

TEORIA DA LITERATURA: UMA INTRODUÇÃO

Terry Eagleton

Tradução
WALTEMSIR DUTRA

martins
Martins Fontes

minha argumentação rigorosamente em torno de um mesmo problema, o que, espero, possa contribuir para tornar o livro mais interessante.

O economista J. M. Keynes observou certa vez que os economistas que desprezavam a teoria, ou que diziam sair-se melhor sem ela, estavam simplesmente presos a uma teoria mais antiga. Isso também se aplica aos estudantes e críticos de literatura. Alguns se queixam de que a teoria literária é inconcebivelmente esotérica — julgam-na uma categoria à parte, elitista e misteriosa, de certa forma semelhante à física nuclear. Uma “educação literária” certamente não é o caminho mais indicado para estimular o pensamento analítico, mas a teoria literária de fato não é mais difícil do que muitas outras formas teóricas de investigação, sendo mesmo muito mais fácil do que algumas delas. Espero que este livro possa contribuir para desmistificar aqueles que temem estar o assunto fora de seu alcance. Alguns estudantes e críticos também objetam que a teoria literária “se interpõe entre o leitor e a obra”. A resposta mais simples a esta observação é a de que sem alguma forma de teoria, por menos consciente e implícita que seja, não saberíamos, em primeiro lugar, como definir uma “obra literária”, ou como deveríamos lê-la. A hostilidade para com a teoria geralmente significa uma oposição às teorias de outras pessoas, além de um esquecimento da teoria que se tem. O propósito deste livro é eliminar esta forma de repressão e permitir que dela nos lembremos.

O QUE É LITERATURA?

INTRODUÇÃO:

Se a teoria literária existe, parece óbvio que haja alguma coisa chamada literatura, sobre a qual se teoriza. Podemos começar, então, por levantar a questão: o que é literatura?

Muitas têm sido as tentativas de definir literatura. É possível, por exemplo, defini-la como a escrita “imaginativa”, no sentido de ficção — escrita esta que não é literalmente verdadeira. Mas se refletirmos, ainda que brevemente, sobre aquilo que comumente se considera literatura, veremos que tal definição não procede. A literatura inglesa do século XVII inclui Shakespeare, Webster, Marvell e Milton; mas compreende também os ensaios de Francis Bacon, os sermões de John Donne, a autobiografia espiritual de Bunyan e os escritos de Sir Thomas Browne, qualquer que seja o nome que se dê a eles. Eventualmente, ela poderia abranger o *Leviatã*, de Hobbes, e a *History of the Rebellion*, de Clarendon. A literatura francesa do século XVII conta, além de Corneille e Racine, com as máximas de La Rochefoucauld, com os discursos fúnebres de Bossuet, com o tratado de poesia de Boileau, com as car-

tas de Mme. de Sevigné à sua filha, e com a filosofia de Descartes e Pascal. A literatura inglesa do século XIX geralmente inclui Lamb (mas não Bentham), Macaulay (mas não Marx) e Mill (mas não Darwin ou Herbert Spencer).

A distinção entre "fato" e "ficção", portanto, não parece nos ser muito útil, e uma das razões para isso é que a própria distinção é muitas vezes questionável. Já se disse, por exemplo, que a oposição que estabelecemos entre verdade "histórica" e verdade "artística", de modo algum, se aplica às antigas sagas irlandesas¹. No inglês de fins do século XVI e princípios do século XVII, a palavra "novel" foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas factuais. Os romances e as notícias não eram claramente factuais, nem claramente fictícios, a distinção que fazemos entre estas categorias simplesmente não era aplicada². Certamente Gibbon achava que escrevia a verdade histórica, e talvez também fosse esse o sentimento dos autores do *Genese*; tais obras, porém, são lidas hoje como "fatos" por alguns e como "ficção" por outros; Newman sem dúvida achava que suas meditações teológicas eram verdades, mas muitos leitores as consideram hoje "literatura". Além disso, se a "literatura" inclui muito da escrita "factual", também exclui uma boa margem de ficção. As histórias em quadrinhos do Super-homem e os romances de Mills e Boon são ficção, mas isso não faz com que sejam geralmente considerados como

literatura, e muito menos como Literatura. O fato de a literatura ser a escrita "criativa" ou "imaginativa" implicaria serem a história, a filosofia e as ciências naturais não-criativas e des-tituídas de imaginação?

Talvez nos seja necessária uma abordagem totalmente diferente. Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou "imaginativa", mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. Segundo essa teoria, a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma "violência organizada contra a fala comum". A literatura trans-forma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana. Se alguém se aproximar de mim em um ponto de ônibus e disser: "Tu, noiva ainda imaculada da quietude", tenho consciência imediata de que estou em presença do literário. Sei disso porque a tessitura, o ritmo e a ressonância das palavras superam o seu significado abstrato — ou, como os linguistas diriam de maneira mais técnica, existe uma desconformidade entre os significantes e os significados. Trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exibe sua existência material, ao contrário do que ocorre com frases como: "Você não sabe que os motoristas de ônibus estão em greve?"

De fato, esta foi a definição de "literário" apresentada pelos formalistas russos, entre os quais estavam Vítor Sklovski, Roman Jakobson, Osip Brik, Yury Tynyanov, Boris Eichenbaum e Boris Tomashevski. Os formalistas surgiram na Rússia antes da revolução bolchevista de 1917; suas idéias floresceram durante a década de 1920, até serem eficientemente silenciadas pelo stalinismo. Sendo um grupo de críticos militantes, polêmicos, eles rejeitaram as doutrinas simbolistas

1. Ver M. I. Steblin-Kamenskii, *The Saga Mind* (Odense, 1973).

2. Ver Leonard J. Davis, "A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel", em Edward W. Said (org.), *Literature and Society* (Baltimore e Londres, 1980).

quase místicas que haviam influenciado a crítica literária até então e, imbuídos de um espírito prático e científico, transferiram a atenção para a realidade material do texto literário em si. A crítica caberia dissociar arte e mistério e preocupar-se com a maneira pela qual os textos literários funcionavam na prática: a literatura não era uma pseudo-religião, ou psicologia, ou sociologia, mas uma organização particular da linguagem. Tinha suas leis específicas, suas estruturas e mecanismos, que deviam ser estudados em si, e não reduzidos a alguma outra coisa. A obra literária não era um veículo de idéias, nem uma reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de uma verdade transcendental: era um fato material, cujo funcionamento podia ser analisado mais ou menos como se examina uma máquina. Era feita de palavras, não de objetos ou sentimentos, sendo um erro considerá-la como a expressão do pensamento de um autor. O *Eugênio Onegin*, de Pushkin — observou certa vez Osip Brik com certa ousadia —, teria sido escrito mesmo que Pushkin não tivesse vivido.

