



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**RUTH TRINDADE BRAGA SANTANA**

**DECÁLOGOS DA CRÍTICA:  
UM ESTUDO SOBRE A *PERFORMANCE* NORMATIVA DE MANUAIS DE  
CONDUTA PARA A CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA**

Salvador  
2012

**RUTH TRINDADE BRAGA SANTANA**

**DECÁLOGOS DA CRÍTICA:  
UM ESTUDO SOBRE A *PERFORMANCE* NORMATIVA DE MANUAIS  
DE CONDUTA PARA A CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Rachel Esteves Lima

Salvador  
2012



Sistema de Bibliotecas - UFBA

Santana, Ruth Trindade Braga.

Decálogos da crítica : um estudo sobre a *performance* normativa de manuais de conduta para a crítica literária contemporânea / por Ruth Trindade Braga Santana. - 2012.

112 f.

Inclui anexos.

Orientadora: Profª Drª Rachel Esteves Lima.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador,

Dedico este trabalho aos que ainda se lançam, corajosamente, ao melindroso estudo e exercício da crítica.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha vó, com quem compartilho o nome, pela presença, pelo carinho e pela paciência.

A meus pais, Ronaldo e Lauredite, que investiram, junto comigo, nas minhas escolhas.

A meu marido, Gilsonney, pela parceria e apoio incondicionais e, principalmente, pelo estímulo quando já faltava fôlego para continuar.

À Rachel Lima, pela crítica atenta e por acreditar sempre.

Aos amigos e familiares, por compreenderem a ausência e a distância física inerente ao caminho trilhado.

Aos parceiros do Núcleo de Estudos da Crítica, pelas angústias, desejos e desafios compartilhados.

À Capes, por tornar possível a realização deste trabalho.

La critique est l'avant garde, elle déchaîne ses  
propres passions.  
(Frédérique Tudoire-Sullapierre)

## RESUMO

O trabalho tem como objetivo estudar a noção de crítica na contemporaneidade a partir da análise dos decálogos, espécies de manuais que definem traços de conduta a serem seguidos pelo crítico, e explorar seus aspectos auto-reflexivo, normativo e performativo como modos de intervenção no campo literário brasileiro. Os decálogos são elaborados por críticos literários e têm sido recorrentemente utilizado pela crítica jornalística contemporânea. Para compreender esse contexto, buscou-se analisar a configuração do campo literário, destacando-se a importância da polêmica como forma de legitimação nesse espaço. Ao aproximar polêmica, decálogo e *performance*, entendeu-se a afirmação da autoridade normativizadora do decálogo, lida aqui enquanto *traço postural* do crítico que o distingue enquanto ator no campo de batalha do jogo literário, como forma de conter a expressão da subjetividade do crítico.

**Palavras-chave:** Decálogo; Crítica Literária; Polêmica; *Performance*.

## RÉSUMÉ

Le travail vise à étudier la notion de critique dans le contexte contemporaine en faisant l'analyse de décalogues, des types de manuels qui définissent les traits de conduite à être suivre par la critique, et à explorer les aspects l'auto-réflexive, normatif et performatif comme les modes d'intervention dans le domaine littéraire brésilienne. Les décalogues sont faites par les critiques littéraires et sont utilisé de façon récurrente par la critique journalistique contemporaine. Pour comprendre ce contexte, on a fait l'analyse de la configuration du champ littéraire, soulignant l'importance de la controverse comme un moyen de légitimer cet espace. Lorsque approcher la polémique, le décalogue et la performance, on a apperçu l'affirmation de l'autorité normalisant des décalogues, liée ici comme l'indice de la posture du critique qui le distinguent en tant qu'acteur sur le champ de bataille du jeu littéraire, comme un moyen de contenir l'expression de la subjectivité du critique.

.

