

Índice

Prefácio	11
Capítulo 1 – Aberturas	13
Capítulo 2 – Personagem	67
Capítulo 3 – Narrativa	111
Capítulo 4 – Interpretação	159
Capítulo 5 – Valor	233

Prefácio

Tal como o sapateado, a arte de analisar obras literárias já deu praticamente o que tinha a dar. Toda a tradição daquilo a que Nietzsche chamou «leitura lenta» está em risco de desaparecer sem deixar rasto. Ao prestar especial atenção à forma e à técnica literárias, este livro tenta desempenhar um modesto papel na tentativa de salvá-las. Fundamentalmente, pretende ser um guia para principiantes, mas espero que também se revele útil para quem já esteja envolvido nos estudos literários ou para quem simplesmente goste de ler poemas, peças e romances nos seus tempos livres. Tento esclarecer questões como a narrativa, a trama, a personagem, a linguagem literária, a natureza da ficção, os problemas da interpretação crítica, o papel do leitor e o valor das avaliações. O livro propõe também algumas ideias acerca de autores específicos, bem como sobre correntes literárias, como, por exemplo, o classicismo, o romantismo, o modernismo e o realismo, para aqueles que possam sentir necessidade delas.

Creio que sou mais conhecido como teórico da literatura e comentador político, e alguns leitores poderão perguntar-se o que é feito desses interesses neste livro. A resposta é que não podemos levantar questões políticas ou teóricas acerca de textos literários sem um certo grau de sensibilidade face à

sua linguagem. A minha preocupação aqui é a de apetrechar os leitores e os estudantes com algumas das ferramentas básicas do ofício crítico, sem as quais é pouco provável que sejam capazes de evoluir para outros assuntos. Espero, pelo caminho, demonstrar que a análise crítica pode ser divertida e, ao fazê-lo, ajudar a destruir o mito de que a análise é inimiga do prazer.

Terry Eagleton

CAPÍTULO 1

Aberturas

Imagine que está a ouvir um grupo de estudantes à volta da mesa de um seminário a discutir o romance *O Monte dos Vendavais*⁽¹⁾, de Emily Brontë. A conversa poderia ser mais ou menos assim:

Estudante A: Não consigo perceber o que é que há de tão especial na relação da Catherine com o Heathcliff. São somente uns putos quezilentos.

Estudante B: Bem, na verdade, não é sequer uma *relação*, pois não? É mais uma espécie de união mística de egos. Não se pode falar dela em linguagem corrente.

Estudante C: Porque não? O Heathcliff não é um místico, é um bruto. O gajo não é uma espécie de herói byroniano; é cruel.

Estudante B: OK, então quem é que o fez assim? As pessoas do Monte, claro. Quando ele era criança, não tinha problemas. Elas acham que ele não é suficientemente bom para se casar com a Catherine, e, portanto, ele transforma-se num monstro. Pelo menos, não é um covarde como o Edgar Linton.

(¹) Ou *O Monte dos Ventos Uivantes*, consoante as traduções. [N. do T.]

Estudante A: Claro, o Linton tem um bocado falta de carácter, mas trata a Catherine muito melhor do que o Heathcliff.

O que é que há de errado nesta discussão? Algumas das observações feitas são bastante perspicazes. Toda a gente parece ter continuado a ler para lá da página 5. Ninguém parece achar que Heathcliff é uma vilória do Kansas. O problema é que, se alguém que nunca tivesse ouvido falar n’*O Monte dos Vendavais* ouvisse esta discussão, nada lhe sugeriria tratar-se de um *romance*. Talvez o ouvinte pudesse assumir que os estudantes estavam a coscuvilhar acerca de uns amigos deles, bastante peculiares. Talvez a Catherine seja uma estudante do Instituto Superior de Gestão, o Edgar Linton seja o Reitor da Faculdade de Belas-Artes e o Heathcliff seja um contínuo psicopata. Não é dito nada acerca das técnicas por meio das quais o romance constrói as suas personagens. Ninguém levanta a questão de quais as atitudes que o próprio livro menciona face a estas figuras. Serão os seus julgamentos sempre consistentes ou será que são ambíguos? Então e a imagética, o simbolismo e a estrutura narrativa do romance? Reforçam aquilo que sentimos face às suas personagens ou boicotam-no?

