multiplicam na época de Johnson e a literatura também se torna um produto. O valor de troca subjuga a qualidade literária que almejava o *Classicismo*, e passa a ser valorizado o que agrada a um público anônimo e inculto. Nessa atmosfera hostil é que começa a emergir uma literatura que nega essa intensa capitalização da vida. Essa resistência por meio da literatura prepara chão para o *Romantismo* inglês, que marca uma oposição ao sistema capitalista industrial e questiona os dogmas do *Neoclassicismo*.

Nesse cenário, para impor seu conservadorismo neoclássico e conservar a dignidade da figura do crítico, Johnson encontra no gênero ensaio a possibilidade de apresentar o seu “poeta da natureza”. O fato de um dos últimos críticos neoclássicos ter escrito em um gênero tão livre e que dispensa sistematizações pode causar estranhamento.

O gênero ensaio assume nesse ambiente de “progressismo social” um caráter de resistência dupla. Ao mesmo tempo em que ele pode ser visto como um gênero de resposta aos dogmas e rigidez do estilo neoclássico, também se compõe como um gênero que preserva a singularidade do escritor no mar de anonimato que se tornou a sociedade “progressista” burguesa.

O ensaio, segundo Suzuki (2011), segue o modelo livre de uma conversa, na qual os assuntos são colocados em pautas e podem ser abandonados sem uma conclusão, conforme o decorrer dos assuntos. Sobre como a teoria e os conceitos são tratados neste gênero literário, observa Adorno (2003, p.17):

Ele não começa com Adão e Eva, mas como aquilo sobre o que deseja falar, diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último.

O que se pode notar, no trecho de Adorno, é a distância entre o ensaio e o tratado. O tratado é comprometido com a demonstração, que parte de um princípio primeiro, do qual derivam todos os conceitos que constituem a teoria a ser exposta. Esse movimento demonstrativo se segue até esgotar todas as consequências que se podem extrair dos princípios. No ensaio, a teoria e seus conceitos aparecem com a aparência de um “despropósito”, pois não são introduzidos ou construídos a partir de um princípio primeiro, mas surgem quando são requisitados pelo assunto ou construídos a partir de uma situação concreta.

O “despropósito” do ensaio simboliza uma resistência à rigidez e ao excesso de refinamento exigido pelo os defensores do *Neoclassicismo*. O estilo clássico engessado da aristocracia cede lugar ao dinamismo da cidade. Neste espaço, sobretudo burguês, a forma do ensaio surge como um ótimo difusor de ideias. O próprio *Spectator*, escrito em forma de ensaios, tem um programa que espelha essa resistência a um rígido *Neoclassicismo*.

Chamamos a atenção ao que Carpeaux escreve sobre esse periódico de Addison: “O programa é altamente significativo: sente-se ligeira oposição contra o eruditismo dos grecistas e latinistas, cultores de línguas inacessíveis aos burgueses; sente-se a vontade de preferir o clube, o café, a casa de família ao salão aristocrático” (CARPEAUX, 2011, p.1133).

Apesar dessa liberdade de espírito tão reivindicada pelo *Iluminismo*, o ensaio não pode ser visto apenas como uma manifestação da sociedade “progressista” burguesa, pois, como sabemos hoje, os ideais do *Iluminismo* constituem uma ideologia a favor da expansão de valores de uma sociedade capitalista. Sobre os reais propósitos dessa ideologia fala Jameson (1992, p.87):

[...] o Iluminismo ocidental pode ser visto como parte de uma revolução cultural propriamente burguesa, em que os valores e os discursos, os hábitos e o espaço diário do *Ancien Régime* foram sistematicamente desmantelados para que, em seu lugar, fosse estabelecido o conjunto de novos conceitos, novos hábitos e novas formas de vida, bem como sistema de valor de uma sociedade de mercado capitalista.

A “sociedade de mercado capitalista” não se mostra como uma ilha de liberdade, igualdade e fraternidade, próprios do lema da Revolução Francesa, e claramente iluminista. A produção literária, afetada pelo capital, torna-se cada vez mais um produto

em que os escritores de aluguel formam uma massa anônima escrevendo para um público anônimo. Escritores controlados pela lei da oferta e procura.

Nesse sentido, a forma ensaio carrega em si uma resistência a esse processo que valoriza o utilitarismo e o cientificismo. O “despropósito” do ensaio pode configurar uma característica de reação ao ambiente automatizado e objetivo da cidade capitalista. O ensaio, desde a proposta de Montaigne, se configura como esboço de um pensamento ou opinião do autor escrito na primeira pessoa. Por essa razão, o ensaio não tem a ambição de ser um tratado científico. A objetividade e o utilitarismo da burguesia inglesa são quebrados pela liberdade formal do ensaio.

O ensaio é fundamentalmente escrito na primeira pessoa do singular, que expressa a opinião pessoal do autor sobre algum assunto. A possibilidade de o escritor impor sua opinião pelo meio desse gênero resgata a voz própria do autor. A marca da singularidade ou sujeito frente à massa anônima proletária da cidade se torna uma busca dos românticos em oposição à objetivação e reificação da vida moderna capitalista.