**Mots-clés** : Le Décalogue ; La Critique Littéraire ; La Polémique ; La *Performance*.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>1 PELOS CAMINHOS DA CRÍTICA</b>	<b>12</b>
1.1 O espaço da crítica e sua formação	13
1.2 O campo intelectual da crítica	27
<b>2 MODOS DE LEGITIMAÇÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA</b>	<b>33</b>
2.1 Os passos da crítica no Brasil	35
2.2 A postura polêmica	55
<b>3 OS DECÁLOGOS: <i>PERFORMANCES</i> DA CRÍTICA</b>	<b>62</b>
3.1 Crítica, lei e efemeridade.	63
3.2 Os decálogos da crítica	73
3.2.1 AS TÁBUAS DO RISO	74
3.2.2 AS TÁBUAS DO SISO	80
3.2.3 CONFLUÊNCIAS	89
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>95</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>99</b>

## INTRODUÇÃO

No início do século XX, Walter Benjamin (1987, p.33) escreve que a “arte do crítico” é “cunhar palavras de ordem sem trair as idéias”. Já perto do final do mesmo século, Roberto Schwarz (1978, p. 93-4) afirma: “Citar muito e nunca a propósito. Uma bibliografia extensa é capital”. Essas palavras compõem textos que se organizam como leis ou princípios a serem seguidos pelo crítico. Apesar do tom irônico, ou talvez justamente por ele, encontra-se em ambos uma reflexão sobre a atividade crítica e o seu papel na sociedade ocidental moderna. Em tempos mais próximos, seguindo a mesma proposta textual, Paulo de Toledo (2005) determina: “Não adulterarás as intenções do autor”. E Marcelo Rubens Paiva (2007) ressalta que “É preciso ter humor. Polemista que só critica é chato e inoperante”.

Convencionou-se, aqui, chamar esses textos de perfis, por definirem traços de conduta que devem ser comuns a todos os críticos, ou decálogos, por frequentemente apresentarem os princípios normativizadores em 10 lições, como, por exemplo, os textos “Os 10 mandamentos” (*ao crítico*) (TOLEDO, 2005) e “Decálogo do resenhista” (OLIVEIRA, 2005), que integram o grupo de cinco textos, dos quais quatro já coletados, catalogados e analisados em trabalho anterior denominado *As Tábuas da lei da Crítica Literária*<sup>1</sup> (SANTANA, 2009).

A escolha desse tema ressalta não só a continuação de uma pesquisa desenvolvida para fins de conclusão da graduação, através da elaboração e da defesa do Trabalho de Conclusão de Curso citado acima, como também de uma trajetória de pesquisa sobre a crítica literária brasileira que teve seu início durante a graduação, junto ao Núcleo de Estudos da Crítica coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rachel Esteves Lima. No primeiro ano de pesquisa como bolsista de iniciação científica, entre 2005 e 2006, ao produzir um estudo sobre a crítica literária na internet, especificamente nas revistas eletrônicas, esse tipo de texto saltou aos meus olhos e foi, naquele momento, objeto de análise inicial que culminou na publicação do artigo apresentado no Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – Enecult, em 2007, com o título Internet: o novo espaço da crítica.

---

<sup>1</sup> Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA, para fins de obtenção do título de Bacharel em Letras Vernáculas.

Apesar de desenhar um espaço familiar de pesquisa, revisitar os mesmos temas e objetos já estudados no desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso foi desafiador por me impelir, constantemente, a reinventá-los. Ao ampliar o arcabouço e a análise teóricas, o tema ganhou novos contornos, o que atualizou o trabalho anterior e modificou o olhar da pesquisadora.