Em sua essência, o formalismo foi a aplicação da linguística ao estudo da literatura; e como a linguística em questão era do tipo formal, preocupada com as estruturas da linguagem e não com o que ela de fato poderia dizer, os formalistas passaram ao largo da análise do “conteúdo” literário (instância em que sempre existe a tendência de recorrer à psicologia ou à sociologia) e dedicaram-se ao estudo da forma literária. Longe de considerarem a forma como a expressão do conteúdo, eles inverteram essa relação: o conteúdo era simplesmente a “motivação” da forma, uma ocasião ou pretexto para um tipo específico de exercício formal. O *Dom Quixote* não é uma obra “sobre” o personagem do mesmo nome: o perso-

gem é apenas um artifício para se reunirem diferentes tipos de técnicas narrativas. *A revolução dos bichos* não seria para os formalistas uma alegoria do stalinismo; pelo contrário, o stalinismo simplesmente ofereceria uma oportunidade propícia à criação de uma alegoria. Foi essa insistência obstinada que conquistou para os formalistas sua denominação depreciativa, a eles atribuída por seus antagonistas. E embora eles não negassem que a arte tivesse uma relação com a realidade social — de fato alguns deles estavam estreitamente associados aos bolcheviques — os formalistas afirmavam, provocadoramente, que essa relação fugia ao âmbito do trabalho do crítico.

Os formalistas começaram por considerar a obra literária como uma reunião mais ou menos arbitrária de “artifícios”, e só mais tarde passaram a ver esses artifícios como elementos relacionados entre si: “funções” dentro de um sistema textual global. Os “artifícios” incluíam som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rima, técnicas narrativas: na verdade, incluíam todo o estoque de elementos literários formais; e o que todos esses elementos tinham em comum era o seu efeito de “estranhamento” ou de “desfamiliarização”. A especificidade da linguagem literária, aquilo que a distinguia de outras formas de discurso, era o fato de ela “deformar” a linguagem comum de várias maneiras. Sob a pressão dos artifícios literários, a linguagem comum era intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida. Era uma linguagem que se “tornava estranha”, e, graças a este estranhamento, todo o mundo cotidiano transformava-se, subitamente, em algo não familiar. Na rotina da fala cotidiana, nossas percepções e reações à realidade se tornam embotadas, apagadas, ou, como os formalistas diriam, “automatizadas”. A literatura, impondo-nos uma consciência

Linguística
Organização particular da linguagem
Formas
Criação do conteúdo
Conteúdo
Em sua essência

prática: a literatura não era uma pseudo-religião, ou psicologia, ou sociologia, mas uma organização particular da linguagem.
Linha 15: organização particular da linguagem
Linha 20: formas
Linha 25: criação do conteúdo
Linha 30: conteúdo
Linha 35: em sua essência

gem é apenas um artifício para se reunirem diferentes tipos de técnicas narrativas.
Linha 15: técnicas narrativas
Linha 20: A revolução dos bichos
Linha 25: não seria
Linha 30: para os formalistas
Linha 35: uma alegoria do stalinismo
Linha 40: pelo contrário
Linha 45: o stalinismo
Linha 50: simplesmente
Linha 55: ofereceria uma oportunidade propícia à criação
Linha 60: de uma alegoria
Linha 65: Foi essa insistência obstinada que conquistou
Linha 70: para os formalistas
Linha 75: sua denominação depreciativa
Linha 80: a eles atribuída por seus antagonistas
Linha 85: E embora eles não negassem
Linha 90: que a arte tivesse uma relação com a realidade social
Linha 95: de fato alguns deles estavam estreitamente associados aos bolcheviques
Linha 100: os formalistas afirmavam
Linha 105: que essa relação fugia ao âmbito do trabalho do crítico
Linha 110: Os formalistas começaram por considerar a obra literária como uma reunião
Linha 115: mais ou menos arbitrária de “artifícios”
Linha 120: e só mais tarde passaram a ver esses artifícios como elementos relacionados entre si
Linha 125: “funções” dentro de um sistema textual global
Linha 130: Os “artifícios” incluíam som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rima, técnicas narrativas
Linha 135: na verdade, incluíam todo o estoque de elementos literários formais
Linha 140: e o que todos esses elementos tinham em comum era o seu efeito de “estranhamento” ou de “desfamiliarização”
Linha 145: A especificidade da linguagem literária, aquilo que a distinguia de outras formas de discurso, era o fato de ela “deformar” a linguagem comum de várias maneiras
Linha 150: Sob a pressão dos artifícios literários, a linguagem comum era intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida
Linha 155: Era uma linguagem que se “tornava estranha”, e, graças a este estranhamento, todo o mundo cotidiano transformava-se, subitamente, em algo não familiar
Linha 160: Na rotina da fala cotidiana, nossas percepções e reações à realidade se tornam embotadas, apagadas, ou, como os formalistas diriam, “automatizadas”
Linha 165: A literatura, impondo-nos uma consciência

prática: a literatura não era uma pseudo-religião, ou psicologia, ou sociologia, mas uma organização particular da linguagem.
Linha 15: prática
Linha 20: a literatura não era
Linha 25: uma pseudo-religião
Linha 30: ou psicologia
Linha 35: ou sociologia
Linha 40: mas uma organização particular da linguagem