No *Preface*, Johnson se utiliza (talvez não de forma totalmente consciente) da ambivalência desse gênero literário. Note-se que a forma expressa o conteúdo da crítica de Johnson, visto que a maior parte da defesa aos dramas shakespearianos é fundada no fato de que a linguagem do bardo representa com fidelidade “the commerce of mankind”. A oposição é claramente contra a linguagem dos eruditos, que de tão refinada e rebuscada se torna inacessível ao burguês comum da cidade.

A forma do ensaio, gênero escolhido por Johnson, expressa a ideologia setecentista dos periódicos burgueses de fazer a manutenção da ordem do convívio social na esfera pública. O modo com que o ensaio traz essa manutenção é transformando a linguagem dos letrados para fazê-la acessível ao burguês. A proposta de Johnson é a apresentação de Shakespeare, tendo em foco tornar o autor acessível ao público. O gênero ensaio traz em sua estrutura a ideologia da crítica johnsoniana.

Contudo, esse processo de dinamismo e liberdade formal proporcionado pelo ensaio é entrecortado, no *Preface*, pelas fortes asserções de caráter neoclássico conservador e moralista da crítica de Johnson. Há momentos em que o autor se lança contra a erudição clássica, com quando ataca diretamente Voltaire: “Essas violações de regras meramente dogmáticas casam-se bem com a inclinação de Shakespeare para a abrangência, e essas censuras são próprias da crítica miúda e improcedente de Voltaire”

(JOHNSON, 1996, p. 52) ²¹⁶. Em outros momentos, as enumerações de defeitos das peças de Shakespeare imprimem um tom clássico e moralista à sua crítica, aplicando um caráter rígido de críticos como Rymer.

Esse entrelaço na crítica de Johnson, como vimos, é equilibrado ou dissolvido no seu princípio de natureza universal e, desta maneira, ele é capaz de reformular a doutrina das unidades. O intuito é encaixar seu “poeta da natureza” ao seu conservador *Neoclassicismo*, preservando o refinamento e os hábitos clássicos dentro da atmosfera febril e dinâmica da sociedade inglesa da segunda metade do século XVIII.

Mas o equilíbrio entre essas duas formas sociais só pode acontecer no espaço ideal de consenso político da natureza universal de Johnson. Na época do *Preface*, Johnson, com sua crítica neoclássica, já é um anacronismo (CARPEAUX, 2011). O choque entre o nascente capitalismo industrial e a antigos modos de vida se faz presente na sociedade, e as consequências no mundo da arte são, sobretudo, a dissolução dos modos clássicos de arte e a ruptura da relação estreita entre sociedade burguesa e literatura.

O caráter de singularidade ou a capacidade de imposição da voz autor no ensaio dá a Johnson, no *Preface*, sua principal resistência a essa nova sociedade utilitarista, pautada na produção desenfreada de bens de consumo. A *Grub Street* vivia, como já foi dito, uma efervescência de produção literária barata para atender à demanda de mercado. O escritor vivia um momento de desvalorização, pois se dissolve o elo entre literatura e burguesia criado na época do auge dos periódicos.

As *Belles Lettres* não servem mais de difusoras das ideias e valores burgueses, o que acarreta o desligamento e alienação do escritor em relação à sociedade, pois a literatura já não é compatível com os novos valores pregados pela burguesia. Pode-se perceber esse distanciamento na fuga pela “melancolia paisagística do pré-romantismo” (CARPEAUX, 2011, 1155).

Johnson é consciente dessas transformações, e seu *Preface* pode ser lido como um símbolo de resistência a essas grandes mudanças, tanto na sociedade como nas formas poéticas clássicas. Apresentar o “poeta da natureza” é manter as antigas convenções das poéticas, sobretudo as de Horácio, vivas nesse ambiente de decadência do *Ancien Régime*.

²¹⁶ “Such violations of rules merely positive, become the comprehensive genius of Shakespeare, and such censures are suitable to the minute and slender criticism of Voltaire” (JOHNSON, 1908, p. 29).

Smallwood (1997, p. 154, tradução nossa) aponta: “No Prefácio, Johnson pode, momentaneamente, trocar o comentário na primeira pessoa do plural e surgir incluindo a si mesmo na crítica”²¹⁷. Incluir a si mesmo no seu julgamento é o modo pelo qual Johnson impõe sua voz no oceano de anonimato dos escritores de aluguel de Londres.

A liberdade formal que o ensaio permite proporciona um lugar para Johnson impor sua singularidade. Essa resistência da crítica johnsoniana ao processo de mudança da sociedade impressa no processo formal de sua crítica talvez seja a melhor forma de aproximar Johnson dos precursores do *Romantismo*.

Porém, a resistência de Johnson no *Preface* segue um caminho diferente da resistência do pré-romantismo, que se distancia de uma realidade cada vez mais pautada nos valores de mercado. O *Preface* segue o caminho de preservar a esfera pública e manter o equilíbrio frágil entre as duas classes sociais. E nesse ponto, que a forma do *Preface* dramatiza a ruptura literária com as formas poéticas clássicas, e o ápice dessa dramatização é a reformulação da doutrina das *unidades*. Independentemente da intenção crítica de Johnson, os princípios do teatro, assim como todos os preceitos da poética clássica, são revistos e suprimidos.

