

A CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA: ENTRE O CONTINGENTE E O HISTÓRICO

José Luís Jobim

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Universidade Federal Fluminense

Abstract: Investigating historical ideas and positions which led to contemporary literary criticism, the article discusses the system of production and circulation of Brazilian criticism. It considers the materiality of the process, institutional pressure on readers and critics, printed and digital media, as well as the role of education in the long duration.

Key words: Contemporary Brazilian criticism; historical perspective; critic institutions; printed and digital press; reader education.

Neste trabalho, investigaremos e discutiremos um universo de ideias e posições sobre a crítica literária contemporânea, levantando hipóteses sobre o seu real *status* e sobre a adequação das definições e limites propostos para ela, nos séculos XX e XXI. Para tal, demonstraremos como o meio em que se produz a crítica e as instituições a ela relacionadas geraram práticas que só podem ser entendidas em perspectiva histórica e à luz de contextos anteriores àqueles dois séculos.

Na contemporaneidade – dentro da qual a literatura, entre outras coisas, é também uma mercadoria e está relacionada a certas finalidades e práticas institucionais – discutiremos a materialidade do complexo sistema de divulgação, legitimação e negação dos gostos, que informa e enforma

leitores e críticos contemporâneos, e do qual participam, de maneira diversa e em graus diferentes, os críticos, os editores, o sistema educacional, a imprensa, etc.

Mostraremos que, embora seja muito comum falar das instituições que visam à repercussão mais imediata, como a grande imprensa diária e a crítica que nela se publica (até porque os resultados de sua atuação são mais visíveis a curto prazo), se pensarmos em processos de longa duração, por exemplo, as instituições educacionais deveriam ser objeto de atenção maior. E, no que diz respeito às novidades do final do século XX e início do século XXI, mostraremos como e por que a entrada em cena do meio digital alterou a produção e circulação da crítica literária e de seus objetos, as obras literárias.

I

Como demos a este ensaio o título de *Crítica literária contemporânea: entre o contingente e o histórico*, começamos por definir o que entendemos por *contemporâneo*, *contingente* e *histórico*. Veremos a seguir que há uma conexão de sentido entre esses três termos. Iniciemos pela noção de *contemporâneo*.

Ao refletir recentemente sobre o desejo de ser *contemporâneo*, o poeta, filósofo e crítico Antonio Cícero argumentou:

Quando [...] digo que uma coisa ou pessoa é contemporânea, sem explicitar de quê ou de quem, fica sempre implícito que essa coisa ou pessoa é contemporânea de mim, que estou a dizê-lo. Se digo, por exemplo, “Giorgio Agamben é um filósofo contemporâneo”, quero dizer que ele é meu contemporâneo: o que poderia ser dito pelas palavras “Giorgio Agamben é um filósofo do mesmo tempo que eu” (2009).

O filósofo italiano Giorgio Agamben, citado por Cícero, já disse, por outro lado, que pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente *contemporâneo* aquele que não coincide perfeitamente com esse tempo, nem está adequado às suas pretensões, sendo, portanto, nesse sentido, inatual:

exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. Para Agamben, a *contemporaneidade* é uma relação específica com o próprio tempo, uma relação que adere a este e concomitantemente dele se distancia – uma relação com um tempo passado que adere ao *contemporâneo* e tem uma produtividade através das dissociações e dos anacronismos: “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela” (2009: 59).

A interpretação que a crítica contemporânea tem do texto (contemporâneo ou não) está longe de remeter apenas ao presente. Ela se dirige também ao que, no texto interpretado, significa uma referência a um tempo anterior, mesmo quando se trata de uma denegação, uma rejeição, uma tentativa de dissociação do passado. Afinal, para essas operações ocorrerem, funcionalmente elas precisam de ter um referente prévio em relação ao qual proponham se dissociar, que possam rejeitar, denegar, etc., mesmo quando esse referente não é reflexivamente consciente para quem a ele se refere. Se o passado adere ao presente e dele se distancia, como quer Agamben, então isso significa dizer que, antes mesmo de produzirmos na contemporaneidade um juízo crítico que atribua determinado sentido a uma obra literária, já temos um horizonte histórico em que uma anterioridade prévia dialoga com essa atribuição atual.

Quanto ao termo *contingência*, o dicionário Houaiss registra que ele remete à “possibilidade de que alguma coisa aconteça ou não”; a “fato imprevisível ou fortuito que escapa ao controle”; ao “caráter do que ocorre de maneira eventual, circunstancial, sem necessidade, pois poderia ter acontecido de maneira diferente ou simplesmente não ter se efetuado” (Instituto Antonio Houaiss, 2001: 818). É na direção desse último sentido que caminha Niklas Luhmann, em sua teorização sobre sistemas sociais ([1984]1995; [1992] 1998). Quando estamos falando sobre crítica

literária, *contingência* pode significar a possibilidade de levantar hipóteses que talvez não fossem levantadas, se ficássemos no âmbito do que já foi proposto; tentar ir além daquilo que o sistema em que a crítica se insere pode compreender, trazendo elementos que não são visíveis ou não foram tematizados pelo sistema que está posto, porque são externos em relação ao âmbito de compreensão deste sistema.

Na contemporaneidade, temos uma situação em que nem a crítica pode ser separada de forma absoluta das situações complexas em que se produz e se usa, nem o crítico é um pensador isolado, uma ilha em si mesmo; ambos enraízam-se em comunidades históricas, nas quais o mundo sempre já é investido e penetrado de sentidos previamente articulados, que dão continuidade a relações (de *adesão*, *dissociação*...) com o que se produz no presente. Ao longo de nosso ensaio, vamos falar da crítica nesta contemporaneidade. Como vamos priorizar os séculos XX e XXI, comecemos pelo XX.

Quando publicou a sua série de conferências na Universidade de Harvard, nas famosas Charles Eliot Norton Lectures, no início dos anos trinta do século passado, o poeta e crítico Thomas Stearns Eliot (1888-1965) observou que o crítico “deve nos convencer de seu gosto”, bem como que “o rudimento da crítica é a habilidade de selecionar um bom poema e rejeitar um mau poema [...]” (s. d.: 18. Trad. minha). T. S. Eliot era adepto da crítica formadora do gosto estético, mas expressou também uma opinião ácida sobre a prática real dos críticos no seu cotidiano:

Pode-se esperar que a maioria dos críticos somente papagueie a opinião do último mestre da crítica; entre mentes mais independentes ocorre um período de destruição, de superestimação ridícula e de sucessivas modas, até que uma nova autoridade chegue para introduzir alguma ordem (s. d.: 109).

Note-se que Eliot imaginou um sistema no qual há uma voz dominante, a do “último mestre da crítica”, e outras subalternizadas, as da

“maioria dos críticos”, numa condição contextual em que a dominância pode significar uma reiteração por outros ou de um mesmo julgamento, ou de resultados análogos ao que “o último mestre da crítica” decretar. A ideia de uma “superestimação ridícula” de autores e obras evoca a possibilidade de seu oposto: uma “subestimação ridícula”. E há também a referência à continuidade do sistema com a substituição dos personagens e a manutenção dos mesmos papéis, embora com atores diferentes: aquele que fez o papel de “último mestre da crítica” seria substituído por outro, mas os papéis de “mestre da crítica” e da “maioria dos críticos” permaneceriam, apesar de serem outros atores, o primeiro dando o tom para os demais seguirem.

Sabemos hoje que tanto a “superestimação” quanto a “subestimação ridícula” são fenômenos observáveis com muita frequência, principalmente na avaliação de autores e obras que são contemporâneos ao crítico. Nesse caso, visto que não há uma memória de juízos prévios – memória que existe em relação aos autores e obras já criticados no passado –, então o peso da crítica do presente é muito maior, pois cabe a ela inaugurar a série de juízos sobre a obra que surgiu agora.

Se quiséssemos buscar um exemplo histórico dessas questões na crítica brasileira, poderíamos mencionar, na passagem do século XIX para o XX, o nome de Sílvio Romero (1851-1914). Na sua longa atuação como crítico, ele fez o que poderíamos chamar de “superestimação ridícula” de Tobias Barreto (1839-1889), ao mesmo tempo em que elaborou uma “subestimação ridícula” de Machado de Assis (1839-1908), ao considerar Machado inferior a Tobias, a quem hoje só se lê por dever profissional. Sabemos que nessa subestimação havia um tanto de vingança em função de uma crítica severa que Machado tinha feito a Romero como poeta, quando este era jovem. Romero praticamente declara isso no seu livro significativamente intitulado *Machado de Assis*,¹ publicado em 1897, deixando claro que está respondendo àquela crítica

machadiana de 1879: “Não retruquei [ao artigo de 1879 de Machado] e o faço agora.” (1992[1897]: 74).

Como uma espécie de justificativa e ao mesmo tempo um depoimento opinativo sobre o sistema literário de sua época, Romero avalia que a crítica negativa em começo de carreira podia ser devastadora para um candidato a escritor, no Brasil de então:

É uma questão de começo de carreira, de jeito de aparecer: se o candidato, por qualquer circunstância, deu no gosto, agradou ao paladar dos noticiaristas e pilhou um elogio, pode contar que está de carreira feita. O público, more pecoris, não desmancha mais o seu juízo; o homem pode daí por diante dizer tolices a faltar. Se, porém o malfadado, por qualquer motivo, teve a desventura de desagradar, leva como batismo uma sova, e daí por diante está perdido (1992[1897]: 56).