gem é apenas um artifício para se reunirem diferentes tipos de técnicas narrativas.
Linha 15: gem é apenas um artifício
Linha 20: para se reunirem diferentes tipos de técnicas narrativas
Linha 25: técnicas narrativas
Linha 30: A revolução dos bichos
Linha 35: não seria
Linha 40: para os formalistas
Linha 45: uma alegoria do stalinismo
Linha 50: pelo contrário
Linha 55: o stalinismo
Linha 60: simplesmente
Linha 65: ofereceria uma oportunidade propícia à criação
Linha 70: de uma alegoria
Linha 75: Foi essa insistência obstinada que conquistou
Linha 80: para os formalistas
Linha 85: sua denominação depreciativa
Linha 90: a eles atribuída por seus antagonistas
Linha 95: E embora eles não negassem
Linha 100: que a arte tivesse uma relação com a realidade social
Linha 105: de fato alguns deles estavam estreitamente associados aos bolcheviques
Linha 110: os formalistas afirmavam
Linha 115: que essa relação fugia ao âmbito do trabalho do crítico
Linha 120: Os formalistas começaram por considerar a obra literária como uma reunião
Linha 125: mais ou menos arbitrária de “artifícios”
Linha 130: e só mais tarde passaram a ver esses artifícios como elementos relacionados entre si
Linha 135: “funções” dentro de um sistema textual global
Linha 140: Os “artifícios” incluíam som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rima, técnicas narrativas
Linha 145: na verdade, incluíam todo o estoque de elementos literários formais
Linha 150: e o que todos esses elementos tinham em comum era o seu efeito de “estranhamento” ou de “desfamiliarização”
Linha 155: A especificidade da linguagem literária, aquilo que a distinguia de outras formas de discurso, era o fato de ela “deformar” a linguagem comum de várias maneiras
Linha 160: Sob a pressão dos artifícios literários, a linguagem comum era intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida
Linha 165: Era uma linguagem que se “tornava estranha”, e, graças a este estranhamento, todo o mundo cotidiano transformava-se, subitamente, em algo não familiar
Linha 170: Na rotina da fala cotidiana, nossas percepções e reações à realidade se tornam embotadas, apagadas, ou, como os formalistas diriam, “automatizadas”
Linha 175: A literatura, impondo-nos uma consciência

gem é apenas um artifício para se reunirem diferentes tipos de técnicas narrativas.
Linha 15: gem é apenas um artifício
Linha 20: para se reunirem diferentes tipos de técnicas narrativas
Linha 25: técnicas narrativas
Linha 30: A revolução dos bichos
Linha 35: não seria
Linha 40: para os formalistas
Linha 45: uma alegoria do stalinismo
Linha 50: pelo contrário
Linha 55: o stalinismo
Linha 60: simplesmente
Linha 65: ofereceria uma oportunidade propícia à criação
Linha 70: de uma alegoria
Linha 75: Foi essa insistência obstinada que conquistou
Linha 80: para os formalistas
Linha 85: sua denominação depreciativa
Linha 90: a eles atribuída por seus antagonistas
Linha 95: E embora eles não negassem
Linha 100: que a arte tivesse uma relação com a realidade social
Linha 105: de fato alguns deles estavam estreitamente associados aos bolcheviques
Linha 110: os formalistas afirmavam
Linha 115: que essa relação fugia ao âmbito do trabalho do crítico
Linha 120: Os formalistas começaram por considerar a obra literária como uma reunião
Linha 125: mais ou menos arbitrária de “artifícios”
Linha 130: e só mais tarde passaram a ver esses artifícios como elementos relacionados entre si
Linha 135: “funções” dentro de um sistema textual global
Linha 140: Os “artifícios” incluíam som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rima, técnicas narrativas
Linha 145: na verdade, incluíam todo o estoque de elementos literários formais
Linha 150: e o que todos esses elementos tinham em comum era o seu efeito de “estranhamento” ou de “desfamiliarização”
Linha 155: A especificidade da linguagem literária, aquilo que a distinguia de outras formas de discurso, era o fato de ela “deformar” a linguagem comum de várias maneiras
Linha 160: Sob a pressão dos artifícios literários, a linguagem comum era intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida
Linha 165: Era uma linguagem que se “tornava estranha”, e, graças a este estranhamento, todo o mundo cotidiano transformava-se, subitamente, em algo não familiar
Linha 170: Na rotina da fala cotidiana, nossas percepções e reações à realidade se tornam embotadas, apagadas, ou, como os formalistas diriam, “automatizadas”
Linha 175: A literatura, impondo-nos uma consciência

dramática da linguagem, renova essas reações habituais, tornando os objetos mais "perceptíveis". Por ter de lutar com a linguagem de forma mais trabalhosa, mais autoconsciente do que o usual, o mundo que essa linguagem encerra é renovado de forma intensa. A poesia de Gerard Manley Hopkins oferece um exemplo particularmente claro do que se afirmou. O discurso literário torna estranha, aliena a fala comum; ao fazê-lo, porém, paradoxalmente nos leva a vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa. Estamos quase sempre respirando sem ter consciência disso; como a linguagem, o ar é, por excelência, o ambiente em que vivemos. Mas se de súbito ele se tornar mais denso, ou poluído, somos forçados a renovar o cuidado com que respiramos, e o resultado disso pode ser a intensificação da experiência de nossa vida material. Lemos o bilhete escrito por um amigo, sem prestarmos muita atenção à sua estrutura narrativa; mas, se uma história se interrompe e recomeça, passa constantemente de um nível narrativo para outro, e retarda o clímax para nos manter em suspense, adquirimos então a consciência de como ela é construída, ao mesmo tempo em que nosso interesse por ela pode se intensificar. A história, como diriam os formalistas, usa artifícios que funcionam como "entraves" ou "retardamentos" para nos manter atentos; e na linguagem literária esses artifícios revelam-se claramente. Foi isso que levou Vítor Sklovski a observar maliciosamente, referindo-se ao Tristram Shandy de Laurence Sterne — um romance que cria tais entraves ao desenvolvimento de sua trama, que mal chega a começar —, que se tratava do "romance mais típico da literatura mundial".