O *Preface* é alocado como um dos últimos de uma sequência de prefácios a Shakespeare que seguem o modelo da crítica neoclássica, que começa com Rowe, em 1709. Dessa maneira, o *Preface* aparece na historiografia literária inglesa como um dos últimos representantes do *Neoclassicismo* inglês. Mas a profunda percepção de Johnson para a sua condição de crítico literário, em um cenário nada promissor para o cultivo das artes literárias, transforma o *Preface* em um testemunho da ruptura entre dois mundos (capitalismo e *Ancien Régime*).

²¹⁷ “In the Preface Johnson can momentarily switch the commentary into the first person plural and appear to include himself in the criticism”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No estudo realizado nesta dissertação procurou abarcar e compreender como a reavaliação da doutrina das *unidades* no *Preface to Shakespeare* mantém relação direta não apenas com a ruptura da crítica inglesa com a estética clássica. Mas, ao realizar a análise da filosofia e teoria em torno dos assuntos em jogo na reavaliação da doutrina das *unidades*, e a leitura política do *Preface*, mostramos como essa questão é um processo de transformação social e político bem mais abrangente e profundo, que afeta toda a produção literária e a atividade crítica da modernidade.

Conforme o objetivo deste trabalho, o estudo inicial buscou refazer os caminhos teóricos e filosóficos que serviram de base para construir a teoria da estética clássica, a fim de mostrar a filosofia e teoria com a qual lida Johnson, ao reavaliar a doutrina das *unidades*. Essa retomada das razões filosóficas da estética clássica se concentrou principalmente no primeiro capítulo.

Em primeiro lugar, foram traçadas as bases teóricas da doutrina clássica originadas na *Poética* do filósofo grego Aristóteles. Mostramos como a teoria da *mimese* (imitação) foi tratada por Aristóteles, e como o filósofo grego reformulou esse conceito na *Poética*. Com Aristóteles o conceito de *mimese* perdeu o teor negativo que Platão havia lhe conferido, e passou a ser um meio pelo qual o homem pode conhecer a coisas.

Aristóteles colocou a poesia como uma atividade que por meio da imitação produz conhecimento. Essa função atribuída à poesia elevou seu valor e a colocou como um ramo do conhecimento humano. Os teóricos do *Renascimento*, ao resgatarem os ideais clássicos, se utilizaram desse argumento para defender a poesia como algo mais do que um divertimento.

Na *Poética* é elaborado o principal conceito em torno do fazer poético, a *verossimilhança*. De acordo com Aristóteles, a poesia não imitava os fatos tal como ocorreram, e sim aquilo que poderia acontecer, segundo a *verossimilhança*. O conceito de *verossimilhança* se torna uma coluna essencial para o edifício clássico que foi erguido pelos classicistas italianos e franceses, pois as regras clássicas foram formuladas principalmente para manter verossímil a arte poética.

Ao retomarmos a *Poética* de Aristóteles, mostramos como foi concebida a ideia da poesia como imitação da natureza; a atividade da arte poética como um meio de

adquirir conhecimento; a concepção finalista da poesia; a centralidade do conceito de *verossimilhança*. Em suma, como essas ideias são as principais contribuições da *Poética* para a teoria da estética clássica.

A estética clássica, como apontamos, tinha sua fonte teórica em outra poética da Antiguidade. Apesar de não se tratar de um tratado filosófico, e sim de uma epístola escrita em versos pelo poeta latino Horácio, o impacto da *Arte Poética* foi tão forte e duradouro como da *Poética* de Aristóteles.

Mostramos que o próprio culto à arte grega surgiu nos tratados da Antiguidade latina. Horácio introduziu a ideia de que os poetas, para se aperfeiçoarem, teriam que seguir modelos ideais de perfeição artística. Desse modo, a *Arte Poética* de Horácio já continha o culto à cultura helênica. Muitos dos tratados poéticos da era dos classicismos reproduziram o culto helenístico de Horácio aos poetas gregos antigos.

A principal contribuição da *Arte Poética* de Horácio para a teoria da estética clássica é a união na representação poética entre utilidade moral e o prazer. Na *Poética* de Aristóteles, o sentido da *cartase* não ficou claro para os comentadores da *Poética*. Por outro lado, os classicistas encontraram na máxima de Horácio, “deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor”, um fundamento para defender a função pedagógica da poesia.

A partir de uma mistura de influências das poéticas de Aristóteles e Horácio, os críticos e teóricos do *Classicismo* constituíram as bases da estética clássica e formularam as regras clássicas. A importância da poesia enquanto ferramenta educadora, que instrui por meio do prazer, cria um elo entre a burguesia e a *Classicismo*.

Apresentadas os alicerces filosóficos e teóricos sobre a qual se sustenta a estética clássica, no segundo passo traçamos a formulação das regras clássicas, com foco, sobretudo, na regras das três unidades. Os preceitos da doutrina clássica são elaborados como regras consolidadas nos séculos XVI e XVII na Itália e na França. As regras clássicas eram mais um produto do *Classicismo*, do que das próprias poéticas da Antiguidade.

Primeiramente se fez necessário expor que a elaboração de todo um conjunto de preceitos, que guiavam o fazer poético, se sustentavam na concepção de que a poesia deveria atingir um objetivo específico. As regras clássicas eram sustentadas na noção de que a representação da poesia deveria agradar e ao mesmo tempo instruir o público

moralmente. Segundo as ideias dos séculos XVII e XVIII, a poesia só poderia alcançar tal finalidade se sua representação se aproximasse da realidade de sua audiência.