Veja-se por um lado a referência a “dar no gosto”, “agradar”, o que poderia gerar um “elogio”; por outro lado, “desagradar” significaria “levar como batismo uma sova”, e estar “perdido” daí para adiante. Romero dá, então, uma enorme importância à crítica contemporânea ao escritor, já que a primeira recepção do autor, na opinião dele, pode ser decisiva para o bem ou para o mal – se “der no gosto” ou se “desagradar”.

No entanto, se considerarmos que o “gosto” mencionado por Romero está mais ligado ao senso comum, à perspectiva predominantemente herdada que em determinado momento histórico fundamenta atos singulares de interpretação, orientando os julgamentos de forma a apreender o que é familiar nas obras literárias que o público em geral e o crítico em particular leem, então disto resulta que as obras com as quais o crítico e o público em geral se relacionam já são de alguma forma julgadas a partir de experiências anteriores.

Na contemporaneidade – dentro da qual a arte, entre outras coisas, é também uma mercadoria e está relacionada a certas finalidades e práticas institucionais – existe um complexo sistema de divulgação, legitimação e negação dos gostos. Desse sistema participam, de maneira diversa e em

graus diferentes, os críticos, os editores, o sistema educacional, as academias, os museus, a imprensa, etc. É muito comum falar das instituições que visam à repercussão mais imediata, como a imprensa, até porque os resultados de sua atuação são mais visíveis a curto prazo. No entanto, se pensarmos em processos de longa duração, as instituições educacionais mereceriam atenção maior, como veremos adiante.

Os críticos (literários, de arte, teatrais, de cinema, etc.) no Brasil foram e são uma parte fundamental do referido sistema: aquilo a que dão espaço e que selecionam, ou aquilo que vetam nos cadernos culturais, nas seções de jornais e periódicos, nos ensaios, tem repercussão social. Assim se compreende por que as seções de certas revistas, só por mencionarem determinado livro, filme ou disco, podem desencadear um grande volume de vendas. No jornal editorial *Leia* (número 103, abril de 1987), o lendário editor Ênio Silveira, ao fazer uma análise da lista de *best-sellers* daquele momento, atribuiu o sucesso de alguns títulos ao fato de terem sido resenhados numa seção da revista *Vêja*, que, na época, era lida por um público de quase um milhão de pessoas, potencialmente compradoras. Ser resenhado favoravelmente naquele espaço significava, então, uma eficientíssima propaganda. Por outro lado, uma avaliação desfavorável do crítico teatral do *New York Times*, por exemplo, podia tirar de cartaz um espetáculo na Broadway. Da mesma maneira, aqui entre nós, a coluna de Yan Michalski no *Jornal do Brasil* foi responsável por muitos fracassos ou sucessos de público. Na divisão social do trabalho das sociedades complexas, a parcela de poder desses “especialistas” cresce, e acaba causando um certo direcionamento do gosto: este livro é “bom”, aquela peça é “ruim” etc.

Pode-se sempre, é claro, questionar se os veículos de ampla circulação, ao escolherem os críticos que neles vão desfilar seus julgamentos, não estariam fornecendo também um lugar exclusivo e excludente para o(s) gosto(s) representado(s) por esses críticos. De fato, desde o século XIX, sucederam-se queixas de todos os matizes contra críticos que, encastelados

em jornais, lançavam seus veredictos sem que os réus de seus respectivos juízos tivessem um direito de resposta adequado. Se não há como desfazer a assimetria entre o crítico institucionalizado e aquele que é criticado, é sempre útil observar como e por que se processam os conflitos, inclusive entre os que ocuparam e ocupam lugares institucionalizados. Esses conflitos, entre outras coisas, podem trazer informações interessantes sobre o próprio sistema em que os críticos se inserem. Por exemplo, em 1909, o crítico Sílvio Romero acusa seu desafeto, o também crítico José Veríssimo, de fazer parte de igrejaíhas literárias e de usar o espaço como crítico pago de jornal para atacar autores que, para poderem defender-se, têm de pagar espaço de resposta: “Dispara [José Veríssimo] tiros pagos nos outros, que, para lhe retrucarem, têm de fazer despesas, gastar dinheiro...” (1909: 14).

Em uma chave de mais longa duração do que a da grande imprensa, o sistema educacional também determina socialmente em grande medida a transmissão e consolidação do gosto, e neste sistema quem tem mais influência são os críticos da universidade, que são lidos na formação universitária dos docentes do ensino fundamental e médio. Façamos um breve excursu para explicar isto.

Começemos por apresentar uma observação de natureza mais genérica: os professores são multiplicadores, ou seja, são agentes culturais que irão, de algum modo, transmitir um certo gosto a seus alunos, configurando com eles e neles uma familiaridade e aceitação (ou rejeição) de certos produtos artísticos, junto com modos de lidar com esses produtos. Nesse sentido, são extremamente relevantes os docentes que na universidade formam outros futuros docentes que vão disseminar no ensino fundamental e médio um certo *cânon*,² e os processos de compreendê-lo e analisá-lo.

Claro, na universidade o graduando apreende as obras literárias não apenas através de uma interpretação derivada da leitura delas, mas também pela mediação de obras de crítica literária, consolidadoras de sentidos que

se tornam uma referência para a apreensão das obras. E a crítica com que esse graduando lida na universidade é aquela publicada em periódicos e livros “especializados”, em textos geralmente mais desenvolvidos e longos, densos e elaborados do que aqueles publicados em jornais ou revistas de circulação mais geral. Isso ocorre mesmo quando, muitas vezes, o crítico lido na universidade também escreve para jornal ou revista impressa de circulação mais ampla, porque nesses dois veículos o espaço disponível e o público presumido implicam outro formato textual para sua crítica, distinto daquele que vigora em publicações especializadas.

Quando os alunos, depois de formados, se dirigem ao magistério, vão desempenhar o papel de multiplicadores, iniciando outros leitores em um universo determinado de obras e autores. Assim, se considerarmos o volume de alunos do ensino fundamental e médio no país, é importante assinalar que aquele conjunto de multiplicadores terá um público maior do que o da maioria de veículos de comunicação dita “de massa”. Mais ainda: esse público será submetido a uma ação continuada, e não apenas eventual. Ainda que fosse somente por essa razão numérica, hoje seria relevante dar mais atenção ao que ocorre no sistema escolar, ao tratar da circulação e recepção de obras literárias.

Os cursos universitários da área de Letras, que formam os multiplicadores no Brasil, privilegiam certo universo de autores (José de Alencar, Machado de Assis, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, etc.) em detrimento de outros. Não nos importa aqui discutir se essa escolha é correta ou não; queremos apenas explicitar que existe uma escolha, que necessariamente tem de ser feita, porque há um número de horas limitado na carga horária de literatura para os cursos de Letras. Em outras palavras: dentro dos limites da carga horária dos cursos de formação do magistério nas universidades, inevitavelmente determinados autores serão incluídos e outros excluídos, instituindo-se assim um certo perfil de gosto.

É perfeitamente compreensível, portanto, que grande parte dos ex-alunos desses cursos universitários que ingressam no magistério tendam a repetir na sua prática docente o mesmo universo estudado na faculdade, incutindo em seus próprios alunos o gosto que lhes foi transmitido. Esse processo de manutenção e reprodução, no Brasil, é facilitado pelas péssimas condições de trabalho no ensino fundamental e médio. Obrigado a ter diversos empregos, por causa dos salários baixos, muitas vezes o professor não tem tempo (nem dinheiro) para reciclar-se, razão por que mantém o mesmo universo de leituras dos tempos de graduação.³

Concomitantemente a isso, os livros didáticos e paradidáticos passaram a atuar como instrumentos paralelos de criação, repetição, cristalização do gosto. As pesquisas indicam que a grande variedade de títulos sobre literatura no ensino médio esconde uma invariante conteudística marcante: há semelhança na abordagem, nos escritores escolhidos para figurarem nos compêndios e até nos fragmentos textuais selecionados. O “gosto literário” adotado pelo livro didático é de certo modo assumido pelo professor e passado ao aluno, gerando uma corrente contínua, em que um passado anterior se projeta no que vem depois.

Claro, sabemos que, de alguma forma, há um preço a pagar pelo que está presente hoje como remanescente do existiu antes, muitas vezes configurado em opiniões, convicções, certezas herdadas. Como nada disso é usualmente verbalizado na atividade crítica, torna-se mais difícil questionar as suas pretensões à validade universal. Em outras palavras: embora possa estar presente uma espécie de substrato não declarado de momentos anteriores na fundamentação das opiniões, convicções e certezas, raramente se desvela esse substrato. Isso ocorre muitas vezes porque ele não é visível mesmo para os críticos que o ignoram enquanto tal, porque creem de algum modo que seus critérios são “naturais”. Colocar em xeque essa espécie de configuração padrão do pensamento que se apresenta como “natural” pode ser uma das tarefas mais importantes para a crítica.