Como projeto de Mestrado, o decálogo volta a servir de objeto para pensar suas utilizações na contemporaneidade, leia-se, final do século XX e início do século XXI, período em que se constata que uma mudança significativa ocorreu nos estudos literários no final do século XX: “a arte abandonava o palco privilegiado do livro para se dar no cotidiano da Vida” (SANTIAGO, 2004, p. 137). Essa afirmação de Silvano Santiago, justamente sobre o período recortado, a respeito da presença de questões políticas, sociais e antropológicas no campo das artes, vem a exemplificar de maneira feliz as mudanças epistemológicas que serão agora abordadas. O objeto de estudo, antes reduzido ao texto literário, expandiu-se de forma a abranger todo e qualquer produto cultural e o que antes eram Estudos Literários recebeu a alcunha de Estudos Culturais. Foi então que, nos cursos de Letras do Brasil, começou a se desviar o olhar, antes limitado pelo texto, para instâncias como o autor, o leitor e aspectos extrínsecos ao texto literário. As literaturas feminina, homoafetiva, marginal e infanto-juvenil, assim como a análise de filmes, músicas, novelas, desenhos e séries de TV passaram a dividir o espaço que, antes, era exclusividade da literatura e outras estratégias de abordagem crítica tiveram que ser forjadas, num processo que pode ser chamado de reinvenção da crítica.

Os Estudos Culturais significaram uma expansão do campo de interesse dos estudiosos de literatura, ao propor o “estudo da formação de critérios de valor” (YÚDICE, 1997, p. 1). Assim como o literário se vê em pleno exercício de transformação por meio do trânsito de conceitos e conhecimentos não mais restritos à sua especificidade, todo e qualquer discurso ou conhecimento vê-se liberado das amarras que garantiam a segurança dos espaços disciplinares. A interdisciplinaridade é o próprio cerne dos Estudos Culturais, posto que este é considerado como “uma série de perspectivas teórica e crítica que pretendem desconstruir as bases dos critérios nos quais se baseiam os valores sociais” (YÚDICE, 1997, p. 7), o que resulta, inexoravelmente, na diluição das fronteiras entre as diversas áreas de conhecimento. Cabe ressaltar que, juntamente com o

movimento dos *Cultural Studies*, outras correntes se destacaram e participaram ativamente do processo de reinvenção da crítica, como o pós-estruturalismo, com sua perspectiva desconstrutivista, segundo a qual o texto literário encerra uma pluralidade de sentidos, e a estética da recepção, que traz à tona o sujeito leitor como peça fundamental na produção e nos estudos literários. O sujeito, sobretudo, ocupa um lugar de destaque nessas novas correntes, seja ele o autor, o leitor ou o crítico.

Enquanto as perspectivas tradicionais brigam pela especificidade do campo literário, o crítico adepto dos Estudos Culturais se entrega às inúmeras possibilidades que a nova organização dos campos de conhecimentos proporciona. A perda do que há de específico no campo literário tanto é positiva no sentido de abrir caminhos para teorias antes inimagináveis, assim como para práticas e vertentes acadêmicas até então não exploradas pela academia, quanto põe em questão os conceitos – como literatura, autor, dentre outros – que antes asseguravam a construção do cânone e a autonomia do literário.

Em meio aos, ou a despeito dos, desdobramentos teóricos que as pesquisas acadêmicas desenvolveram e das alterações que ocorreram na cena cultural no final do último século, a crítica literária jornalística no Brasil vem sendo atualmente acusada de se limitar à produção de resenhas que se aproximam menos de um discurso argumentativo do que de um discurso publicitário. A percepção dessa crítica como mero instrumento de divulgação e como discurso construído a partir de uma lógica familiar excessiva tem sido amplamente discutida e o seu papel, repensado. Segundo vários analistas, vive-se hoje uma crise da crítica e, nesse momento, a busca de avaliação dos modos de intervenção nesse campo, das concepções adotadas e das funções cumpridas por quem exerce essa atividade, faz-se acompanhar da recorrência a textos que constroem perfis ideais para o crítico. Nesse sentido, coloca-se, então, como questão de pesquisa, a importância da construção de manuais para o crítico e em que medida eles rasuram a noção de crítica, considerando-se a configuração atual da crítica literária brasileira.

A proposição de leis num tempo em que a efemeridade e a provisoriedade “redesenham o traçado contemporâneo, seja no campo artístico, literário, cultural e político” (SOUZA, 2007, p. 134), poderia sugerir a tentativa de afirmação da autoridade. Voltar-se para a recorrência dos decálogos procurando pensar na auto-reflexividade da crítica contemporânea, dá-se aqui como possível caminho para

fundamentar a relação entre os perfis e o campo de atividade crítica, bem como para depreender a noção de crítica que é veiculada e estabelecida midiaticamente.