Os formalistas, portanto, consideravam a linguagem literária como um conjunto de desvios da norma, uma espécie de

violência linguística: a literatura é uma forma "especial" de linguagem, em contraste com a linguagem "comum", que usamos habitualmente. Mas para identificar um desvio é necessário que se possa identificar a norma da qual ele se afasta. Embora a "linguagem comum" seja um conceito muito ao gosto de certos filósofos de Oxford, a linguagem comum dos filósofos de Oxford pouca relação tem com a linguagem comum dos portuários de Glasgow. A linguagem usada por esses dois grupos sociais para escrever cartas de amor difere da que é habitualmente empregada na conversa com o vigário de sua paróquia. A idéia de que existe uma única linguagem "normal", uma espécie de moeda corrente usada igualmente por todos os membros da sociedade, é uma ilusão. Qualquer linguagem em uso consiste em uma variedade muito complexa de discursos, diferenciados segundo a classe, região, gênero, situação etc., os quais de forma alguma podem ser simplesmente unificados em uma única comunidade linguística homogênea. O que alguns consideram norma, para outros poderá significar desvio: usar "gimmel" (beco) em lugar de "alleygnay" (travessa) pode ser poético em Brighton, mas constitui linguagem comum em Barnsley. Até mesmo o texto mais "prosaico" do século XV pode nos parecer "poético" hoje devido ao seu arcaísmo. Se deparássemos com um fragmento escrito isolado de alguma civilização há muito desaparecida, não poderíamos dizer se se tratava ou não de "poesia" apenas pelo exame que faríamos dele, já que não teríamos acesso aos discursos "comuns" daquela sociedade; e mesmo se uma pesquisa revelasse posteriormente que esse texto era um "desvio" da norma, ainda assim não ficaria provado que se tratava de poesia, pois nem todos os desvios linguísticos são poéticos. A gíria, por exemplo. Um simples passar de olhos sobre o texto não seria sufi-

mas...

mas...
dual
norma
A
O
desvio
ESPA
revela?

CA
←

ciente para dizermos que não se tratava de um excerto da literatura “realista”, se não dispuséssemos de maiores informações acerca de sua real função, enquanto fragmento escrito no seio da sociedade em questão.

Não é que os formalistas russos não compreendessem tudo isso. Eles reconheciam que as normas e os desvios se modificavam de um contexto social ou histórico para outro – que “poesia”, nesse sentido, depende de nossa localização num dado momento. A “estranheza” de um texto não é garantia de que ele sempre foi, em toda parte, “estranho”: era-o apenas em contraposição a um certo pano de fundo linguístico normativo, e, se este se modificava, um tal fragmento escrito poderia deixar de ser considerado literário. Se todos usassem frases como “Noiva imaculada da quietude” numa conversação corriqueira de bar, esse tipo de linguagem poderia deixar de ser poético. Em outras palavras, para os formalistas, o caráter “literário” advinha das relações *diferenciais* entre um tipo de discurso e outro, não sendo, portanto, uma característica perene. Eles não queriam definir a “literatura”, mas a “literariedade” – os usos especiais da linguagem –, que não apenas podiam ser encontrados em textos “literários”, mas também em muitas outras circunstâncias exteriores a eles. Quem acredita que a “literatura” possa ser definida por esses usos especiais da linguagem tem de enfrentar o fato de que há mais metáforas na linguagem usada habitualmente em Manchester do que na poesia de Marvell. Não há nenhum artifício “literário” – metonímia, sinédoque, litote, quiasmo etc. – que não seja usado intensivamente no discurso diário.

Ainda assim, os formalistas achavam que a essência do literário era o “formar estranho”. Eles apenas relativizavam esse uso

da linguagem, vendo-o como uma questão de contraste entre um tipo de discurso e outro. Mas e se no bar eu ouvisse alguém dizer na mesa ao lado da minha: “Essa caligrafia é tremendamente floreada!”. Seria uma linguagem literária, ou não-literária? Na verdade, trata-se de linguagem “literária”, pois vem do romance *A fome*, de Knut Hamsun. Mas como poderia eu saber que é literária? Afinal de contas, ela não exige que nenhuma atenção particular lhe seja dispensada enquanto desempenho verbal. Uma das respostas a essa pergunta seria dizer que a frase provém do romance *A fome*, de Knut Hamsun. É parte de um texto que leio como “ficção”, que se anuncia como um “romance”, que pode fazer parte do currículo universitário, e assim por diante. O contexto mostra-me que é literário, mas a linguagem em si não tem nenhuma propriedade ou qualidade que a distinga de outros tipos de discurso, tanto que poderíamos perfeitamente dizer isso num bar, sem provocar a admiração dos outros pela nossa habilidade literária. Pensar na literatura como os formalistas o fazem é, na realidade, considerar toda a literatura como *poesia*. De fato, quando os formalistas trataram da prosa, simplesmente estenderam a ela as técnicas que haviam utilizado para a poesia. De modo geral, porém, considera-se que a literatura contenha muitas outras coisas além da poesia – por exemplo, obras realistas ou naturalistas que não são linguisticamente autoconscientes, nem constituem uma realização particular em si mesmas. Por vezes, um estilo é considerado “bom” precisamente porque não atrai sobre si mesmo uma atenção indevida: admiramos sua simplicidade lacônica ou sua sobriedade. E o que dizer das piadas, dos *slogans* e refrões das torcidas de futebol, das manchetes de jornal, dos anúncios, que muitas vezes são ver-

balmente exuberantes, mas que, de modo geral, não são classificados como literatura?