II

O professor da UNICAMP, poeta e crítico Paulo Franchetti recentemente observou que parece adequado exigir da crítica que ela prepare e aponte o novo, tanto nos objetos contemporâneos quanto nos antigos, de modo que, redimensionados por novas perguntas a eles endereçadas e reconstruídos (ou reinventados) por novas intervenções, possam apresentar novos pontos de interesse: “Entendida dessa forma, à crítica cabe enorme responsabilidade na ampliação do horizonte das expectativas e respostas possíveis geradas pelos vários produtos culturais. E, portanto, no que diz respeito à oxigenação do presente e à reapropriação do passado” (2006: 49).

Seria um problema a crítica deixar-se reger por um quadro de referências, uma matriz conceitual, modos de argumentação, visões da literatura enraizadas no passado e incorporadas às práticas consuetudinárias do presente. Isso porque assim estariam sendo seguidos rumos já delimitados por pautas anteriores. É por isso que Franchetti propõe o que chama de “remoção da craca metafísica” e “desconstrução das premissas e comportamentos naturalizados”, especialmente na esfera da cotidianidade, já que acredita que, embora seja relativamente fácil obter a concordância com os princípios e resultados daquela desconstrução, essa concordância usualmente se daria apenas no terreno delimitado do “teórico”:

No domínio do gosto, como no da política e do comportamento profissional, rapidamente instala-se, na retaguarda da teoria, a “razão prática” que no dia a dia põe entre parênteses a desconstrução e se pauta pela lei geral do país, convocando e utilizando o antigo vocabulário, preenche das totalizações e pressupostos que, no plano da ação teórica, são facilmente jogados pela janela (2006: 49).

Franchetti tem razão em vários pontos. Vamos a seguir discutir alguns deles. De fato, quando a crítica contemporânea produz juízos sobre autores, obras, períodos; quando aprova ou reprova algo; quando (raramente) verbaliza o fundamento de sua aprovação ou reprovação, muitas

vezes podemos constatar que ela está pagando tributo a ideias sedimentadas de momentos anteriores. Nem sempre é possível, contudo, chegar a conclusões mais adequadas sobre as inferências, escolhas, princípios, juízos (e critérios usados para a emissão destes juízos) da crítica contemporânea, porque não é um hábito generalizado a explicitação de pressupostos na crítica literária produzida no país – especialmente aquela destinada a um público mais geral (em jornais e revistas de circulação nacional ou em *sites* de acesso amplo). Diga-se de passagem, no caso da crítica veiculada em veículos impressos de massa, que isso se deve não só à pouca apetência dos críticos para explicitar os fundamentos de sua argumentação, mas ao fato de que o espaço dedicado à crítica literária nesses veículos é pequeno e cada vez mais decrescente.

Na linha do que diz Franchetti, de fato podemos observar que, embora o debate teórico esteja num nível de sofisticação que torna difícil a adoção de posições de mera reiteração do que antes foi formulado, o descarte dessas posições ocorre com menos frequência no dia a dia da crítica. No cotidiano desta, permanece residualmente uma série de pressupostos já colocados em xeque pela teoria, conservando-se como uma espécie de hábito de longa duração certas práticas, termos e linhas de encaminhamento que – se fossem submetidos à ação analítica de um teórico que nos chamasse a atenção para a sua inconsistência – seriam, como diz Franchetti, “facilmente jogados pela janela”.

Já Flora Süssekind (2010: 3) expressa uma posição que acredita que, como fatores preponderantes na experiência crítica, devem constar, entre outros, a “capacidade de elucidação da própria cadeia argumentativa, e das condições de constituição do sentido e de formulação do juízo, ao lado da articulação de relações críticas significativas com a hora histórica”.⁴ Essa é uma das razões pelas quais ela questionou o trabalho do recentemente falecido crítico Wilson Martins:

O que interessa a ele [Wilson Martins] parece ser a estabilidade identitária, uma garantia de intransitividade para o campo literário, o que a leitura de Wilson Martins invariavelmente oferecia, como uma ilha intemporal, propositadamente cega, sem lugar para a dúvida, em meio ao movimento relacional, autoinstabilizador da parte mais significativa do exercício crítico da segunda metade do século XX (2010: 2).

Se considerarmos as atribuições negativas feitas por Süsskind a Wilson Martins nesta citação então teríamos um quadro em que a “estabilidade identitária” e a “garantia de intransitividade para o campo literário” poderiam ser associadas à avaliação de Franchetti – de que na realidade cotidiana da crítica permanece residualmente uma série de pressupostos já colocados em xeque pela teoria. Esse tipo de crítica contrastaria com o que ela considera como “parte mais significativa do exercício crítico da segunda metade do século XX”, aquela que teria lugar para a dúvida, para o movimento autoinstabilizador, e que estaria dissociada do trabalho de Wilson Martins.

No entanto, o próprio Wilson Martins, no Congresso Internacional de Escritores, realizado em São Paulo, em 1954, debatendo a tese exposta por Adolfo Casais Monteiro sobre “Problemas da Crítica de Arte”, formula uma série de opiniões, que a seguir retomaremos, porque parecem ter um ar de família com as expressas pelos dois críticos mais jovens anteriormente citados.

Adolfo Casais Monteiro, na referida tese apresentada naquele Congresso, considerou uma das funções essenciais da crítica apoiar, estimular, encorajar, reconhecer obras inovadoras e revolucionárias – o que, segundo ele, exigiria muito mais lucidez e capacidade críticas do que trabalhar sobre obras já consagradas, sobre elementos já definidos. Depois de obtida a vitória da inovação ou revolução, se poderia provar que essa não é uma subversão absoluta, mas a forma necessária que assume o “rejuvenescimento” da arte. Wilson Martins faz o seguinte comentário sobre a fala de Casais Monteiro:

É claro que esse “reconhecimento”, esse “incentivo” à obra revolucionária – a que estoura todos os quadros, todas as definições – só é possível porque a crítica se conserva sempre potencialmente predisposta ao que é novo, ao que nenhuma relação tem com a literatura conhecida. Isso significa, por conseguinte, que, no fundo, não são tão inseparáveis quanto parecem as relações da crítica com as obras existentes, e que, mesmo, uma das condições da vitalidade crítica será, justamente, a de se saber manter independente desse *corpus* mais ou menos escravizador (Anais, 1957: 83).

Martins considera que a “crítica ideal” nem se deixará ficar presa aos “laços afinal cômodos e tranquilizadores” da “tradição”, nem se entregará cegamente a qualquer aventura que se apresente com o rótulo da novidade e da revolução:

Aos erros clássicos da crítica esclerosada, que se agarra, no seu passo de paquiderme, à literatura anacrônica, poder-se-ia juntar uma lista não menos imponente dos erros cometidos pela crítica precipitada, que se deixa embair por todos os ruídos e por todas as excentricidades, incapaz de reconhecer, mesmo nos movimentos menos complexos, a parte do transitório, do acidental ou do simplesmente escandaloso, da parte eventualmente construtiva e realmente inovadora que eles possuam.” (Anais, 1957: 83).

É importante assinalar, aqui, entretanto, que a fala de Wilson Martins, nesse Congresso de 1954, foi posterior à daquele que é considerado por muitos como o iniciador da crítica de arte moderna brasileira, Mário Pedrosa (1901-1981), o qual, por sua vez, já havia expressado a sua crença na “missão do crítico” na atualidade como polemista, defensor e colaborador do artista criador.⁵ Esta questão da proximidade do crítico com os criticados foi também uma das preocupações da crítica no século XX.

III

Em *A Estética Literária e o Crítico*, livro publicado no mesmo ano do Congresso Internacional de Escritores (1954) – do qual participou, como Wilson Martins e Mário Pedrosa –, Alceu de Amoroso Lima (ou Tristão

de Athayde, seu pseudônimo) argumentou que uma das funções da crítica é justamente animar os autores, mas, diferentemente de Pedrosa naquele Congresso, ele explicitou uma série de condições para efetivar essa “animação”, e fez uma série de restrições ao contato direto entre crítico e autor. Para começar, Alceu considerava que somente os autores de obras com mérito deveriam ser “animados”, e que não conhecer o autor pessoalmente era um fator benéfico para poder efetuar um julgamento justo, baseado apenas na obra. A exceção à regra seriam as “personalidades excepcionais”:

Sendo o ideal a ignorância total do autor (salvo para as obras de alto valor e para as personalidades excepcionais, casos em que conhecer pessoalmente o autor é um enriquecimento para o mérito substancial da crítica e um elemento fecundante para a atividade criadora do crítico) – é lógico que todo conhecimento pessoal do autor, em casos normais, é um *obstáculo* a ser vencido (Athayde, 1980: 147-148).

Por outro lado, uma excessiva proximidade com o seu objeto de análise e com o ambiente de produção de que ele emerge também pode gerar problemas. Há muitos exemplos em que a abordagem de autores e obras contemporâneos do crítico gerou consequências negativas para o seu trabalho, mas vou referir aqui um do início do século XX.

Como se sabe, no Ocidente, o princípio do século passado foi marcado pelas chamadas *vanguardas literárias*. Na Rússia, não foi diferente, e Roman Jakobson saudou a presença dos “mestres da arte poética” Maiakovski, Pasternak, Mandelcham e Asseiev no Círculo Linguístico de Moscou, fundado no inverno de 1914-1915 por jovens estudantes, alguns dos quais viriam a ser críticos e teóricos importantes no movimento que se convencionou chamar Formalismo Russo: “É precisamente o encontro dos analistas e dos mestres da arte poética que põe à prova a pesquisa e a enriquece, e não é por acaso que o Círculo Linguístico de Moscou contava entre seus membros com poetas como Maiakovski, Pasternak, Mandelcham e Asseiev” (Eikhenbaum, 1965: 12).