Para isso, busquei, no primeiro capítulo, traçar um panorama do surgimento de uma atitude crítica, amparada por Michel Foucault, Katia Muricy e Reinhart Koselleck, e da formação da esfera pública literária, para demonstrar o quanto o exercício da crítica tangencia, em sua história, questões que ultrapassam a esfera do literário. Ao estabelecer uma relação direta entre crítica literária e intelectualidade, estudei a noção sociológica de campo literário proposta por Pierre Bourdieu atualizando-a e enfatizando o caráter político da atividade crítica.

No segundo capítulo, quis destacar a recorrência da polêmica, com maior ou menor expressividade, em toda a história da crítica literária brasileira, desde os seus primeiros passos românticos associados ao projeto de construção da nacionalidade brasileira até a exposição esquizofrênica do sujeito na contemporaneidade. Feito isso, fui levada a estudar as especificidades da polêmica como voz enunciativa de uma *performance*, um *traço postural* da atuação do autor (escritor e crítico) dentro ou fora do campo literário.

No terceiro e último capítulo, o objeto pesquisado, que justifica todo esse percurso teórico-histórico, rouba, merecidamente, a cena. Com o objetivo de interagir com o tipo textual apresentado pelos decálogos, destaquei o aspecto normativizador do texto, que se organiza em leis e/ou mandamentos, em relação à efemeridade dos novos tempos e, em seguida, produzi uma leitura contrapontual dos decálogos, a fim de analisar seus aspectos performativo e normativo e a noção de crítica que se pode depreender deles.

## **1 PELOS CAMINHOS DA CRÍTICA**

A crítica literária produzida e publicada fora do espaço da academia aciona, em suas análises, questões próprias ao seu meio. A relação com o editor do jornal ou da revista, o prazo para a entrega de uma resenha, a necessidade de avaliar textos que pouco interessam ao crítico enquanto leitor e a parca autonomia de escrever o que se quer e sobre o que se quer, tudo isso aliado à necessidade de produzir o suficiente para conseguir pagar as contas no final do mês, são questões sempre presentes em qualquer avaliação sobre o exercício da crítica literária jornalística. Mas isso não significa que as indagações suscitadas por essa prática estejam apenas vinculadas às questões de ordem prática da profissão.

Em um dos decálogos pesquisados, o crítico, escritor e jornalista Michel Laub aponta dois caminhos para o crítico que consegue equilibrar todas essas demandas com o desejo de produzir uma crítica honesta e generosa. O primeiro seria “confiar cegamente nos seus juízos pessoais, não temendo a exposição de seus preconceitos íntimos em público” e o segundo, “considerar-se porta-voz de um ‘sistema’, para o qual são válidas mesmo obras que não são do seu agrado (por questões sociológicas, por exemplo)” (LAUB, 2007).

Entre aliar-se a uma causa ideológica ou trilhar um caminho individual e particular, o crítico literário é sempre interpelado por demandas que ultrapassam o artístico e o literário. Para entender as tensões políticas como elementos constituintes da execução da crítica, esquadrinhei a formação do campo literário e suas repercussões no labor do crítico.

## 1.1 O espaço da crítica e sua formação

Michel Foucault, em conferência realizada há mais de três décadas, esboça aquilo que alcunhou por *história da atitude crítica*, ou, aquilo que poderíamos chamar de *história da atitude intelectual*. Trata-se não apenas da descrição e/ou narração de fatos e acontecimentos contemplados ou não pela historiografia oficial, mas também da percepção das características singulares e, sobretudo, das controvérsias que a razão, sob a égide da atitude crítica, desencadeia na sociedade ocidental.