Então, as regras clássicas eram diretrizes que o artista deveria seguir para que seu poema cumprisse sua finalidade, esta uma concepção advinda da teoria aristotélica. Manter a representação verossímil garantia à poesia cumprir sua finalidade junto à sua audiência. Traçamos, por meio desta concepção, a elaboração de regras de *decoro* e das *unidades*.

Expomos, principalmente, os argumentos, por meio dos quais os críticos do *Classicismo* defendiam a obediência às regras clássicas. O caminho traçado passou novamente pela importância do conceito de *verossimilhança*, ou seja, como esse conceito centralizou as demais regras clássicas em torno de si. Em seguida, tratamos das regras do *decoro* e especificamente de cada uma das três unidades (ação, tempo e lugar), com o fim de mostrar como essas regras sustentam a *verossimilhança* que o poeta deveria manter na poesia.

Apresentar uma exposição da constituição das bases teóricas da estética clássica e suas regras foi importante para ressaltar o fundo filosófico das questões tratadas pela crítica literária de Johnson no *Preface*. Deste modo, ao discorrer sobre o âmbito teórico das questões com as quais lidou Johnson, foi possível apreender o alcance e as consequências da ruptura da crítica inglesa com a estética clássica no *Preface*. Pois essa ruptura na base do fazer poético e na atividade crítica foi um processo de decadência de um pensamento e filosofia da arte na Europa.

Os estudos iniciais do primeiro capítulo foram voltados a aspectos teóricos do tema. O segundo capítulo se concentrou em um panorama mais histórico do *Neoclassicismo* inglês. Essa parte do estudo se concentrou no contexto histórico e intelectual da *Era augustana* e como se encontrava a crítica inglesa sobre Shakespeare na época de lançamento do *Preface*.

Na parte inicial do segundo capítulo, mostramos um panorama rápido de como se constituiu o *Classicismo* francês. O interesse era ressaltar como a estética clássica assumiu um papel muito importante no fazer poético da França. A consolidação da doutrina clássica na *França* se deu graças principalmente à classe burguesa, que viu na estética clássica uma maneira de conquistar seu espaço cultural, social e político.

No traçado do contexto histórico e intelectual que empenhamos do *Classicismo*, se observou, sobretudo, a importância desta corrente artística francesa para a consolidação da estética clássica em toda a Europa. A partir do panorama do

Classicismo francês, foi possível mostrar como o *Neoclassicismo* inglês foi fortemente influenciado pela doutrina clássica ao moldes franceses.

A parte central do segundo capítulo da dissertação tratou do panorama da crítica neoclássica inglesa, ou seja, de um delineamento da *Era augustana*. Discorremos sobre o encontro do jornalismo com a literatura na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII. Esse encontro, como foi tratado, gerou os periódicos semanais que seriam o principal meio de divulgação da crítica inglesa dessa época.

A confluência entre jornalismo e literatura foi o grande meio de difusão de ideias na *esfera pública* inglesa. Por meio da *esfera pública* foi possível certa conciliação dos ideais da classe burguesa com a aristocrática, que gerou uma ascensão política e cultural da primeira. Nessa época, a burguesia apoderou-se da arte como seu mecanismo de difusão de valores, talvez como em nenhuma outra época da humanidade. Importa ressaltar que a arte burguesa da época era neoclássica.

Em seguida, mostramos como a doutrina clássica se consolidou na Inglaterra. Nós concentramos, principalmente, em traçar como os preceitos e conceitos da estética clássica eram apoderados e tratados pelas principais expoentes ingleses da poesia e crítica. Consideramos importante passar pelas figuras de Jonson e Sidney, pioneiros do *Neoclassicismo* inglês, em seguida, tratamos dos dois maiores neoclássicos ingleses, Dryden e Pope.

Para concluir o estudo do contexto histórico e intelectual da época do *Preface*, julgamos necessário traçar um panorama da crítica shakespeariana inglesa do século XVIII. A partir dessa exposição buscamos ampliar a compreensão dos temas tratados sobre Shakespeare. O poeta foi um grande símbolo do esgotamento dos preceitos clássicos na Inglaterra. O bardo inglês mostrou os limites das poéticas ao se afastar dos preceitos clássicos e possibilitar o estudo de novos conceitos em sua obra.

O estudo inicial desta dissertação foi principalmente voltado para abarcar a extensão do tema principal deste trabalho. Julgamos importante mostrar a amplitude e a profundidade teórica e filosófica da crítica de Johnson no *Preface*.

O último e principal capítulo desta dissertação tratou da análise do *Preface*, focando principalmente do reexame da regra das três unidades. Consideramos que a análise literária de uma obra só pode revelar um significado mais amplo do seu objeto de estudo quando se levam em consideração os aspectos históricos e sociais envolvidos na construção do texto estudado. E para tal análise nos utilizamos dos conceitos de Raymond Willians (1977; 1989), Antonio Candido (2006) e principalmente da

concepção de *inconsciente político* e da leitura em três horizontes de interpretação de Jameson (1992).