No entanto, já em 1928, M. M. Bakhtin via com outros olhos essa proximidade entre artistas e críticos. Para ele, essa convivência havia contaminado o olhar dos críticos e teóricos, que teriam passado a adotar como premissas os valores dos criadores, em vez de julgar as obras com categorias autônomas relativamente ao seu projeto de criação. Para Bakhtin, a brochura *A Ressurreição da Palavra* (1914), de V. Chklovski, considerada a primeira publicação do grupo formalista, seria um exemplo de como, em vez de fazer uma análise crítica da nova produção literária, se estaria produzindo uma crítica e uma teoria que reduplicavam os princípios estéticos enraizados na produção do objeto examinado. Referindo-se à obra citada de Chklovski, que foi o marco inicial do Formalismo Russo, Bakhtin já afirmava, em 1928: “Uma olhada na brochura de Chklovski dá a impressão de que ela é o manifesto de uma escola literária específica, em vez de ser o começo de um novo movimento nos estudos literários” (1978: 54).

Em suas conclusões sobre o “primeiro período” do Formalismo Russo, Bakhtin não só acusa aquele movimento de estar intimamente interligado “com o programa artístico e os interesses sectários do futurismo russo”, mas também pondera: “A união com o futurismo não poderia deixar de estreitar no mais alto grau o escopo intelectual do formalismo, ao muni-lo de um sistema de predisposições para a seleção de apenas alguns dos fenômenos da vida literária (1978: 64).

Evidentemente, não é nova, nem pertence apenas ao século XX a perspectiva de que o crítico, ao esposar os valores e a estética de determinado movimento literário, acaba limitando o seu julgamento, ou produzindo apenas juízos comprometidos. Em nosso país, chegando aos 26 anos de idade, em 1865, Machado de Assis já havia produzido um ensaio significativamente intitulado “O Ideal do Crítico”, no qual argumentou:

É preciso que o crítico seja tolerante, mesmo no terreno das diferenças de escola: se as preferências do crítico são pela escola romântica, cumpre não condenar, só por isso, as obras-primas que a tradição clássica nos legou, nem as obras meditadas que a musa moderna inspira; do mesmo

modo devem os clássicos fazer justiça às boas obras dos românticos e dos realistas, tão inteira justiça, como estes devem fazer às boas obras daqueles ([1865]: 800).

E, como sabemos, o próprio Machado, que foi crítico antes de ser romancista (“O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura Brasileira” é de 1858, mas seu primeiro romance, *Ressurreição*, só surge em 1872), descumpriu essa sua formulação, ao fazer campanha sistemática contra o Realismo.⁶ No século XX, outro crítico famoso, Georg Lukács será acusado de ter um gosto pelo Realismo (particularmente pelo romance realista do século XIX), gosto baseado no suposto engajamento a um conceito de literatura como reflexo da realidade social e na suposta convicção de que a arte moderna, ao rejeitar o Realismo, refletiria apenas a decadência do Ocidente (Wellek, 1982: 59).

Tudo isso demonstra que é muito complicada a prática real da crítica. Esta é uma das razões pelas quais o crítico Northrop Frye (1912-1991) disse que “[...] não há meio de distinguir a crítica genuína, e portanto os progressos no sentido de tornar inteligível o conjunto da literatura, da que pertence unicamente à história do gosto e portanto segue as vacilações do preconceito que esteja na moda.” ([1957] 1973: 16-17).

IV

Escrevendo para a revista *Veja*, em 2000, o jornalista cultural Carlos Graieb acreditava na “falta” de um ator importante na cultura brasileira – o crítico literário.

Está faltando um personagem na cultura brasileira. Ele se chama crítico literário. É um contrassenso, quando se leva em consideração que quase todos os jornais importantes do país dedicam cadernos semanais à literatura e recentemente surgiram novas revistas voltadas para essa área. Esses espaços, no entanto, são preenchidos basicamente por duas figuras. A do resenhista, que é o jornalista que acompanha os lançamentos, e a do

ensaísta, o acadêmico que redige textos sob encomenda para a imprensa. Nenhum deles tem conseguido revelar talentos, destruir reputações ou levantar polêmicas. Nenhum deles tem conseguido criar o tão necessário debate cultural, que é a função primordial do crítico (2000).

Nessa mesma matéria, Graieb mencionava Wilson Martins como sendo o último representante da antiga geração dos críticos militantes. À época, aos 79 anos de idade, e tendo começado a colaborar em jornais em 1946, ele ainda fazia críticas semanais para os jornais *O Globo* e *Gazeta do Povo*, analisando a produção contemporânea, entre outras coisas. Em 30 de março de 2010, Wilson Martins morreu, na condição de mais antigo crítico literário ainda em atividade no país. Sua morte foi seguida de uma série de manifestações publicadas em diversos meios, de jornais de grande circulação a *blogs* em meio digital. Dentre essas manifestações, destaco a publicada por Flora Süssekind no “Prosa & Verso” do jornal *O Globo*, em 24 de abril de 2010, que já citamos anteriormente. Com o título provocativo “A crítica como papel de bala”, trata-se de uma matéria que não produz apenas o necrológio de Martins, mas procura efetuar uma espécie de tomada de posição frente à natureza da crítica e à sua inserção efetiva no meio cultural brasileiro.

Nessa matéria, Süssekind de certo modo retoma a ideia de que é função do crítico “criar o tão necessário debate cultural” mencionado por Graieb – no que ele, aliás, é secundado por inúmeros outros jornalistas. Retomaremos alguns pontos do artigo dela, ao longo de nossa argumentação, mas vamos começar nosso percurso tecendo algumas considerações sobre a crítica no século passado.

Se observarmos o que se chamou “crítica literária” no século XX, veremos que a expressão denominou manifestações diferentes. No seu âmbito de sentido, incluíram-se desde os textos publicados em jornais de circulação ampla e em revistas dirigidas a um público mais geral até textos universitários publicados em livros e em periódicos especializados. Dentro desse espectro,

poderíamos estabelecer ainda outras especificidades. Entre os textos em jornais e revistas, por exemplo, podemos constatar aqueles de maior fôlego, preocupados em avaliar a literatura de seu tempo e dirigidos a um público cultivado, visando a fornecer uma primeira recepção qualificada das obras e autores emergentes, elogiando ou condenando sua forma e conteúdo.

Na sua vertente mais sofisticada, esse texto crítico também se dirigiu aos próprios fundamentos da atividade crítica, principalmente em momentos nos quais ainda era possível reservar um espaço maior naqueles jornais e revistas para a atividade. Talvez, entre os já falecidos, o melhor exemplo de praticante desse tipo de crítica mais elaborada tenha sido Tristão de Athayde (Alceu de Amoroso Lima), mas é relevante assinalar que esses críticos mais sofisticados costumavam, em algum momento, coletar em livro seus trabalhos publicados na imprensa (algumas vezes reescrevendo-os, outras vezes não). Parece que eles mesmos acreditavam em uma espécie de distinção entre a efemeridade dos veículos de comunicação de massa e a perenidade do livro. O próprio Wilson Martins explicitou o fenômeno:

A crítica literária tem compromisso com a atualidade e a ambição da permanência: é por isso que os críticos reúnem periodicamente em volume os seus trabalhos, como capítulos virtuais da futura história da literatura, para o qual, em linguagem de ourivesaria, serviam de contraste, isto é, como índice de avaliação (2005).

A monumental *História da Inteligência Brasileira* de Wilson Martins foi um exemplo disso: em seus sete volumes abundam autocitações originalmente publicadas na forma de artigos na grande imprensa.

Não por acaso tanto Wilson Martins quanto Alceu de Amoroso Lima foram professores universitários, ou seja, ao mesmo tempo em que escreviam para a grande imprensa tinham uma atividade remunerada que lhes permitia não dependerem de forma absoluta da eventual renda jornalística. Ambos faziam parte de um circuito de produção intelectual que exigia um certo desenvolvimento argumentativo para as opiniões a serem expressas.

Hoje, temos uma situação na qual há uma transformação do próprio espaço em que a crítica se faz: o lugar destinado à literatura é cada vez mais restrito em veículos impressos de circulação mais ampla. Como consequência, o que se produz sob a rubrica “crítica literária” ganha pelo menos duas configurações básicas.

A primeira é a simples apresentação sintética do “conteúdo” do livro, uma espécie de resenha que serve mais para apresentá-lo ao possível leitor, dando uma ideia resumida daquilo de que trata, fornecendo um certo número de informações dentro do (pouco) espaço disponível no veículo – e muitas vezes adicionando alguma brevíssima opinião sobre a obra. A segunda é um texto mais extenso em que se trata da obra em perspectiva mais analítica, podendo discorrer mais detalhadamente sobre seu contexto, sua estrutura, sua relação com outras obras e projetos literários contemporâneos e anteriores a ela, entre outras coisas.

A primeira configuração, em um formato cada vez mais minimalista, é o que predomina hoje em veículos impressos de circulação mais ampla. A segunda, que no passado já esteve presente em jornais de circulação geral, hoje está mais restrita aos periódicos especializados publicados *pela* ou *para a* universidade, e nos livros universitários, embora encontre também um nicho nas chamadas “revistas culturais”.