A igreja cristã, numa postura que se distancia ou até mesmo se opõe à cultura antiga, pregou a idéia de que “cada indivíduo, quais sejam sua idade, seu estatuto [...] devia ser governado e devia se deixar governar, isto é, conduzir à sua salvação, por alguém que o ligue numa relação global e, ao mesmo tempo, meticulosa, detalhada, de obediência” (FOUCAULT, 1990). E, então, Deus, e/ou o Rei, constituem-se como entidades perfeitamente desenvolvidas para unir, em um só corpo, conhecimento, verdade, dogma, ritual e regras de convívio social. Aqui, a possibilidade de que uma atitude crítica pudesse ser exercida é praticamente nula, pois as relações entre os homens e entre estes e suas crenças não perpassam uma reflexão individual e racional, já que antes é determinada pela verdade que a autoridade divina assegura. Entretanto, já no século XV o autor aponta uma mudança no pensamento ocidental que resultou no nascimento de uma crítica pautada na razão.

Se antes a arte de governar os homens se limita à dimensão religiosa e espiritual, desse momento em diante o ato de governar se expande para diversos domínios da sociedade. Se antes apenas a religião exercia o domínio e a autoridade sobre os homens, estes, por sua vez, a partir do fenômeno da *governamentalização*<sup>2</sup>, também passam a se ocupar desta tarefa, seja no âmbito da família, dos filhos, do Estado ou do próprio corpo. Logo, ocorre uma descentralização do poder do âmbito divino para outras esferas da sociedade. Entretanto, o *pulo do gato* está no fato de que, ao lado da questão sobre *como governar*, outra, mais impactante e revolucionária foi sendo forjada: *como não ser governado*.

Essa preocupação – seguindo ainda o raciocínio do autor – em discutir, limitar e transformar o poder e a autoridade instituídos significou duas posturas críticas específicas e historicamente importantes. A primeira é uma crítica bíblica, que ocorreu numa época em que a arte de governar era desenvolvida numa dimensão religiosa, na qual rebelar-se contra autoridades religiosas não era simplesmente negar a existência de Deus, mas buscar esse Deus, essa verdade divina nas Escrituras, no texto sagrado. A segunda é a crítica “essencialmente jurídica”, que questiona principalmente sobre os limites do direito de governar e, dessa forma, põe em debate os direitos universais e imprescritíveis. Acrescenta ainda uma terceira,

---

<sup>2</sup> Como explica o autor, “uma verdadeira explosão da arte de governar os homens” (FOUCAULT, 1990)

essa mais geral e que, de certa forma, abrange as outras já contempladas, que é a atitude de *não querer ser governado*, de desconfiar e de não considerar como certo ou verdadeiro o que for dito ou pregado por uma autoridade, seja ela de relevância na ordem religiosa ou não.

O desenvolvimento de um pensamento racional, que se oporia a dogmas e verdades e deslocaria o indivíduo de sua antiga posição de subordinação para a de sujeito que é capaz de se autogovernar, de estabelecer suas próprias leis e refletir sobre aquelas que o governa, é percebido, segundo Foucault, como o momento em que a atitude crítica se instaura enquanto instrumento de mediação e confronto sociais. O exercício da crítica é pautado por questionamentos, desdobramentos, deslocamentos, inquietação e, inclusive, subversão e instauração de nova ordem, o que explica a primeira definição dada pelo autor para o que ele chama de atitude crítica: *a arte de não ser de tal forma governado* (FOUCAULT, 1990).

A crítica é tratada por Foucault de forma generalizante, o que potencializa a aplicação de sua teoria para diversos campos do conhecimento, como, evidentemente, o da crítica literária. Quando o crítico se debruça sobre um texto literário ou outro objeto cultural, ele não está necessariamente confrontando um poder estatal ou desmistificando crenças, mas está questionando, subvertendo e reconduzindo o objeto de análise para aquilo que lhe é interessante, para aquilo que a sua leitura proporcionou. É um ato de não se deixar governar, de não se deixar levar por uma leitura simplista ou pouco reflexiva, mas sim de questionar e produzir sentidos, visto que “a crítica teria essencialmente por função o desassujeitamento no jogo do que se poderia chamar, em uma palavra, a política da verdade” (FOUCAULT, 1990).