Um outro problema concernente ao argumento da “estranheza” é o de que todos os tipos de escrita podem, se trabalhados com a devida engenhosidade, ser considerados “estranhos”. Veja-se uma afirmação prosaica, perfeitamente clara, como a que se encontra por vezes no metrô: “Cachorros devem ser carregados na escada rolante.” Isso talvez não seja tão claro quanto pode parecer à primeira vista: significará que nós temos de carregar um cachorro na escada rolante? Seremos impedidos de usá-la se não encontrarmos algum vira-lata para tomarmos nos braços, antes de subirmos ou descermos? Muitos avisos, aparentemente claros, encerram ambigüidades semelhantes: “Coloque o lixo no cesto”, por exemplo, ou a placa de sinalização de uma estrada inglesa que diz “Saída”, lida por um americano da Califórnia. Mesmo se deixarmos de lado tais ambigüidades perturbadoras, certamente é óbvio que o anúncio do metrô poderia ser lido como literatura. Poderíamos nos deixar levar pelo *staccato* abrupto, ameaçador, dos primeiros vocábulos ponderosos; poderíamos surpreender nossa mente, no momento em que ela deparasse com a rica alusão suscitada pelo vocábulo “carregados”, divagando entre ressonâncias que sugerem o salvamento de cães coxos; e talvez pudéssemos até mesmo detectar na própria melodia e inflexão da palavra “rolante”, uma alusão ao movimento de subir e descer da coisa em si. Tal exercício pode ser infrutífero, mas não será significativamente mais infrutífero do que pretender ouvir o entrecachoque dos sabres na descrição poética de um duelo, e pelo menos tem a vantagem de sugerir que a “literatura” pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita como daquilo que a escrita faz com as pessoas.

Mas mesmo que alguém lesse o aviso dessa maneira, ainda assim seria uma questão de lê-lo como se fosse poesia, que é apenas uma parte do que a literatura comumente abrange. Vamos, portanto, examinar uma outra maneira de “ler erroneamente” o aviso, que nos pode levar um pouco mais além em nossa análise. Imaginemos um bêbedo, tarde da noite, segurando-se no corrimão da escada rolante e que lê o aviso com difícultosa atenção durante vários minutos para depois dizer a si mesmo: “Como é verdade!” Que tipo de erro se verifica neste caso? O que o bêbedo faz é considerar o aviso como uma espécie de afirmação dotada de uma significação geral, até mesmo cósmica. Aplicando certas convenções de leitura às suas palavras, ele as elogia sem relacioná-las com o seu contexto imediato, generalizando-as além de sua finalidade pragmática e dando-lhes uma significação mais ampla e provavelmente mais profunda. Isto sem dúvida parece ser uma operação envolvida naquilo que as pessoas chamam de literatura. Quando o poeta nos diz que seu amor é como uma rosa vermelha, sabemos, pelo simples fato de ele colocar em verso tal afirmação, que não lhe devemos perguntar se ele realmente teve uma namorada que, por alguma estranha razão, lhe parecia ser semelhante a uma rosa. Ele nos está dizendo alguma coisa sobre as mulheres e sobre o amor em geral. Poderíamos dizer, portanto, que a literatura é um discurso “não-pragmático”; ao contrário dos manuais de biologia e recados deixados para o leiteiro, ela não tem nenhuma finalidade prática imediata, referindo-se apenas a um estado geral de coisas. Por vezes, mas nem sempre, ela pode empregar uma linguagem peculiar como se quisesse tornar evidente esse fato – para indicar que se trata de uma *maneira de falar* sobre a mulher, e não sobre alguma

para
o texto
desta página
o texto
desta página
o texto
desta página

mulher da vida real em particular. Esse enfoque na maneira de falar, e não na realidade daquilo de que se fala, é por vezes considerado como uma indicação do que entendemos por literatura: uma espécie de linguagem *auto-referencial*, uma linguagem que fala de si mesma.

Mas também essa definição da literatura encerra problemas. Entre outras coisas, teria sido uma surpresa para George Orwell saber que seus ensaios devem ser lidos como se os tópicos por ele examinados fossem menos importantes do que a maneira pela qual os examinou. Em grande parte daquilo que é classificado como literatura, o valor verídico e a relevância prática do que é dito é considerado importante para o efeito geral. Contudo, mesmo considerando que o discurso “não-pragmático” é parte do que se entende por “literatura”, segue-se dessa “definição” o fato de a literatura não poder ser, de fato, definida “objetivamente”. A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido. Há certos tipos de escritos – poemas, peças de teatro, romances – que, de forma claramente evidente, pretendem ser “não-pragmáticos” nesse sentido, mas isso não nos garante que serão realmente lidos dessa maneira. Eu poderia muito bem ler a descrição que Gibbon faz do império romano não porque esteja suficientemente equivocado para achar que ela será uma fonte fidedigna de informações sobre a Roma antiga, mas porque gosto do estilo da prosa de Gibbon, ou porque me agradam as imagens da corrupção humana, qualquer que seja a sua fonte histórica. Mas eu poderia ler o poema de Robert Burns porque não sei – supondo-se que eu fosse um horticulor japonês – se a rosa vermelha floresceu na Inglaterra do século XVIII. Isso, pode-se dizer, não signifi-

ca ler Burns como “literatura”; mas será que minha leitura dos ensaios de Orwell como literatura só será possível se eu generalizar o que ele diz sobre a guerra civil espanhola, interpretando-o como um tipo de observação cômica sobre a vida humana? Se é certo que muitas das obras estudadas como literatura nas instituições acadêmicas foram “construídas” para serem lidas como literatura, também é certo que muitas não o foram. Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico. Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado.