Na própria universidade, hoje, na área de Letras, o item mais numeroso da produção docente é *capítulo de livro*. É mais comum haver uma coletânea de textos de diferentes críticos sobre um escritor do que um livro integral de apenas um crítico dedicado a ele. Por causa da adoção pelo sistema universitário brasileiro do lema norte-americano “*publish or perish*” (“publique ou morra”), tem sido cada vez mais difícil um docente e pesquisador universitário mais destacado ficar dois ou três anos por conta da produção de um volume, sem publicar mais nada no período. Isso porque esse docente provavelmente atua em um programa de pós-graduação que é avaliado por agência federal (a CAPES), a qual confere “notas” aos

programas pela quantidade e qualidade das respectivas produções intelectuais de seus professores permanentes, entre outras coisas. E provavelmente ele também tem uma bolsa de “produtividade em pesquisa” do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), bolsa essa que, como sua denominação (“produtividade”) indica, exige uma certa quantidade ao lado da qualidade em termos de produção para quem a recebe. Assim, livros de grande qualidade, mas que levam uma década para serem produzidos, como a *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido, por exemplo, dificilmente são ou serão escritos hoje no país. Mesmo quando se trata de livros de autoria única, atualmente o mais comum é a autocoletânea, reunião em um volume único de textos de um crítico – muitas vezes já publicados anteriormente. E essa não é uma tendência apenas brasileira.

Nos EUA, mesmo um livro integral muitíssimo bem avaliado, como *The Meaning of Literature* (*O Sentido da Literatura*), de Timothy Reiss, é composto por segmentos previamente publicados como capítulos de outros livros. No Brasil, só para dar um exemplo recente, o livro *Exercícios Críticos: leituras do contemporâneo*, de João Cezar de Castro Rocha, é uma autocoletânea que inclui textos publicados previamente na imprensa. De fato, já virou uma espécie de hábito acadêmico ir escrevendo e publicando dispersamente textos críticos que depois serão novamente unificados.

No sistema cultural brasileiro, o crítico que produz resenhas para jornal pode ser um jornalista que acompanha e escreve sobre os lançamentos, mas pode ser também um professor universitário, atuando como *freelancer* para a imprensa, como o jornalista Carlos Graieb apontou em 2000 – um acadêmico que redige textos sob encomenda para um veículo de comunicação, e que também normalmente escreve ensaios críticos mais longos em outros espaços. Periódicos universitários e *sites* especializados também abrigam esses tipos de críticos, mas não sei até que ponto a acusação de que “nenhum deles tem conseguido revelar talentos, destruir reputações

ou levantar polêmicas”, formulada por Graieb, deve ser aceita como um problema, a não ser que se considere que “criar o tão necessário debate cultural” seja sinônimo de uma atuação em que o suposto crítico literário tenha como finalidade levantar polêmicas, destruir reputações ou revelar talentos. Se formos recorrer à história da crítica em nosso país, seguramente poderemos constatar que a cobrança de Graieb decorre do apreço que ele revela por precedentes nesse sentido da atividade crítica entre nós.

Sabemos que o gênero “polêmica” não é novidade: está associado à crítica literária desde o século XIX.⁷ Também estamos cientes de que muitas vezes o desejo de “destruir reputações” em alguns casos desandou em ofensas pessoais entre os envolvidos. Afinal, Sílvio Romero já mimoseou seu principal adversário à época, o crítico José Veríssimo, com um livro intitulado *Zéveríssimas ineptas da crítica* em que, referindo-se ao crítico paraense, escreveu: “O Tucano Empalhado, o Sainte Beuve peixe-boi, que vá pescar tartarugas nas margens do Amazonas e deixe-se de dizer asnidades...” (1909: 9).

Possivelmente, a visão de que “falta” polêmica, associada à de que “falta” crítico literário que a produza, deriva de um quadro histórico em que se acredita que a polêmica interessa a um público mais amplo do que as manifestações mais comuns da crítica literária. Sempre é possível dizer que essa visão guarda alguma semelhança com a de quem acha que a briga na rua entre dois vizinhos interessa à vizinhança toda. Nem sempre se questiona, entretanto, o que mais, além dos hematomas e da roupa rasgada, se tira dessa briga. Alceu de Amoroso Lima, em 1954, tinha uma opinião sobre polêmicas: “Raramente [...] ganham alguma coisa as ideias, nessas polêmicas que outrora foram tão frequentes em nosso meio literário. As polêmicas literárias, como em geral todas elas, só servem às galerias, não às ideias” (1980: 158). E Machado de Assis, em 1879,⁸ já desaconselhava a resposta do crítico aos criticados. De fato, ao atingir a maturidade na sua longa carreira literária, Machado teve como norma não responder

a ataques pessoais ou a críticas à sua obra, mesmo quando se tratava de livros como *Machado de Assis* (1897), de Sílvio Romero, que se dirigiam diretamente a ele.

Pode ser também que a polêmica esteja associada a uma imagem idealizada e romântica de “crítico independente e rebelde”, aquele que não foge do embate ou do conflito aberto, sem se preocupar com as consequências. Para estar mais de acordo com o papel, o ator deve apresentar-se como avesso a rotinas institucionais, e sempre disposto a expressar ostensivamente suas opiniões “originais” sobre os objetos que lhe chamam a atenção e a engajar-se em embates derivados das posições expressas em seus juízos.

Ao acreditar nessa atuação “independente e rebelde”, estaríamos nos arriscando a ignorar a existência de protocolos institucionais. Afinal, não podemos dizer que há pautas nos jornais onde a crítica se publica – pautas que significam inclusive a seleção de obras sobre as quais se vai falar, bem como de quem vai falar sobre elas? Não há pautas nas universidades públicas, nas quais a seleção dos docentes e pesquisadores já é feita também a partir de um universo pressuposto de conhecimento de obras e autores tido como relevante no momento histórico em que o concurso de ingresso na carreira do magistério se efetua? Não há em qualquer instituição pautas para a atuação de quem pertence a elas – ainda que seus membros regularmente coloquem em xeque essas pautas, alterando-as, subvertendo-as?

Uma hipótese possível, se desejamos adotar a perspectiva de cobrar sempre uma novidade, é argumentar que, mesmo quando o crítico pretende inscrever o seu trabalho numa certa tradição interpretativa, nunca há uma reiteração absoluta dessa tradição, porque a inserção do novo trabalho de alguma maneira reinscreve e reescreve a tradição crítica anterior, deslocando e desencaixando o que ela aspira a reiterar, e transformando-a em *outra coisa*, em relação à origem que ela aspirava a repetir. Em outras palavras, o *mesmo* pode ser um *outro*.⁹

Note-se que, quando a imagem de “independente e rebelde” é associada a um crítico em particular, como foi recentemente o caso de Wilson Martins, ela só consegue se sustentar se ignorarmos uma faceta fundamental de sua carreira – sua relação institucional com a universidade e/ou com veículos de comunicação de massa (incluindo a administração cotidiana dos cânones e ritos institucionais vigentes em cada uma dessas instituições).

Talvez a reputação de Wilson Martins tenha sido alimentada, entre outras coisas, por uma capacidade de ataques verbais bem articulados – que podem ter passado uma imagem de que ele não cederia à “cordialidade” no meio literário, à camaradagem dos elogios mútuos. Na sua publicação de 1954, Tristão de Athayde já havia verbalizado o perigo do que ele chamava de “camaradagem literária”: “A camaradagem literária, portanto, é o inimigo número 1 da crítica literária. Dela deriva o desprestígio em que esta tem caído.” (1980: 152).

No entanto, Flora Süssekind, em seu “A crítica como papel de bala” (2010), questiona a suposta “não cordialidade” atribuída a Wilson Martins, chamando a atenção tanto para “os não violentamente criticáveis por ele” quanto para “o que se resguarda, no seu caso, via antagonização” (2010: 3). Se tiver valor um depoimento pessoal para corroborar essa linha de argumentação, lembro-me de, no passado, como leitor constante dos textos de Wilson Martins na grande imprensa, ter tido a impressão de que alguns colegas críticos dele, que militavam nos mesmos veículos em que ele escrevia, se incluíam entre esses “não violentamente criticáveis”. Recordo-me também de ter achado que havia uma certa regularidade nos elogios de Martins às publicações desses seus colegas de crítica, mas confesso que nunca fiz nenhuma pesquisa extensiva na produção completa daquele crítico, para verificar se minhas impressões correspondiam ou não à realidade dos fatos. Minha memória também registra que o antagonismo dele, com uma virulência especial, teve como alvos no passado críticos

que, então, representavam a introdução de certas concepções inovadoras sobre a crítica e sobre seus objetos, como Silviano Santiago e Luiz Costa Lima, por exemplo. Se considerarmos que esse tipo de atuação de Wilson Martins corresponderia a um certo conservadorismo, podemos vinculá-lo ao que diz Sússekínd, ao mencionar a existência de colunistas populares e longevos em diversas áreas e meios de comunicação que, embora tenham uma imagem de cavaleiro solitário independente e rebelde, “...ao contrário, desde os anos de estabilização democrática, no país, são figuras marcadas exatamente por um conservadorismo ativo que têm se mostrado legião e emprestado a respeitabilidade de nomes já feitos às páginas de entretenimento e opinião dos jornais” (2010: 3).