É na indocilidade e na rebeldia do crítico que reside toda a sua potencialidade de criação e intervenção no meio em que se insere.

O curioso é que, no intuito de controverter verdades neutralizantes e de ultrapassar o estado de subordinação, o pensamento racional acaba por estabelecer seus dogmas e restabelecer um poder que já não é mais controlável, pois se coloca como superior, apesar de realizar-se sob o jugo da razão. O conhecimento, nesse sentido, está indissociável do poder e da autoridade, que se dão já não mais pelo aspecto religioso ou espiritual, mas pelo raciocínio lógico e pela potencialidade argumentativa do sujeito, ou sujeitos, que dominam as estratégias que, a partir de então, conduzem ao “furor do poder” (FOUCAULT, 1990).

Ainda a respeito do surgimento da crítica no Ocidente, Luiz Camillo Osório considera que

[...] o aparecimento da uma atividade como a crítica no final do século XVIII dá-se a partir da superação de uma noção técnica da arte, da rejeição de uma poética enquanto normatização das práticas artísticas. (OSÓRIO, 2005, pp. 21-22)

Segundo ele, a crítica não seria a tentativa de normatizar e de catalogar tudo de acordo com conceituações que preexistiriam, muitas vezes, às próprias manifestações artísticas. Antes, ainda no sentido do que foi colocado por Foucault, a rebeldia da crítica consistiria na própria condição de superar seus próprios parâmetros, ou melhor, de recusar a se limitar a definições e princípios caducos e de refazer-se constantemente. É em direção a esse entendimento que se Katia Muricy vai afirmar que “a condição de possibilidade da crítica é o declínio de uma concepção metafísica de verdade” (MURICY, 2009, p. 77):

Na perspectiva metafísica, o ideal de um conhecimento verdadeiro reside na identificação do pensamento e do objeto, isto é, na adequação entre a representação e uma realidade exterior ao conhecimento. Já na análise crítica do conhecimento, [...] a questão da verdade será conduzida nos limites do conhecimento: trata-se do acordo deste consigo mesmo, independente de um ser a ele exterior. (MURICY, 2009, pp. 77-78)

Em oposição a uma perspectiva metafísica que pressupunha uma verdade universal e inquestionável, verdade como elemento constituinte do próprio objeto artístico, a crítica só pode ser concebida como tal se pautada no paradigma racionalista e científico, cujos métodos de análise possibilitam a leitura e o entendimento de determinado objeto:

Não se pode falar de crítica senão ali onde entra em crise uma concepção de verdade como adequação entre conhecimento e coisa exterior. É sob o signo da perda dessa convicção e de tudo o que ela representa que pôde nascer algo como a crítica de arte. Lá onde oscilam as certezas da representação, onde o sentido desliza e se multiplica, lá a crítica encontra o seu espaço. Esta instabilidade é a marca de nascimento da crítica e revela a sua natureza e a sua relação com a verdade. (MURICY, 2009, p. 78)

Por meio da leitura de Benjamin sobre a visão romântica e a concepção de Goethe de obra de arte e de crítica, Katia Muricy passeia pelos primeiros passos da

crítica. Segundo uma visão romântica, a obra de arte é a criação de um intelecto e, por isso, a crítica desempenha o papel de afirmar e de eternizar o seu valor. Já para Goethe, a obra de arte se aproxima de uma cópia da natureza, que nunca alcança o ideal que almeja, contexto no qual se demonstra a impossibilidade e/ou a inutilidade da crítica:

A crítica se torna supérflua e mesmo impossível. Apenas o artista poderia ter julgamentos críticos acerca da maior ou menor perfeição a obra, visto que só ele viu o invisível, isto é, só ele teve a intuição do arquétipo a que sua obra procura se elevar. (MURICY, 2009, p. 80)