Claro que, com a continuação do debate, poderia tornar-se mais claro que os estudantes estavam a discutir acerca de um romance. Por vezes, é difícil distinguir aquilo que os críticos literários dizem acerca de poemas e romances de conversas sobre a vida real. Isso não constitui grande crime. No entanto, hoje em dia, isso tende a ocorrer demasiadíssimas vezes. O erro mais comum que os estudantes de literatura cometem é abordarem logo aquilo que o poema ou o romance referem, pondo de lado o modo como o dizem. Ler assim é pôr de parte a «literariedade» da obra — o facto de se tratar de um

poema, de uma peça ou de um romance, e não de um relato da ocorrência de erosão do solo no Nebraska. As obras literárias, além de relatos, são estruturas retóricas. Exigem um tipo de leitura particularmente vigilante, que esteja atenta ao tom, à atmosfera, à cadência, ao gênero, à sintaxe, à gramática, à consistência, ao ritmo, à estrutura narrativa, à pontuação e à ambiguidade — na verdade, a tudo quanto se inscreve no quadro da «forma». É verdade que também se poderia ler um relatório sobre a erosão do solo no Nebraska deste modo «literário». Isso simplesmente significaria prestar muita atenção ao funcionamento da sua linguagem. Para alguns teóricos da literatura, isso seria o suficiente para transformá-lo numa obra literária, embora, provavelmente, não rivalizasse com o *Rei Lear*.

Em parte, o que queremos dizer com obra «literária» é aquela em que *o que* é dito deve ser encarado de acordo com o modo *como* é dito. É o tipo de escrita na qual o conteúdo é inseparável da linguagem em que é apresentado. A linguagem é constitutiva da realidade ou da experiência, e não apenas um veículo para ela. Vejamos um sinal rodoviário que diz OBRAS NA ESTRADA: ESPERAM-SE LONGOS ATRASOS NA CIRCUNVALAÇÃO DE RAMSBOTTOM DURANTE OS PRÓXIMOS 23 ANOS. Aqui, a linguagem é simplesmente um veículo para uma ideia que poderia ser expressa de inúmeras formas. Uma autoridade local audaz poderia até escrevê-la em versos. Se não soubessem bem quanto tempo a circunvalação estaria fora de serviço, poderiam sempre rimar «Reabrirá» com «Sabe-se lá». Pelo contrário, «os lírios podres mais que as ervas fedem»⁽²⁾ é muito mais difícil de parafrasear, pelo menos

(2) Shakespeare, Soneto 94. Recorremos aqui à tradução de Vasco Graça Moura (*Os Sonetos Completos*, São Paulo, Landmark, 2005). [N. do T.]

sem arruinar completamente a frase. E esta é uma das várias coisas que queremos dizer ao chamar-lhe «poesia».

Dizer que devemos encarar aquilo que é feito numa obra literária de acordo com o modo como é feito não é reivindicar que essas duas coisas encaixam sempre na perfeição. Poder-se-ia, por exemplo, narrar a história de vida de um rato-do-campo em versos brancos miltonianos. Ou poderíamos escrever acerca da nossa ânsia de liberdade com uma métrica rígida como um colete de forças. Em casos como estes, a forma estaria interessantemente em desacordo com o conteúdo. No seu romance *A Quinta dos Animais*, George Orwell molda a complexa história da Revolução Bolchevique sob a forma de uma fábula aparentemente simples acerca de animais de criação. Nesses casos, talvez seja melhor os críticos falarem de uma tensão entre a forma e o conteúdo. Poderão encarar essa discrepância como parte do significado da obra.