Entre os vivos e os *muito vivos* já se percebeu que usar a máscara do “crítico independente e rebelde”, do agente que se manifesta de forma autônoma contra o que acha ruim e a favor do que acha bom, pode significar a abertura de portas em instituições nas quais há vaga para candidatos a esse papel. No caso de Wilson Martins, Sússekínd parece insinuar que o que se resguarda, via antagonização, é uma posição conservadora. De todo modo, na visão de Sússekínd, a própria atuação desse e de outros críticos estaria marcada pelo “apequenamento e a perda de conteúdo significativo da discussão crítica, assim como da dimensão social da literatura no país, nas últimas décadas” (2010: 2). Para ela, se Roberto Schwarz estava certo em observar a dominância de uma cultura de esquerda nos primeiros anos da ditadura militar no Brasil, hoje haveria um conservadorismo francamente hegemônico:

E envolve desde o retorno às figuras todo-poderosas do especialista monotemático, do agenciador com capacidade de trânsito interinstitucional e do colecionador de miudezas, às interlocuções preferencialmente de baixa densidade nos minicursos e palestras-espetáculo, do universo das regras técnicas e das normas genéricas e subgenéricas, fixadas acriticamente em oficinas de adestramento, à glamurização midiática de instituições auto-complacentes como a Academia Brasileira de Letras e correlatas, a formas variadas de culto a personalidades literárias, em geral mortas (e Clarice

Lispector, Leminski, Ana Cristina Cesar têm sido objeto preferencial de dramaturgias miméticas, curadorias acríticas, ficções e comentários “à maneira de”) mas também em vida veem-se autores, mal lançados em livro, se converterem em máscaras que, com frequência, os aprisionam em marcas registradas de difícil descarte (2010: 2).

Note-se que, apesar da menção a dois nomes que supostamente corroborariam o tipo de autor literário¹⁰ citado, a argumentação parece encaminhar-se com o recurso a algo assemelhado a *tipos ideais*. O *tipo ideal* (*Idealtyp*, de Max Weber [1864-1920]) é uma espécie de construção conceitual elaborada a partir de fenômenos sociais concretos. Embora o *tipo ideal* não coincida com nenhum dos fenômenos específicos analisados para sua construção, por ser derivado desses fenômenos, seria um conceito histórico efetivo, explicando padrões e modelos correspondentes a determinados momentos históricos. Como consequência, se não encontrarmos nenhum “exemplo” na realidade que corresponda plenamente ao *tipo ideal*, isto não significa a sua invalidação, na medida em que ele não foi construído para corresponder totalmente a apenas um fenômeno, mas para abstrair de uma série de fenômenos características comuns. Os *tipos ideais* enumerados por Süsserkind são engenhosos e podem ser válidos para uma discussão problematizadora do sistema em que se inserem os vários agentes culturais (autores, críticos, editores *etc.*) no país hoje. E, exatamente por sua generalidade, não corresponderão de forma absoluta a nenhuma caso real.

Assim, dificilmente encontraremos um exemplo absoluto de “especialista monotemático”, embora, dependendo do caso concreto ao qual vamos aplicar o *tipo ideal*, tenhamos um caso mais ou menos aproximado. Se tomássemos como exemplo concreto uma grande especialista em Clarice Lispector, como Nadia Batella Gotlib,¹¹ a primeira coisa a verificar é que ela não dedicou toda a sua carreira de crítica àquela autora – e, portanto, não poderia, de forma absoluta, ser classificada como “monotemática”. Mas, se insistirmos em enquadrá-la nesse *tipo ideal*, alegando sua dedicação extensiva a Clarice, também não poderíamos deixar de dizer, todavia, que o

trabalho dela, em quantidade e qualidade, acrescentou muitas novas luzes sobre a obra e a pessoa daquela autora – o que indica que “especialistas monotemáticos” podem ser relevantes.

Indo um pouco além, se o trabalho de Nadia Batella Gotlib pode também ser enquadrado como “culto a personalidades literárias, em geral mortas”, é relevante assinalar que isto não é necessariamente ruim: os historiadores já vêm empreendendo há muito esse tipo de atividade em campos não literários, marcando datas, eventos e personalidades históricas, o que, se de um lado contribui para consolidar alguma visão sobre o objeto do “culto”, por outro lado serve também para agenciar verbas para outras atividades relacionadas a esse objeto (desde o financiamento de pesquisas e eventos universitários, passando por minicursos de divulgação para público mais amplo, até reedições que permitem a continuidade de circulação de autores e obras). Também outras formas artísticas que se beneficiam desse “culto a personalidades literárias” não necessariamente são ruins. O espetáculo “Simplesmente Eu, Clarice Lispector”, basicamente uma coletânea de textos daquela autora, selecionada, encenada e dirigida por Beth Goulart (que recebeu o Prêmio Shell-RJ como melhor atriz por sua interpretação nesse espetáculo) em 2009-2010 foi uma experiência bem sucedida de levar ao palco textos que não foram escritos para teatro.

Nos “minicursos de extensão” ou nas “palestras-espetáculo” sobre literatura que ocorrem em instituições não universitárias não se espera necessariamente uma interlocução de alta densidade – de fato, rotineiramente esses cursos e palestras são planejados para um público mais geral e não especializado, em situações em que se supõe uma assimetria entre o docente/palestrante e seu eventual público, o que tornaria impossível um diálogo de alto nível. No entanto, em termos de função social, é difícil negar a importância desses “minicursos de extensão” ou dessas “palestras-espetáculo” na divulgação mais ampla de ideias para um universo de público que, muitas vezes, só pode contar com esses eventos para ter acesso

às informações (e à formação) que eles trazem; e essa é provavelmente uma das razões pelas quais instituições públicas de pesquisa e universidades têm abrigado esse tipo de atividade. Em contraste, hoje há um circuito de minicursos e palestras dadas por intelectuais e pesquisadores nacionais e estrangeiros de altíssimo nível em universidades e instituições de pesquisa e dirigidas a um público mais especializado – nesse outro circuito, sim, há condições mais adequadas para a interlocução de alta densidade.

Quanto ao “universo das regras técnicas e das normas genéricas e subgenéricas, fixadas acriticamente em oficinas de adestramento”, se considerarmos isto como referência à proliferação ilimitada de oficinas literárias que disseminam supostas técnicas para candidatos a escritor, realmente a expressão “oficinas de adestramento” é cabível, mas, de todo modo, há uma série de diferenças entre essas oficinas, bem como entre seus respectivos professores (e alunos). Também merece menção a “oficina de crítica”, como a que o Itaú Cultural patrocinou, a partir de 2008, permitindo que um público interessado pudesse participar de uma interlocução com um profissional mais experiente para produzir sua própria crítica.¹²

Já instituições como a Academia Brasileira de Letras e correlatas, cuja “glamorização midiática” foi aventada por Süsskind, também têm dado uma contribuição à literatura e à crítica. Só para ficar na figura de seu fundador, Machado de Assis, lembro que, se não fosse pela ABL, o que restou da biblioteca desse escritor estaria provavelmente perdido, e a crítica atual não teria importantes subsídios para várias questões: 1) o levantamento de obras que ele leu e a comparação de seu universo de leitura com os padrões da época, no Brasil e na Europa; 2) a comprovação (ou não) de hipóteses já levantadas por críticos, teóricos e historiadores da literatura sobre as influências de outros escritores em Machado; 3) a comprovação da relação de Machado com o pensamento “científico” da época (psiquiatria, linguística etc.); 4) a verificação das opiniões expressas em anotações à margem dos livros; 5) a reconstrução histórica do papel

das obras do acervo no horizonte da época em que Machado viveu (cf. Jobim, 2001).

Flora Süssekind, em seu artigo para *O Globo*, parece ter como pano de fundo para o que chama de “idealização de Wilson Martins como imago exemplar do crítico” uma certa avaliação da situação da crítica e do crítico hoje. Süssekind faz menção a uma alegada retração e desimportância do campo da crítica, que tornaria mais cruenta a disputa por posições, pelos mínimos sinais de prestígio e por quaisquer possibilidades de autorreferendo, e explicaria certa truculência preventiva, propositadamente categórica, emocionalizada, nada especulativa em suas manifestações. E à ausência de reação contra essa situação, mesmo por parte daqueles cuja formação ou experiência crítica seria de molde a articular formas potenciais de dissensão. Aqueles com formação ou experiência crítica adequada à reação, em vez de reagir “... recebem o autoapequenamento da crítica e do espaço para o debate público com passividade, resignação, quase desinteresse, incapazes de encontrar um campo ativo, mesmo minúsculo, de resistência ou interferência” (Süssekind, 2010: 2).

Para ela, os necrológios de Wilson Martins, se poderiam ser lidos como particularmente sintomáticos de uma redução do potencial de dissenso das intervenções no calor da hora, sinalizariam, por outro lado, com singular acuidade, a perda de lugar social da crítica. De fato, será necessário fazer um excursus mais longo, para comentar alguns aspectos das observações sintéticas de Süssekind.

Para começar, diremos que realmente há uma diminuição relativa dos espaços para a crítica literária na grande imprensa, se compararmos o momento atual com períodos anteriores do século passado. De fato, essa diminuição não vale só para a crítica literária, mas para outras (de teatro, artes plásticas, cinema, etc.). E vem junto com uma diminuição geral da própria mídia impressa, que incluiu desaparecimentos de veículos tradicionais, surgimento de novos e uma reformatação geral dessa mídia.