A partir desse impasse, Benjamin apresenta a sua concepção de crítica que, num certo sentido, está em consonância com o que foi apontado por Foucault. Segundo Muricy, Benjamin acredita que o trabalho do crítico segue em direção “[...] à vida da obra” (MURICY, 2009, p. 82), como uma forma de superar o dualismo forma e conteúdo e se aproximar verdadeiramente do objeto artístico:

O enigma da obra de arte, para o qual se dirige o crítico, é a vida da obra. Mas ele só a alcança em um trabalho que violenta a obra. A fórmula de Benjamin - a “crítica é a mortificação da obra de arte” – refere-se à destruição da harmonia forma e conteúdo, da bela aparência, ou seja, da fenomenalidade da obra. (MURICY, 2009, p. 82)

Mortificar a obra de arte, dissecá-la, rasurá-la, subvertê-la, essa é a tarefa do crítico apresentada por Muricy, Benjamin e Foucault. É nesse sentido que a crítica fratura a obra de arte, a transforma em mil pedacinhos para depois montá-la de outro jeito, ou de outros jeitos, pois “é no residual, nos restos da obra destruída [...], que se encontra esse enigma em relação ao qual a crítica não é a solução, mas a sua reiteração como o inexpressável da obra” (MURICY, 2009, p. 83).

A crítica moderna europeia, pautada na razão e no conhecimento, nasce, no século XVIII, enquanto oposição ao Estado absolutista, através do investimento da burguesia em espaços onde a cultura e o pensamento burguês efervesciam, como clubes, cafés e periódicos, na Inglaterra, e os salões na França, o que constitui uma espécie de *esfera pública burguesa* (HABERMAS, 1984):

Os herdeiros daquela sociedade de aristocratas humanistas, em contato com os intelectuais burgueses que logo passam a transformar as suas conversações sociais em aberta crítica, rebentam a ponte existente entre a forma que restava de uma

sociedade decadente, a corte, e a forma primeira de uma nova: a esfera pública burguesa. (HABERMAS, 1984, p. 45)

Nessa nova forma de organização política e social, a literatura desempenha um papel importante, pois é por meio das discussões sobre arte e literatura nos cafés e nos clubes, o que Habermas denominou esfera pública literária, que se discute, também, a sociedade. Segundo ele, a esfera pública literária “intermedia, através da opinião pública, o Estado e as necessidades da sociedade” (HABERMAS, 1984, p. 46). Tanto os salões quanto os cafés são lugares de reflexão crítica “inicialmente literária e, depois, também política” (HABERMAS, 1984, p.48).

O papel político da esfera pública literária me remete à *refuncionalização* vivenciada pela arte no século XIX por conta do avanço técnico das formas de reprodução. A reprodução deixa de ser artesanal, para se dar em série, numa velocidade nunca antes experimentada. A imprensa, o cinema, a fotografia tornam a obra de arte reproduzível, ou melhor, pressupõem, em si, a própria reprodução:

A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis, a política. (BENJAMIN, 1994, pp. 171-172)

O objeto artístico, antes associado ao espaço do culto, se emancipa, por meio da reprodução, de sua função ritualística, o que possibilita a aproximação entre sujeito leitor/público e objeto. A perda do valor de culto está diretamente associada ao aumento do valor de exposição, pois “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 1994, p. 173).

No que se refere à reprodução como pressuposto para a própria produção do objeto artístico, Benjamin destaca sua interferência não só por modificar as formas de interação com o objeto, mas ainda no sentido de alterar “a própria natureza da arte” (BENJAMIN, 1994, p. 176):

Os gregos foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos. [...] Não há dúvida de que esse ponto de vista se

encontra no polo oposto do nosso. Nunca as obras de arte foram reproduzíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias. (BENJAMIN, 1994, p. 175).

A visibilidade da obra de arte e a aproximação entre público e obra por meio da reprodutibilidade técnica são fundamentais nesse processo de *refuncionalização da arte* e na constituição da esfera pública literária como um espaço de reflexão crítica e de atuação política.