Nesse sentido, podemos pensar na literatura menos como uma qualidade inerente, ou como um conjunto de qualidades evidenciadas por certos tipos de escritos que vão desde *Beowulf* até Virginia Woolf, do que como as várias maneiras pelas quais as pessoas se relacionam com a escrita. Não seria fácil isolar, entre tudo o que se chamou de “literatura”, um conjunto conistente de características inerentes. Na verdade, seria tão impossível quanto tentar isolar uma única característica comum que identificasse todos os tipos de jogos. Não existe uma “essência” da literatura. Qualquer fragmento de escrita pode ser lido “não-pragmaticamente”, se é isso o que significa ler um texto como literatura, assim como qualquer escrito

pode ser lido “poeticamente”. Se examinino o horário dos trens não para descobrir uma conexão, mas para estimular minhas reflexões gerais sobre a velocidade e complexidade da vida moderna, então poder-se-ia dizer que o estou lendo como literatura. John M. Ellis argumentou que a palavra “literatura” funciona como a palavra “mato”: o mato não é um tipo específico de planta, mas qualquer planta que, por uma razão ou outra, o jardineiro não quer no seu jardim³. “Literatura” talvez signifique exatamente o oposto: qualquer tipo de escrita que, por alguma razão, seja altamente valorizada. Como os filósofos diriam, “literatura” e “mato” são termos antes *funcionais* do que *ontológicos*: falam do que fazemos, não do estado fixo das coisas. Eles nos falam do papel de um texto ou de um cardo num contexto social, suas relações com o ambiente e suas diferenças com esse mesmo ambiente, a maneira pela qual se comporta, as finalidades que lhe podem ser dadas e as práticas humanas que se acumularam à sua volta. “Literatura” é, nesse sentido, uma definição puramente formal, vazia. Mesmo se pretendemos que ela seja um tratamento não-pragmático da linguagem, ainda assim não teremos chegado a uma “essência” da literatura, porque isso também acontece com outras práticas linguísticas, como as piadas. De qualquer modo, está longe de ser clara a possibilidade de distinguirmos nitidamente entre as maneiras “prática” e “não-prática” de nos relacionarmos com a linguagem. A leitura de um romance, feita por prazer, evidentemente difere da leitura de um sinal rodoviário em busca de informação; mas como classificar a leitura de um manual de biologia que tem por objetivo ampliar nossos conhecimen-

tos? Será isso um tratamento “pragmático” da linguagem, ou não? Em muitas sociedades, a literatura teve funções absolutamente práticas, como função religiosa; a nítida distinção entre “prático” e “não-prático” talvez só seja possível numa sociedade como a nossa, na qual a literatura deixou de ter grande função prática. Poderemos estar oferecendo como definição geral um sentido do “literário” que é, na verdade, historicamente específico.

Portanto, ainda não descobrimos o segredo que faz com que Lamb, Macaulay e Mill sejam literatura, mas não, falando em termos gerais, Bentham, Marx e Darwin. Uma resposta talvez seja o fato de os três primeiros serem exemplos de “escrever bonito”, ao passo que os três últimos, não. Essa resposta tem a desvantagem de ser em grande parte inverídica, pelo menos em minha opinião, mas encerra a conveniência de sugerir que, de modo geral, as pessoas consideram como “literatura” a escrita que lhes parece *bonita*. Uma objeção óbvia é a de que se tal definição tivesse validade geral, não haveria a “má literatura”. Posso achar que Lamb e Macaulay são sobrestimados, mas isso não significa necessariamente que eu deixe de considerá-los como literatura. Podemos achar Raymond Chandler “bom em seu gênero”, mas não exatamente literatura. Por outro lado, se Macaulay fosse um autor realmente ruim – se não tivesse nenhuma capacidade de percepção gramática, e parecesse interessado apenas em ratos brancos – sua obra poderia ser considerada não-literária, não chegando nem mesmo a ser má literatura. Os julgamentos de valor parecem ter, sem dúvida, muita relação com o que se considera literatura, e com o que não se considera – não necessariamente no sentido de que o estilo tem de ser “belo” para

3. *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis* (Berkeley, 1974), pp. 37-42.

ser literário, mas sim de que tem de ser *do tipo* considerado belo; ele pode ser um exemplo menor de um modo geralmente considerado como valioso. Ninguém diria que o bilhete de ônibus é um exemplo menor de literatura, mas alguém poderia dizer que a poesia de Ernest Dowson constitui tal exemplo. A expressão “bela escrita”, ou *belles lettres*, é ambígua nesse sentido: denota uma espécie de escrita em geral muito respeitada, embora não nos leve necessariamente à opinião de que um determinado exemplo dela é “belo”.

Com essa ressalva, a sugestão de que “literatura” é um tipo de escrita altamente valorizada é esclarecedora. Contudo, ela tem uma consequência bastante devastadora. Significa que podemos abandonar, de uma vez por todas, a ilusão de que a categoria “literatura” é “objetiva”, no sentido de ser eterna e imutável. Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente — Shakespeare, por exemplo —, pode deixar de sê-lo. Qualquer ideia de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida, tal como a entomologia é o estudo dos insetos, pode ser abandonada como uma quimera. Alguns tipos de ficção são literatura, outros não; parte da literatura é ficcional, e parte não é; a literatura pode se preocupar consigo mesma no que tange ao aspecto verbal, mas muita retórica elaborada não é literatura. A literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe. Quando, deste ponto em diante, eu utilizar as palavras “literário” e “literatura” neste livro, eu o farei com a reserva de que tais expressões não são de fato as melhores; mas não dispomos de outras no momento.