Nessa reformatação, mesmo o modelo de veículo novo mais bem sucedido, o jornal *USA Today* (com 28 anos de idade), que foi o primeiro a usar cores em fotografias e gráficos, tornando-se o líder em número de exemplares vendidos nos EUA, já está tendo de modificar-se aceleradamente (Peters, 2010). Com a sua circulação entre segunda e sexta caindo de 2.1 milhões para 1.8 milhões, a administração do *USA Today* decidiu concentrar-se em suas operações digitais – enfatizando colocar artigos *online* sobre eventos não mais do que 30 minutos depois de esses ocorrerem. Diga-se de passagem, o seu paradigma de notícias curtas em linguagem fácil, com muitas imagens coloridas, foi radicalizado em muitas publicações que são distribuídas gratuitamente em metrô, lojas comerciais, hotéis e assemelhados nas grandes cidades do mundo – publicações bancadas integralmente por patrocinadores. Nesse tipo de modelo de mídia, se nem a cobertura de fatos relevantes para a maioria da população ganha um espaço de análise mais desenvolvido, não se poderia esperar uma atenção especial para a crítica literária.

O jornalista americano Robert Cauthorn, pioneiro da informação *online*, acha que o jornal diário de papel vai ser substituído por meio digital em apenas uma geração.¹³ Ele acredita que brevemente vão surgir jornais impressos três dias por semana (às sextas, sábados e domingos), e que as empresas jornalísticas vão investir mais na *internet* ou outras plataformas digitais, nas quais oferecerão informações durante sete dias por semana, 24 horas por dia. Por contraste, o conteúdo desses jornais em papel seria mais assemelhado ao das revistas atuais, com matérias mais analíticas e densas, porque os furos ou informações quentes já teriam sido dados na versão digital.

Hoje, de fato, os antigos “furos jornalísticos” aparecem *online* com uma rapidez que não seria possível em edições de papel, mas, diferentemente da previsão de Cauthorn, o mundo digital também comporta matérias mais analíticas e densas. Se há um ganho econômico para a empresa

jornalística, ele não se limita à redução do tempo entre o momento da captação da notícia e o da sua divulgação, mas engloba também o corte de gastos com papel, gráfica, transporte e distribuição dos jornais impressos em pontos de venda, etc.

Nesse contexto, creio que a alegada perda de espaço da crítica literária deve ser equacionada com outras perdas, começando pela perda de espaço das publicações impressas em geral e do jornal em particular para formas de publicação digital. No que diz respeito à crítica, temos também hoje como realidade o fato de um mesmo jornal publicar coisas diferentes na versão impressa e em seu *site*. Entrevistas e artigos que são “editados” para caberem na versão em papel podem aparecer inteiros na versão digital, assim como outras matérias que tiveram de ficar de fora da edição em papel. Há espaço *online* para disponibilizar comentários de leitores às matérias, réplicas e tréplicas de criticados aos seus críticos, *links* com outros suplementos, revistas e cadernos culturais, *blogs* etc.

Se ampliarmos nossa atenção para as revistas culturais e os periódicos acadêmicos que publicam crítica literária, veremos que o mundo digital permitiu a existência e a circulação de um enorme volume de empreendimentos, que talvez não pudessem existir no mundo de papel. No que diz respeito a periódicos editados por universidades, por exemplo, é importante assinalar que, desde o momento em que a agência federal que avalia programas de pós-graduação no país (CAPES) colocou a questão da visibilidade da produção científica como item a ser avaliado, todos os periódicos mais relevantes editados por programas de pós-graduação no país estão *online*, e, no caso da área de Letras e Linguística, onde se editam os periódicos que contêm crítica literária, há uma grande variedade de artigos críticos de qualidade e densos, acessível gratuitamente. E um dos grandes nós para as publicações de papel – seu armazenamento e distribuição aos consumidores – foi desfeito com a simples mudança do suporte: do papel para o digital.

Se entendemos como espaço para o debate público apenas o que no passado era o jornal impresso para um público-alvo de milhões, realmente houve um encolhimento, que não se restringiu à crítica literária. Mas a própria existência desses veículos que trabalhavam e trabalham com uma escala de massa não estaria ligada a um certo estágio do capitalismo? O mesmo que gerou uma certa indústria cultural, que trabalhava e trabalha com produtos que deviam e devem ter um consumo de massa para poderem gerar lucro satisfatório? E essa estrutura “de massa” não seria amiga do “mestre da crítica”, mencionado por T. S. Eliot, já que se baseia no modelo de *muito poucos falando para multidões*?

No meio impresso, como vimos, a diminuição de espaço para a crítica literária veio junto com a diminuição de todos os segmentos de artigos. E junto do questionamento do paradigma de um emissor para milhares ou milhões de receptores, de “a mesma coisa para todo mundo”, que era a marca do jornalismo de massa. A diversidade do oferecimento de conteúdos em diferentes suportes pode ter como contrapartida a multiplicação de opções para os interessados, e o debate pode ser feito com mais vozes em um número maior de fóruns, sem que deixe de ser “público”. Diversidade e multiplicação podem também abrir portas para públicos segmentados, nichos de interesse que, por não serem numericamente relevantes para um formato de grande escala, eram ignorados pela grande imprensa e pela indústria cultural, mas que podem ter agora uma porta aberta.

Assinale-se que, entre as publicações *online* há muitas que têm o potencial de dissenso das intervenções no calor da hora, e grande parte dos críticos mais renomados da atualidade têm algum trabalho de qualidade disponível em meio digital.

V

Ao longo de nossa argumentação, neste ensaio, nossa perspectiva histórica partiu do princípio de que, embora não haja um hábito generalizado de explicitação de pressupostos na crítica literária produzida no país – especialmente naquela destinada a um público mais geral –, há um preço a pagar pelo que está presente hoje como remanescente do existiu antes.

Vimos que a crítica literária contemporânea não coincide perfeitamente com o presente, a não ser que consideremos que a inclusão de práticas críticas anteriores significa, como diz Agamben, uma relação específica com o próprio tempo, uma relação que adere a esse e concomitantemente dele se distancia – uma relação com um tempo passado que adere ao *contemporâneo* e tem uma produtividade através daquilo que, no presente, remete ao passado, sem entretanto repeti-lo.

E no que diz respeito à base material em que se inserem tanto a crítica literária quanto seus objetos (as obras literárias), vimos que houve, sim, uma alteração no sistema de produção e circulação de ambos. Nesse novo contexto, o que diminuiu drasticamente foram os espaços para a crítica em veículos impressos que se propunham a atingir públicos de massa, mas, ao mesmo tempo, aumentou o número de veículos digitais através dos quais a crítica se exerce de forma inclusive mais pluralista, porque a variedade e diferença nos veículos e em seus colaboradores é muito maior do que a que existia nos veículos impressos “de massa”.

A vida dos grandes jornais, das grandes editoras de livros em papel, das grandes gravadoras de música, das grandes companhias cinematográficas, das grandes emissoras de tv de canal aberto, com certeza mudou e continuará mudando muito. O meio digital significou

barateamento de custos e acesso à produção, circulação e consumo de bens culturais de forma sem precedentes na história. Pequenas editoras e serviços de impressão conforme a demanda (*print on demand*) poderão ser beneficiados com isso.

Obras literárias ou de crítica literária de caráter local ou regional, que teriam dificuldades maiores de serem editadas, quando predominantemente se visavam escalas nacionais de tiragem, passam a ser viáveis. O mesmo para obras fora de catálogo, para as quais haja uma demanda de nicho pequeno, que não justificaria tiragens maiores – por exemplo, livros acadêmicos de uma microespecialidade. Se isso pode ser um problema para a indústria da cultura de massa, certamente é uma boa notícia para todos os que foram por ela marginalizados, sejam produtores ou consumidores de bens culturais.

Assim, longe de podermos dizer que a crítica literária está prestes a desaparecer, temos de considerar como as novas circunstâncias vêm alterando suas manifestações. E as mudanças não apontam para o desaparecimento da crítica, mas para sua proliferação ilimitada em novos meios, com novas configurações e possibilidades.

NOTAS

¹ ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis; estudo comparativo de literatura brasileira*. São Paulo: Editora da UNICAMP, [1897] 1992. A crítica severa a que me refiro é a que veio à luz na *Revista Brasileira*, em dezembro de 1879. Lá, no artigo “A nova geração”, Machado de Assis tece considerações sobre Romero como crítico e como poeta: como crítico, diz que Romero é “um dos mais estudiosos representantes da geração nova”, “laborioso e hábil”, mas desqualifica-o como escritor e poeta. A falta de estilo de que Machado acusa o crítico Romero poderia até ser resolvida com o tempo, já que seus textos seriam “documentos louváveis de estudo e aplicação” (Machado de Assis, [1879], p. 828); mas o poeta Romero não teria futuro. Quanto à poesia de seu livro *Os Cantos do Fim do Século*, Machado é mais direto, dizendo que esta obra demonstraria que “o Sr. Romero não possui a forma poética” (Machado de Assis, [1879], p. 828).