Nesse sentido, considerou-se que uma análise que apenas tratasse do reexame das doutrinas das *unidades* em nível formal não poderia abarcar todas as motivações e mecanismos do movimento crítico de Johnson no *Preface*. O tema não se tratava apenas de uma divisão formal na estrutura do fazer poético, mas de uma divisão na sociedade inglesa, que colocou em cheque a própria atividade da crítica literária e sua relação com a sociedade. Por esse motivo intitulamos nosso último capítulo de “*Preface to Shakespeare* (1765): a ruptura entre dois mundos”.

Na primeira parte do último capítulo realizamos uma apresentação mais abrangente do *Preface*. O principal passo se encarregou do delineamento da fortuna crítica do *Preface* no século XX, com o objetivo de passar pela leitura tradicional de nosso objeto de estudo. Os principais críticos de Johnson traçaram uma análise mais formal do *Preface*, incluindo dados históricos apenas como pano de fundo ou com objetivo classificatório.

Observamos que a leitura do *Preface* no século XX tratou dessa obra de Johnson como um ensaio de importância histórica para a crítica shakespeariana, porém de relevância datada para os estudos literários. Consideramos que poderia ser realizada uma leitura do *Preface* sob outro olhar, que no caso seguiu a leitura política de Jameson.

A partir da leitura política da relação de Johnson com a estética clássica no *Preface*, procuramos mostrar que o autor está lidando principalmente com as contradições de duas formações sociais incompatíveis: capitalismo e *Ancien Régime*. O *Preface* assumiu, em nossa leitura, o papel de um ensaio que tenta lidar com o remodelamento de uma estrutura social e econômica que afeta a situação social da crítica literária.

A intenção deste foco de leitura não foi apontar que as demais leituras do *Preface* estão erradas. Mas se considerou que uma leitura política poderia ampliar o horizonte de compreensão do *Preface*. Neste sentido, a leitura realizada teve como objetivo localizar nos processos formais da crítica de Johnson suas motivações sociais e políticas, ou seja, desvendar seu *inconsciente político*.

Acreditamos que, ao desvendar o contexto histórico e social de uma estrutura de obra, estamos unindo dois fatores, interno e externo, que auxiliam na compreensão ou significado mais amplo de uma obra literária. A leitura que conduzimos do *Preface* se

fez em três molduras concêntricas ou horizontes sucessivos, que, segundo Jameson (1992, p.68-69):

[...] marcam uma ampliação do sentido do campo social de um texto [...], cada fase ou horizonte governa uma reconstrução distinta de seu objeto [...] Assim, dentro dos limites mais estreitos de nosso primeiro horizonte, estreitos em termos políticos ou históricos, o “texto”, o objeto de estudo, é ainda mais ou menos construído como algo coincidente com a obra ou expressão literária individual [...] Quando passamos para a segunda fase e descobrimos que o horizonte semântico, em que ampliamos um objeto cultural, ampliou-se até incluir a ordem social [...] Quando, finalmente, mesmo as paixões e os valores de uma determinada formação social vêm-se colocados em uma perspectiva nova e aparentemente relativizada pelo horizonte máximo da história humana com um todo [...] tanto o texto individual, quantos seus ideologemas, conhecem uma transformação final e devem ser lidos em termos do que chamarei de *ideologia da forma*.

Seguindo esses três horizontes, em um primeiro nível de leitura realizamos uma leitura ao molde de uma *explication de texte* do *Preface*. Porém, apreendemos o *Preface*, e especificamente a reavaliação das *unidades*, como um *ato simbólico* que visava suavizar ou solucionar as contradições sociais indissolúveis da época de Johnson. Buscamos nessa leitura, a nível formal, localizar as *estratégias de contenção* da crítica de Johnson.

Observamos, nessa primeira etapa da leitura, que as oscilações do tom da crítica de Johnson, que alternam entre a defesa e a censura do drama de Shakespeare, advêm da tarefa do autor de tentar reconciliar o bardo com a estética clássica. O que gera contradições no próprio movimento formal da crítica de Johnson no *Preface*, pois ambos resultam inconciliáveis.

Passando para o segundo nível de leitura, empreendemos uma interpretação que ampliou as contradições formais para contradições sociais entre a classe burguesa e aristocrata na Inglaterra da segunda metade do século XVIII. A tentativa de Johnson de reconciliar Shakespeare com a estética clássica e as resoluções do autor para essas contradições constituíram uma unidade menor das tensões entre o “avanço” da burguesia e a “atraso” da aristocracia inglesa.

A resolução de Johnson, no *Preface*, para o embate entre a burguesia “progressista” e a hábitos arcaicos da aristocracia envolveu a criação de um espaço privilegiado onde reside a natureza universal. Espaço ideal onde Johnson reproduzia um equilíbrio frágil entre essas duas classes em embate, um espaço próprio que reproduzia um ideal de *esfera pública* na Inglaterra da primeira metade do século XVIII. Esse

equilíbrio era garantido pelo reexame das regras das três unidades, por meio do qual Johnson poderia reconciliar Shakespeare com a estética clássica, levando em conta um campo ideal da natureza universal, acima das inexoráveis transformações sociais e históricas.