Os estudantes que acabámos de ouvir a discutir têm opiniões divergentes acerca de *O Monte dos Vendavais*. Isso levanta toda uma série de questões que, em sentido estrito, pertencem mais à teoria da literatura do que à crítica literária. O que é que está envolvido na interpretação de um texto? Existe uma maneira certa e uma errada de o fazer? Podemos demonstrar que uma interpretação é mais válida do que outra? Poderá haver uma explicação verdadeira para um romance de que ainda ninguém se lembrou ou de que ninguém nunca se lembrará? Poderão o Estudante A e o Estudante B estar ambos certos relativamente ao Heathcliff, muito embora as suas opiniões quanto a ele sejam vigorosamente opostas?

Talvez as pessoas à volta da mesa se tenham confrontado com estas questões, mas, hoje em dia, muitíssimos estudantes não o fizeram. Para eles, o ato de ler é bastante inocente.

Não têm consciência de quão inquietante é o mero facto de se dizer «Heathcliff». Afinal de contas, num certo sentido, Heathcliff não existe, pelo que parece estranho falar acerca dele como se existisse. É verdade que há teóricos da literatura que acham que as personagens literárias existem mesmo. Um deles acredita que a nave espacial *Enterprise* tem mesmo um escudo térmico. Outro considera que Sherlock Holmes é uma criatura de carne e osso. Outro ainda defende que o Sr. Pickwick, de Dickens, é real e que o seu criado, Sam Weller, consegue vê-lo, ainda que nós não consigamos. Estas pessoas não são clinicamente loucas, mas sim, simplesmente, filósofos.

Existe uma relação, descurada na conversa dos estudantes, entre as suas próprias discussões e a estrutura do próprio romance. O *Monte dos Vendavais* conta a sua história de uma maneira que envolve uma diversidade de pontos de vista. Não existe qualquer «voz-off» nem um único narrador fiável que oriente as reações do leitor. Em vez disso, temos uma série de relatos, alguns deles, provavelmente, mais fidedignos do que outros, cada qual disposto dentro dos demais como matrioscas. O livro intercala uma mininarrativa com outra, sem nos dizer o que pensar das personagens e dos acontecimentos que descreve. Não tem pressa alguma de nos revelar se Heathcliff é um herói ou um demónio, se Nelly Dean é perspicaz ou estúpida, se Catherine Earnshaw é uma heroína trágica ou uma miúda mimada. Isto faz com que seja difícil os leitores formarem juízos definitivos acerca da história, e essa dificuldade é acrescida pela sua cronologia confusa.

Podemos contrastar esta «visão complexa», como foi chamada, com os romances de Charlotte, irmã de Emily. *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, é narrado a partir de um só ponto

de vista, o da própria heroína, e é suposto o leitor assumir que aquilo que a Jane diz é válido. Não é permitido a nenhuma personagem do livro apresentar um relato dos acontecimentos que pusesse seriamente em causa o dela própria. Nós, os leitores, podemos suspeitar de que aquilo que Jane tem para relatar nem sempre é isento de uma pitada de interesse próprio ou de uma ocasional insinuação maliciosa. Mas o próprio romance não parece reconhecê-lo.

Em *O Monte dos Vendavais*, pelo contrário, a natureza parcial e tendenciosa dos relatos das personagens é incorporada na estrutura do livro. Somos alertados para ela logo de início, ao apercebermo-nos de que Lockwood, o principal narrador do romance, está longe de ser o homem mais inteligente da Europa. Há alturas em que ele só tem uma vaga percepção dos acontecimentos góticos que se desenrolam à sua volta. Nelly Dean é uma contadora de histórias preconceituosa, que procura prejudicar a imagem de Heathcliff e em cuja narrativa não podemos confiar completamente. O modo como a história é vista a partir do mundo do Monte dos Vendavais contraria o modo como ela é vista a partir da Herdade Thrushcross. Todavia, existem pontos válidos em ambas estas perspetivas, mesmo quando conflituam uma com a outra. Talvez Heathcliff seja, simultaneamente, um sádico brutal e um pária maltratado. Talvez Catherine seja, simultaneamente, uma criança petulante e uma mulher feita em busca da sua realização. O próprio romance não nos incita a escolher. Pelo contrário, permite que mantenhamos estas versões contraditórias em conflito. O que não significa que tenhamos necessariamente de optar por um meio-termo sensato. Nas tragédias, os meios-termos são particularmente escassos.