² *Cânon*, como sabemos, é a palavra usada para designar o universo de autores e obras que são valorizados, lembrados e aceitos como importantes em determinada comunidade: “O termo (do grego *kanon*, espécie de vara de medir) entrou para as línguas românicas com

o sentido de ‘norma’ ou ‘lei’. Durante os primórdios da cristandade, teólogos o utilizaram para selecionar aqueles autores e textos que mereceriam ser preservados e, em consequência, banir da Bíblia os que não se prestavam para disseminar as ‘verdades’ que deveriam ser incorporadas ao livro sagrado e pregadas aos seguidores da fé cristã. O que interessa reter, mais do que uma diacronia, é que o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc.). Convém atentar ainda para o fato de que o exercício desta autoridade se faz num determinado espaço institucional (no caso, a Igreja).

Nas artes em geral e na literatura, que nos interessa mais de perto, cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres –, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta ‘humanidade’ é muito fechada e restrita) a ser preservada para as futuras gerações, cujo valor é indisputável (Reis, 1992, p. 70).

³ Para uma teoria geral da reprodução no sistema escolar, cf. BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude. *A reprodução – elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

⁴ Trata-se de uma posição que conheceu várias linhagens e nuances no século XX. Veja-se, por exemplo, em 1963, o famoso artigo de Roland Barthes para o *Times Literary Supplement*: “Toda Crítica deve incluir em seu discurso (mesmo que fosse do modo mais indireto e pudico) um discurso implícito sobre ela mesma; toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma ao mundo.” (1970: 160).

⁵ Cf. Mário Pedrosa: “O meu ponto de vista é sempre o do crítico, isto é, é sempre o do homem que está polemizando, do homem que está defendendo uma causa. A crítica participa do drama da arte em sua época. Esta é a minha primeira definição de crítico. Ele nasce e morre com a arte. O crítico não está no gabinete e nem no laboratório; o crítico está no “atelier” e na rua. Ele constitui, com o artista, um “team” que hoje em dia dificilmente se pode separar. Eu me sinto ligado pela sorte à sorte dos artistas meus contemporâneos; por isso procuro atingir o íntimo do pensamento deles, penetrar o máximo que é possível à minha inteligência e sensibilidade naquilo a que eles visam, e a minha posição é sempre presente. O crítico vale sobretudo na medida em que colabora com o artista criador. Falar sobre artistas consagrados é atividade nobre e inteligente, mas não é a função do crítico na atualidade.” (Anais, 1957: 77).

⁶ Cf. A nova geração. [1879] In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v. 3. p. 809-836. p. 813: “Ia-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o Realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte. Importa dizer que tal doutrina é aqui defendida, menos como a doutrina que é, do que como expressão de certa nota violenta, por exemplo, os sonetos do Sr. Carvalho Júnior. Todavia, creio que de todas as que possam atrair a nossa mocidade, esta é a que menos subsistirá, e com razão; não há nela nada que possa seduzir longamente uma vocação poética. Neste ponto todas as escolas se congraçam; e o sentimento de Racine será o mesmo de Sófocles. Um poeta, V. Hugo, dirá que há um limite intrascendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza. Um crítico, Taine, escreverá que se a exata cópia das coisas fosse o fim da arte, o melhor romance ou o melhor drama seria a reprodução taquigráfica de um processo judicial. Creio que aquele não é clássico, nem este romântico. Tal é o princípio são, superior às contendas e teorias particulares de todos os tempos.” Para um desenvolvimento mais denso do assunto, cf. JOBIM, José Luís. O crítico como romancista. *Rev. Machado de Assis em Linha*, v. 3, n. 5, jul. 2010. p. 75-94.

⁷ “Outro modo pelo qual a crítica vai se manifestar, e com a maior vivacidade, será através de polêmicas literárias. Verdadeiras batalhas campais dão inusitada vivacidade a um ambiente sempre tão insensível à coisa literária propriamente dita. Seja em torno de um poema como ‘A Confederação dos Tamoios’, ou uma antologia como o *Cancioneiro Alegre*, de personalidades culturais como Tobias Barreto ou Machado de Assis, obras como *O Primo Basílio* ou *A Carne*, a polêmica empolga o meio cultural provinciano. Nos mais diversos grupos acompanham-se com atenção as lutas de Alencar contra Nabuco, José de Castilho e Franklin Távora, como as arremetidas sempre contundentes de Laet, ou a batalha (que, como a de Itararé, não houve) do Realismo e do Parnaso.” (Eulálio, 1992: 41-42).

⁸ “Realmente, criticados que se desforçam de críticas literárias com impropérios dão logo ideia de uma imensa mediocridade – ou de uma fatuidade sem freio – ou de ambas as coisas; e para lances tais é que o talento, quando verdadeiro e modesto, deve reservar o silêncio do desdém: Non ragioniam di lor, ma guarda, e passa.” A alusão ao verso 51 do terceiro canto do “Inferno” de Dante pode ser traduzida por: “não reflitamos sobre eles, mas olhe e siga adiante”. ASSIS, Machado de. A nova geração [1879]. In: _____. *Obra completa*, cit, p. 829. Corrige a citação pelo original italiano, pois está truncada na edição citada.

⁹ Veja-se a opinião de um dos expoentes da Escola de Frankfurt, T. Adorno (1903-1969): “[...] a tradição enquanto meio de movimento histórico depende na sua natureza das estruturas econômicas e sociais e modifica-se qualitativamente com elas. A posição da arte atual perante a tradição, que se lhe reprova de muitos modos como perda de tradição, é condicionada pela mudança interna da própria tradição.” ([1970] 1982: 33).

¹⁰ Marcelo Mirisola e Patrícia Mello, escritores cuja produção, segundo ela, “poderia ir bem além do exercício automimético” (Süssekind, 2010: 2).

¹¹ Cf. GOTLIB, N. B. *Clarice fotobiografia*. 2. ed. São Paulo: Edusp; Imesp, 2009. 672 p.; _____. *Clarice, uma vida que se cuenta*. 1. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007. 674 p.; _____. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995. 493 p.

¹² Para maiores detalhes, ver SANTOS, Alckmar Luiz dos. A crítica literária brasileira... no laboratório. In: Instituto Itaú Cultural (Org.). *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 15-23.

¹³ SANTI, Laure Belot Pascale. O papel das elites.
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2503200711.htm>

TRABALHOS CITADOS

ADORNO, Theodor W. *Tèoria estètica*. Lisboa: Ed. 70, [1970] 1982.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

ANAIS do Congresso Internacional de Escritores. São Paulo: Ed. Anhembi, 1957.

BARTHES, Roland. O que é a crítica. In: _____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 157-163.

CÍCERO, Antonio. O desejo do contemporâneo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/05/2009.
<http://antoniocicero.blogspot.com/search/label/Contemporaneidade>

MACHADO DE ASSIS. A nova geração. [1879] In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v. 3. p. 809-836.

_____. O ideal do crítico. [1865] In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v. 3.

MARTINS, Wilson. Sobre a crítica. JBoonline, 03/09/2005.
<http://www.revista.agulha.nom.br/wilsonmartins107.html>

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, [1957] 1973.

ELIOT, T. S. *The use of poetry, the use of criticism*. (Charles Eliot Norton Lectures for 1932-33.) London: Faber and Faber, s.d.

EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unesp, 1992.

FRANCHETTI, Paulo. Crítica e saber universitário. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos (Org.). *Estados da crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial; Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p. 47-62.

GOTLIB, N. B. *Clarice fotobiografia*. 2. ed. São Paulo: Edusp; Imesp, 2009. 672 p.

_____. *Clarice, una vida que se cuenta*. 1. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. 674 p.

_____. *Clarice: Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995. 493 p.

GRAIEB, Carlos. Cadê a crítica? *Revista Veja*, São Paulo, n. 1655, 28/06/2000.
<http://www.revista.agulha.nom.br/graieb05.html>

REISS, Timothy. *The Meaning of Literature*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001.

JOBIM, José Luís. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks; Academia Brasileira de Letras, 2001.

_____. O texto no meio digital. *Revista Remate de Males*, v. 29, p. 60-69, 2009.

LUHMANN, Niklas. *Social systems*. Transl. by John Bednarz Jr. & Dirk Baecker. Stanford: Stanford University Press, [1984] 1995.

_____. Contingency as Modern Society's Defining Attribute. In: _____. *Observations on Modernity*. Stanford: Stanford University Press, [1992] 1998. p. 44-62.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92. p. 70.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Exercícios críticos: leituras do contemporâneo*. Chapecó: Argos, 2008.

ROMERO, Sílvio. *Zéveríssimas ineptas da crítica*. Porto: Oficinas do Comércio do Porto, 1909.

SÜSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24/04/2010. Caderno Prosa e Verso, p. 2-3.

WELLEK, Rene. Criticism as evaluation. In: _____. *The Attack on Literature and Other Essays*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1982.

José Luís Jobim é Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e da Universidade Federal Fluminense. Pesquisador do CNPq e Cientista do Nosso Estado (FAPERJ), entre suas mais recentes obras publicadas figuram: *A biblioteca de Machado de Assis* (Rio de Janeiro: Topbooks; Academia Brasileira de Letras, 2001), *Formas da Teoria – sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. (2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003), *Trocas e transferências literárias e culturais* (Niterói/Rio de Janeiro: Editora da UFF/De Letras, 2008).

Artigo recebido em 28/01/2011. Aprovado em 16/03/2011.