No último horizonte de nossa leitura, a disputa das duas classes (burguesia e aristocracia), que conduzia as motivações da crítica de Johnson no *Preface*, se organizou dentro de um processo que abrange toda a organização social e política da Inglaterra, e revela um movimento histórico dos modos de produção (capitalismo e *Ancien Régime*). Nesta última etapa da leitura, voltamo-nos à *ideologia da forma* do *Preface*, ou seja, como os processos formais deste ensaio de Johnson expressam de maneira ativa o embate entre ambas as formações sociais.

Observamos que o próprio gênero escolhido por Johnson para empreender sua reconciliação entre esses dois mundos continha em sua estrutura uma resistência contra a rígida teorização e dogmatismo da estética clássica, e ao mesmo tempo, uma resistência ao capitalismo utilitarista e impessoal da burguesia, ao oferecer uma voz individual ao autor. Johnson, como foi notado, se utiliza do ensaio como uma maneira de impor sua voz diante do oceano de anonimato dos escritores de aluguel da *Grub Street*, cenário resultante do capitalismo que começava sua era industrial.

Nesse sentido, nossa leitura política, em seu último horizonte, notou que a forma do *Preface* configurou uma resistência de Johnson ao novo cenário inglês que tomava forma com a expansão econômica da burguesia. A resistência de Johnson se fazia através da tentativa de manter o equilíbrio frágil da esfera pública, porém o que ocorria era a contradição indissolúvel entre esses dois mundos (capitalismo e *Ancien Régime*).

A reavaliação das doutrinas das *unidades* no *Preface* se mostrou como uma estratégia da crítica de Johnson para refazer o cenário londrino de conciliação das classes burguesas e aristocratas, no qual vigorou uma relação estreita entre sociedade e crítica que não nunca existiu em sua plenitude. As peças shakespearianas, que não se encaixavam em nenhuma destas formações sociais, é para Johnson a símbolo de seu conceito de natureza universal, espaço acima da realidade da História.

A leitura do *Preface* foi realizada no sentido de contribuir para estudos das obras Johnson, sobretudo, para seus escritos voltados para crítica literária. Apesar da escassez de trabalhos sobre Johnson no âmbito acadêmico nacional, ele foi um dos principais críticos do século XVIII e um dos primeiros críticos a exercer essa ocupação de modo profissional. Portanto, buscamos ter incentivado o estudo no Brasil deste autor de grande importância para a crítica literária. Neste trabalho, optamos pela abordagem política do *Preface* que apontou para um novo caminho interpretativo das obras de Johnson.

Ao interpretar o *Preface* visando à investigação do seu subtexto político e social, buscamos expandir o horizonte de compreensão apresentados por outros métodos interpretativos em voga. Temos desvendado as “estratégias de contenções” do texto de Johnson, mostrando que a relação entre literatura e sociedade é de fato algo ativo e significativo, nos deixaram consonantes a proposta de Jameson, no seu *Inconsciente político*: “Vou defender aqui a prioridade de uma moldura interpretativa marxista em termos da riqueza semântica” (JAMESON, 1992, p.10).

Por essa razão, o objetivo dessa análise não foi defender ou acusar Johnson, em seu *Preface*, e nem mostrar o quanto sua obra é “alta literatura”. A intenção foi realizar um caminho diferente de outros métodos interpretativos “no pluralismo do mercado intelectual de hoje” (JAMESON, 1992, p. 10), os quais estabelecem dentro do ambiente acadêmico o que é “alta literatura”. Porém, não buscávamos também a neutralidade política e histórica forjada pelo modelo estrutural de interpretação, que concebe o objeto de estudo como “coisa-em-si”, cujo significado reside em uma estrutura interna e independente dos fatores externos.

Acessar o *inconsciente político* do *Preface* não foi somente compreender nosso objeto de estudo profundamente. A ampliação do horizonte de compreensão da obra, realizada em nossa leitura, buscou a relação estabelecida entre a literatura e seu meio social e político. Portanto, essa interpretação do *Preface*, nos guiou a uma reflexão sobre o momento onde uma nova organização social e econômica exige novas formas de fazer arte. Neste caso, quando surgiu uma nova fase do capitalismo (industrial) se mudou radicalmente a produção cultural.

Portanto, investigar as tensões sociais da Inglaterra do século XVIII imprimidas dentro da estrutura desse ensaio de Johnson, nos mostrou como as etapas de uma formação social trazem consigo suas próprias formas de organização e relações que influem diretamente na estrutura de sua produção cultural. Na leitura do *Preface* foi

possível constatar como a superação do modelo político e social do *Ancien Régime* revela uma nova relação entre literária e sociedade, que mudou a forma de fazer crítica. Segundo Eagleton, é o momento em que estamos “dirigindo para aquela ruptura entre a formação literária intelectual e social que terminará dando origem a uma crítica plenamente especializada” (1991, p. 26).

A ruptura entre a sociedade e literatura foi profunda, evocando novamente Eagleton (1991, p. 26):

À medida que a sociedade capitalista se desenvolve, e as forças de mercado passam a determinar cada vez mais o destino dos produtos literários, não é mais possível pressupor que o “o gosto” ou o “refinamento” sejam frutos do diálogo civilizado e do debate racional.