A dedução, feita a partir da definição de literatura como uma escrita altamente valorativa, de que ela não constitui uma

entidade estável, resulta do fato de serem notoriamente variáveis os juízos de valor. “Os tempos se modificam, os valores, não”, diz o anúncio de um jornal, como se ainda acreditássemos na necessidade de se matarem bebês que nascem defeituosos, ou de se exporem docentes mentais à curiosidade pública. Assim como uma obra pode ser considerada como filosofia num século, e como literatura no século seguinte, ou vice-versa, também pode variar o conceito do público sobre o tipo de escrita considerado como digno de valor. Até as razões que determinam a formação do critério de valioso podem se modificar. Isso, como disse, não significa necessariamente que venha a ser recusado o título de literatura a uma obra considerada menor: ela ainda pode ser chamada assim, no sentido de pertencer ao *tipo* de escrita geralmente considerada como de valor. Mas não significa que o chamado “cânone literário”, a “grande tradição” inquestionada da “literatura nacional”, tenha de ser reconhecido como um *constituto*, modelado por determinadas pessoas, por motivos particulares, e num determinado momento. Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa *em si*, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. “Valor” é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. Assim, é possível que, ocorrendo uma transformação bastante profunda em nossa história, possamos no futuro produzir uma sociedade incapaz de atribuir qualquer valor a Shakespeare. Suas obras passariam a parecer absolutamente estranhas, impregnadas de modos de pensar e sentir que essa sociedade considerasse limitados ou irrelevantes. Em tal situação, Shakespeare não teria mais valor

do que muitos grafitos de hoje. E embora para muitos essa condição social possa parecer tragicamente empobrecida, creio que seria dogmatismo não considerar a possibilidade de que ela resultasse de um enriquecimento humano geral. Karl Marx preocupava-se com a razão pela qual a arte da Grécia antiga mantinha um “encanto eterno”, embora as condições sociais que a tinham produzido há muito tivessem desaparecido. Mas como poderemos saber se ela continuará sendo “eternamente” encantadora, já que a história ainda não terminou? Imagine-mos que, graças a alguma hábil pesquisa arqueológica, descobríssemos muito mais sobre o que a antiga tragédia grega realmente significava para seu público original, reconheçêssemos que tais interesses estão muito distantes dos nossos, e começássemos a reler esta peça à luz desse novo conhecimento. Como consequência, poderíamos deixar de apreciá-las. Poderíamos passar a ver que delas gostaríamos porque involuntariamente as liamos à luz de nossas próprias preocupações; quando tal interpretação tornou-se menos possível, o drama deixou de ter significado para nós.

O fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos próprios interesses — e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de outra maneira — poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor através dos séculos. Pode acontecer, é claro, que ainda conservemos muitas das preocupações inerentes à da própria obra, mas pode ocorrer também que não estejamos valorizando exatamente a “mesma” obra, embora assim nos pareça. O “nosso” Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o “nosso” Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor. Diferentes

períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare “diferentes”, de acordo com seus interesses e preocupações próprios, encontrando em seus textos elementos a serem valorizados ou desvalorizados, embora não necessariamente os mesmos. Todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma “reescritura”. Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente entendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis. E essa é uma das razões pelas quais o ato de classificar algo como literatura é extremamente instável.

Não quero dizer que seja instável porque os juízos de valor sejam “subjetivos”. De acordo com tal interpretação, o mundo é dividido entre fatos sólidos, “exteriores”, como a estação ferroviária Grand Central, e arbitrários juízos de valor “interiores”, como gostar de bananas ou achar que o tom de um poema de Yeats vai da fanfarronice defensiva à resignação sombria. Os fatos são públicos e indiscutíveis, os valores são privados e gratuitos. Há uma diferença óbvia entre descrever um fato, como “Esta catedral foi construída em 1612”, e registrar um juízo de valor, como “Esta catedral é um exemplo magnífico da arquitetura barroca”. Vamos supor, porém, que a primeira afirmação tenha sido feita a um visitante estrangeiro que percorre a Inglaterra, e o tenha intrigado muito. Por que, ele poderia perguntar, você insiste em mencionar as datas da construção de todos esses edifícios? Por que essa obsessão com as origens? Na sociedade em que vivo, ele poderia continuar, não mantemos um registro desses acontecimentos; nossos edifícios são classificados de acordo com sua posição em relação

ao noroeste ou ao sudeste. Isso demonstraria parte do sistema inconsciente de juízos de valor que sublinha minhas próprias descrições. Esses juízos de valor não são necessariamente do mesmo tipo que “Esta catedral é um exemplo magnífico da arquitetura barroca”, mas ainda assim são juízos de valor, e nenhuma afirmação relacionada com fatos pode evitá-los. Afinal, as afirmações sobre os fatos são *afirmações* que pressupõem alguns juízos questionáveis: os juízos de que tais afirmações são dignas de serem feitas, talvez mais dignas do que algumas outras, de que eu sou a pessoa indicada para fazê-las e talvez a pessoa capaz de assegurar sua veracidade, de que você é a pessoa indicada para fazê-las, de que se obrém algo de útil com essa afirmação, e assim por diante. Uma conversa num café pode transmitir informação, mas o que predomina nesse tipo de conversa é um forte elemento daquilo que os linguístas chamariam de “fático”, uma preocupação com o ato da comunicação em si mesmo. Ao conversar com você sobre as condições do tempo, estou assinalando também que considero digna de valor a conversa com você, que o considero uma pessoa com quem vale a pena conversar, que não sou anti-social e que não estou inclinado a fazer uma crítica detalhada de sua aparência pessoal.

Nesse sentido, não há possibilidade de se fazer uma observação totalmente desinteressada. Naturalmente, o fato de mencionar a data em que uma catedral foi construída é considerado, em nossa cultura, como uma afirmação mais imparcial do que expressar uma opinião sobre sua arquitetura; mas poderíamos também imaginar situações nas quais a afirmação anterior estaria mais “carregada de valor” do que a segunda. Talvez “barroco” e “magnífico” se tenham transformado mais ou

menos em sinônimos, ao passo que apenas um punhado de pessoas teimosas se apegam à crença de que a data de construção de um edifício seja significativa, e minha afirmação seja tomada como uma maneira codificada de assinalar essa posição. Todas as nossas afirmações descritivas se fazem dentro de uma rede, freqüentemente invisível, de categorias de valores; de fato, sem essas categorias nada teríamos a dizer uns aos outros. Não que tenhamos alguma coisa chamada conhecimento fatural que possa ser deformado por interesses e juízos particulares, embora isso seja perfeitamente possível; ocorre, porém, que sem interesses particulares não teríamos nenhum conhecimento, porque não teríamos nenhuma utilidade em nos darmos ao trabalho de adquirir tal conhecimento. Os interesses são *constitutivos* de nosso conhecimento, e não apenas preconceitos que o colocam em risco. A pretensão de que o conhecimento deve ser “isento de valores” é, em si, um juízo de valor.