O que nos levou a constatar que o *inconsciente político* de nosso objeto de estudo nos mostrou como o avanço de um novo estágio do capitalismo gerou o surgimento de uma crítica e literatura como instituições acadêmicas, as quais se encontram distante do seu sentido social, tão presente nos séculos XVII e XVIII.

Nesse sentido, nosso estudo, em seu sentido geral, buscou uma aproximação e complementação dos estudos literários e culturais com os estudos conceituais da filosofia. Portanto, esperamos nesse estudo o fortalecimento do elo entre os campos do conhecimento. E como vimos, a leitura política foi aplicada principalmente para suprir as exigências colocadas por nosso próprio objeto de estudo. Pois, não é possível acessar o significado dos objetos culturais em sua amplitude sem considerar seu *inconsciente político*, que faz parte de um pensamento coletivo, retratando o inexorável movimento histórico em toda sua amplitude.

A partir de nossa interpretação, também esperamos ter ressaltado a importância do *Preface* de Johnson como um ensaio crítico de percepção profunda das mudanças impostas pelos valores do mercado capitalista na criação ou fazer poético. O *Preface*, como se procurou mostrar, não foi apenas fruto do conservadorismo clássico de seu autor, mas de uma tentativa de manter a voz do crítico atuante na sociedade.

Por fim, a colaboração feita neste trabalho aos estudos culturais visou à importância de ler os textos literários atrelados a História, desse modo, superando as limitações ou dogmatismo de outros códigos interpretativos disponíveis. A defesa de uma leitura política é feita com maestria por Jameson (1992, p.93), o qual aponta que a História é o último horizonte de compreensão que transcende os demais métodos

interpretativos, justamente por que “a História é a experiência da Necessidade, e só esta pode impedir sua tematização ou reificação como simples objeto de representação ou como um código-mestre entre outros”.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Samuel Johnson:

JOHNSON, S. Preface to Shakespeare. In: _____. **Johnson's Shakespeare**. London: Oxford, 1908.

_____. **Prefácio a Shakespeare**. Tradução Enid A. Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. The History of Rasselas. In: _____. **The Yale edition of the works of Samuel Johnson**. Gwin J. Kolb (Ed.). New Haven: Yale University Press, 1990. v. 16.

_____. The Idler. In: _____. **The Yale edition of the works of Samuel Johnson**. John M. Bullitt (Ed.); L.F. Powell (Ed.). New Haven: Yale University Press, 1963. v. 2.

_____. The Rambler, sections 1-54 (1750). In: _____. **The Works of Samuel Johnson in Sixteen Volumes**, Electronic Text Center, University of Virginia Library, 1995. v. I. Disponível em:
<<http://web.archive.org/web/20080919092243/http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/Joh1Ram.html>>.

_____. The Rambler, sections 55-112 (1750-1751). In: _____. **The Works of Samuel Johnson in Sixteen Volumes**, Electronic Text Center, University of Virginia Library. v. IV. Não se encontra mais disponível.

_____. The Rambler, sections 171-208 (1751-1752); The Adventurer, sections 34-108 (1753). In: _____. **The Works of Samuel Johnson in Sixteen Volumes**, Electronic Text Center, University of Virginia Library. v. IV. Não se encontra mais disponível.

_____. **The Works of Samuel Johnson, LL.D, In Nine Volumes: The Rambler**. The Project Gutenberg EBook, March 2, 2004. v. 3. Disponível em:
<<http://www.gutenberg.org/cache/epub/11397/pg11397.html>>. (Edições do *Rambler* 113-170)

Obras teóricas:

ABRAMS, M. H. **The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition**. London: Oxford University Press, 1971.

ADORNO, T. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril cultural, 1973a. (Coleção Os Pensadores).

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril cultural, 1973b. (Coleção Os Pensadores).

BASKER, J. Criticism and the rise of periodical literature. In: NISBET, H. B.; RAWSON, C. **The Cambridge History of Literary Criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. v. 4.

BLOOM, H. **Shakespeare: the invention of the human**. New York: Riverhead Books, 1998.

BOILEAU-DESPRÉAUX, N. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOSKER, A. **Literary Criticism in the Age of Johnson**. Cambridge: W. Heffer & Sons, 1954.

BOSWELL, James. **Life of Samuel Johnson**. The Eletronic Classic Series Publication, 2012. Disponível em: <www.book.tubefun4.com/downloads/bosjohn.pdf>.

BOULTON, J. T. **Samuel Johnson: the critical heritage**. London: Routledge, 1971.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, O. M. **História da Literatura Ocidental**. São Paulo: Leya, 2011.

CARTER, R.; McRAE, J. **The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland**. London: Routledge, 2001.

CORNIELLE, P. Trois Discours. In: CORNEILLE, P.; CORNEILLE, T. **Ouvres des deux Corneille (Pierre et Thomas)**. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1910.

DOBRÁNSZKY, E. A. Dr. Johnson, ou uma revisitação da ética da leitura. In: **Prefácio a Shakespeare**. Tradução Enid A. Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996.

DRYDEN, J. **An essay of dramatic poesy**. Oxford: Oxford University Press, 1918.

DUTTON, G. B. The french aristotelian formalists and Thomas Rymer. **PMLA**, New York, v. 29, n. 2, p. 152-188, 1914.

EAGLETON, T. **A função da crítica**. Tradução Jefferson L. Camargo. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Walten sir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GUERINI, A. “A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência”. **Anuário de Literatura**. Santa Catarina, n. 8, p. 11-27, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/issue/view/860>>. Acesso em: mar. 2015.

HABIB, M. A. R. **A history of literary criticism: from Plato to the present**. Oxford:

Blackwell Publishing, 2005.

HORÁCIO; LONGINO; ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

HUME, D. **A arte de escrever ensaio**. Tradução Márcio Suzuki e Pedro Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2011.

JAMESON, F. **O inconsciente político**. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JUNQUEIRA, I. **Ensaaios escolhidos**. São Paulo: A Girafa, 2005. v. 2.

KEAST, W. R. The theoretical foundations of Johnson criticism. In: **Critics and criticism**. Chicago: The University of Chicago Press, 1957.

KORSHIN, P. J. Johnson, the essay, and *The Rambler*. In: CLINGHAN, Greg. **The Cambridge Companion to Samuel Johnson**. New York: Cambridge University Press, 1997.

LEVINE, J. M. **The battle of the books: history and literature in the Augustan Age**. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

MATTOS, F. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. **O que nos faz pensar**, São Paulo, n. 25, p. 7-22, ago. 2009.

MONTEIRO, D. L. *Lusus Naturae* versus the *Poet of All Things*: William Hazlitt's revaluation 18th Century criticism of Shakespeare. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 13-45, jan. 2013. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0>. Acesso em: mar. 2015.

MORAES, F. Teoria e estética em Aristóteles. **Viso - Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, n. 2, maio-ago. 2007. Disponível em: <<http://revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=11>>. Acesso em: mar. 2015.

MUDFORD, W. MUDFORD on *Rasselas*. In: BOULTON, J. T. **Samuel Johnson: the critical heritage**. London and New York: Routledge, 1971.

NOVAK, M. E. Drama, 1660-1740. In: NISBET, H. B.; RAWSON, C. **The Cambridge History of Literary Criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. v. 4.

PARKER, Fred. "The skepticism of Johnson's *Rasselas*". In: CLINGHAN, Greg. **The Cambridge Companion to Samuel Johnson**. New York: Cambridge University Press, 1997.

PLATÃO. **A República**. Tradução Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

POPE, Alexander. **An Essay on Criticism**. Blackmask Online, 2003. Disponível em: <<http://www.blackmask.com>>.

_____. Preface to Edition of Shakespeare. In: SMITH, D. N. **Eighteenth Century Essays on Shakespeare**. The Project Gutenberg EBook, 2005. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/dirs/3/0/2/2/30227/>>.

REBELO, L. S. Ars Poetica de Horácio – o texto original. **Organon**, Porto Alegre, v. 29, n. 56, p. 259-277, jan/jun, 2014.

ROBERTS, A. **Fredric Jameson**. London: Taylor & Francis e-Library, 2001. (Routledge Critical Thinkers).

ROWE, N. “Some Account of the Life &c. of Mr. William Shakespear”. In: SMITH, D. N. **Eighteenth Century Essays on Shakespeare**. The Project Gutenberg EBook, 2005. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/dirs/3/0/2/2/30227/>>

RYMER, T. **The Critical Works of Thomas Rymer**. Ed. Curt Zimansky. New Haven: Yale University Press, 1956.

SAMBROOK, J. Poetry, 1660-1740. In: NISBET, H. B.; RAWSON, C. **The Cambridge History of Literary Criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. v. 4.

SANTORO, F. Sobre a estética de Aristóteles. **Viso - Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, n. 2, maio-ago. 2007. Disponível em: <<http://revistavisos.com.br/visArtigo.asp?sArti=12>>. Acesso em: mar. 2015.

SIDNEY, P. The Defense of Poesy. **Great Essays By Montaigne, Sidney, Milton, Cowley, Disraeli, Lamb, Irving, Lowell, Jefferies, and Others**. New York: D. Appleton and Company, 1904.

SILVA, V. M. de A. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1997. v. 1.

SMALLWOOD, P. Shakespeare: Johnson’s poet of nature. In: CLINGHAN, G. **The Cambridge Companion to Samuel Johnson**. New York: Cambridge University Press, 1997.

SMITH, D. N. **Eighteenth Century Essays on Shakespeare**. The Project Gutenberg EBook, 2005. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/dirs/3/0/2/2/30227/>>

SPINA, S. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SPINGARN, J. E. **A history of criticism in the Renaissance**. Harcourt Brace, 1963.

SUZUKI, M. O ensaio e a arte de conversar. In: HUME, D. **A arte de escrever ensaio**. Tradução Márcio Suzuki e Pedro Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2011.

TOLEDO, A. M. **Mímese e a tragédia na Poética de Aristóteles**. 2005. 153 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

TOMARKEN, E. **Samuel Johnson on Shakespeare: the discipline of criticism**. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1991.

VOLTAIRE. **Lettres philosophiques**. Blackmask Online, 2001. Disponível em: <<http://www.blackmask.com>>.

WILLIAMS, R. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977.

_____. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WRIGHT, C. H. C. **French Classicism**. London: Humphrey Milford, 1920.

YOUNG, E. **Conjectures on Original Composition**. Manchester: The University Press, 1914.