Podem ocorrer que a preferência por bananas seja uma questão meramente particular, embora tal fato seja questionável. Uma análise exaustiva de minhas preferências por alimentos provavelmente revelaria a profunda relevância que elas têm para certas experiências formativas de minha infância, para as relações com meus pais e irmãos e para muitos outros fatores culturais que são tão sociais e “não-subjetivos” quanto as estações ferroviárias. Isso é ainda mais válido no que diz respeito à estrutura fundamental de crenças e interesses que me envolve desde o nascimento, como membro de uma determinada sociedade, tais como a convicção de que me devo manter em boa saúde, de que as diferenças dos papéis sexuais têm suas raízes na biologia humana, ou de que os seres humanos

DESCRIMINANDO
E
VALORANDO

são mais importantes do que os crocodilos. Podemos discordar disso ou daquilo, mas tal discordância só é possível porque partilhamos de certas maneiras “profundas” de ver e valorizar, que estão ligadas à nossa vida social, e que não poderiam ser modificadas sem transformarem essa vida. Ninguém me castigará seriamente por não gostar de um determinado poema de Donne, mas se, em certas circunstâncias, eu argumentasse que Donne não é literatura, eu correria o risco de perder meu emprego. Sou livre para votar a favor dos trabalhistas ou dos conservadores, mas se eu tentar agir com a convicção de que essa escolha apenas mascara um preconceito mais profundo – o preconceito de que o significado da democracia limita-se a colocar uma cruz num voto de tantos em tantos anos – então, em certas circunstâncias excepcionais, eu poderia acabar na cadeia.

A estrutura de valores, em grande parte oculta, que informa e enfatiza nossas afirmações fatuais, é parte do que entendemos por “ideologia”. Por “ideologia” quero dizer, aproximadamente, a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura do poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos. Segue-se, dessa grosseira definição, que nem todos os nossos juízos e categorias subjacentes podem ser proveitosamente considerados ideológicos. Temos a convicção profunda de que avançamos para o futuro (pelo menos uma outra sociedade acha que está recuando para o futuro), mas, embora essa maneira de ver possa se relacionar de modo significativo com a estrutura de poder de nossa sociedade, isso necessariamente não ocorre sempre e em toda a parte. Não entendo por “ideologia” apenas as crenças que têm raízes profundas, e são muitas vezes

inconscientes; considero-a, mais particularmente, como sendo os modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar, que se relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social. O fato de que tais convicções não são apenas caprichos particulares pode ser ilustrado com um exemplo literário.

Em seu famoso estudo *A prática da crítica literária* (1929), o crítico I. A. Richards, de Cambridge, procurou demonstrar como os juízos de valor literários podem ser caprichosos e subjetivos, distribuindo aos seus alunos uma série de poemas, sem os títulos e os nomes dos autores, e pedindo-lhes que os avaliassem. Os julgamentos resultantes foram muito variados: poemas consagrados pelo tempo receberam notas baixas, e autores obscuros foram elogiados. Na minha opinião, porém, o aspecto mais interessante desse projeto, e ao que parece não percebido pelo próprio Richards, foi demonstrar como um consenso de avaliações inconscientes está presente nessas diferentes opiniões. Lendo as opiniões dos alunos de Richards sobre as obras literárias, surpreendem-nos os hábitos de percepção e interpretação que, espontaneamente, todos têm em comum – o que esperam que a literatura seja, quais os pressupostos que levam a um poema e que satisfações esperam obter dele. Nada disso é realmente surpreendente, pois todos os participantes da experiência eram, presumidamente, jovens, brancos, de classe média alta ou média, educados em escolas particulares inglesas da década de 1920; e a maneira pela qual reagiram a um poema dependeu de muitas outras coisas além de fatores puramente “literários”. Suas reações críticas estavam profundamente ligadas aos seus preconceitos e crenças mais gerais. Não se trata de uma questão de culpa: não há reação crítica que não tenha tais ligações, e assim sendo não há nada

que se assemelhe a um julgamento ou interpretação crítica puramente “literária”. Se alguém é culpado, será I. A. Richards, que como um professor de Cambridge, jovem, branco, de classe média alta, foi incapaz de objetivar um contexto de interesses do qual ele partilhava em consideráveis proporções, sendo por isso incapaz de reconhecer plenamente que as diferenças locais, “subjetivas”, de avaliação, funcionam dentro de uma maneira específica, socialmente estruturada, de ver o mundo.

Se não é possível ver a literatura como uma categoria “objetiva”, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros. Se tal afirmação parece exagerada, ou fruto de um preconceito pessoal, podemos testá-la através de uma exposição sobre a ascensão da “literatura” na Inglaterra.

A ASCENSÃO DO INGLÊS

CAPÍTULO I

Na Inglaterra do século XVIII, o conceito de literatura não se limitava, como costumava ocorrer hoje, aos escritos “criativos” ou “imaginativos”. Abrangia todo o conjunto de obras valorizadas pela sociedade: filosofia, história, ensaios e cartas, bem como poemas. Não era o fato de ser ficção que tornava um texto “literário” — o século XVIII duvidava seriamente se viria a ser literatura a forma recém-surgida do romance — e sim sua conformidade a certos padrões de “belas letras”. Os critérios do que se considerava literatura eram, em outras palavras, francamente ideológicos: os escritos que encerravam os valores e “gostos” de uma determinada classe social eram considerados literatura, ao passo que uma balada cantada nas ruas, um romance popular, e talvez até mesmo o drama, não o eram. Nessa conjuntura histórica, portanto, o “conteúdo de valor” do conceito de literatura era razoavelmente auto-evidente.

Mas no século XVIII a literatura fazia algo mais do que “encerrar” certos valores sociais: era um instrumento vital para o maior aprofundamento e a mais ampla disseminação destes mesmos valores. A Inglaterra do século XVIII emergia, sofrida