Num livro cuja pretensão é lançar luz sobre o século XVIII, Koselleck procura entender a consciência histórico-filosófica da época para analisar a formação da moderna filosofia da história, sobretudo no que diz respeito à situação da burguesia no Estado absolutista. Ao analisar esse momento histórico, Koselleck reflete sobre a própria natureza da crítica, tendo em vista os seus desdobramentos políticos e filosóficos:

Assim como os maçons se separam do Estado através do segredo [...], a crítica, a princípio, também se separa do Estado, para em seguida, também com base nessa separação, estender-se de maneira aparentemente neutra até submetê-lo à sua sentença. A crítica, como se verá, sucumbe a sua aparente neutralidade e transforma-se em hipocrisia. (KOSELLECK, 1999, p. 88)

No século XVIII, a crítica se pretendia acima dos interesses, dos jogos políticos e de poder, de tudo aquilo que se vincula ao mundano. Sob esse ponto de vista, a crítica se autopostulava apolítica e superior. O palco teatral é a metáfora exemplar para se pensar os processos de separação e aproximação entre a crítica e o Estado, já que “a arte entra em cena como o antípoda da ordem estabelecida. É uma estrutura do palco intelectual do século XVIII, que convertia o mundo inteiro num palco de forças opostas” (KOSELLECK, 1999, p. 89).

O teatro se configura como o espaço que se quer acima das leis mundanas e dos jogos políticos e que chega a propor uma outra jurisdição. Mas é justamente por negar a jurisdição política do Estado e propor uma jurisdição moral em cena que essa arte dramática não pode ser considerada apolítica. Cingir a realidade “em um domínio da moral e em um domínio da política” (KOSELLECK, 1999, p. 90) resulta numa tensão dialética que evidencia o caráter político tanto da arte quanto da crítica:

Portanto, o dualismo da política e da moral, [...] está a serviço de uma crítica política, mas ao mesmo tempo constitui o pressuposto

dessa crítica. A crítica política repousa nessa distinção e, ao mesmo tempo, a executa. (KOSELLECK, 1999, p.92)

Essa divisão entre os domínios da moral e da política é premissa para a crítica política, pois ele permite a expressão explícita dessa oposição. Para entender o caráter político da crítica do século XVIII, Koselleck investiga o próprio processo crítico, suas características e natureza:

É inerente ao conceito de crítica levar a cabo uma distinção. A crítica é uma arte de julgar. Sua atividade consiste em interrogar a autenticidade, a verdade, a correção ou a beleza de um fato para, a partir do conhecimento adquirido, emitir um juízo que, como indica o emprego da palavra, também pode se estender aos homens. (KOSELLECK, 1999, p. 93)

Se criticar é distinguir, destacar as peculiaridades e enfatizar a diferença na obra de arte a partir da prática do julgamento, da emissão de um juízo, fica claro o quanto essa prática está indissociada de uma perspectiva racionalista. Ao destacar o trabalho de Bayle, Koselleck enfatiza a diferença entre razão e revelação, bem como o afastamento histórico do conceito de crítica em relação ao paradigma religioso da revelação, de forma que “a própria crítica torna-se a atividade que separa os dois domínios” (KOSELLECK, 1999, p. 95):

A razão se dissolvia, por assim dizer, em exercício constante da crítica. [...] A crítica torna-se a instância judicativa que distingue a razão, que faz avançar constantemente o processo dos prós e dos contras. Após o enorme trabalho de Bayle, o conceito de crítica está indissociavelmente ligado à razão. (KOSELLECK, 1999, p. 96)

Apesar de postular a supremacia da moral em relação às religiões, Bayle mantém a instância judicativa da crítica separada do Estado, pois “seja o Estado justo ou injusto, é sempre um crime insurgir-se contra ele” (KOSELLECK, 1999, p. 99). A separação consciente entre os domínios da crítica e do Estado explicitam o fato de que “a razão é crítica no interior; no exterior, permanece fiel ao Estado” (KOSELLECK, 1999, p. 99), como um modo de assegurar a autonomia da crítica e não submetê-la ao jugo estatal. Mas a negação do caráter político no processo crítico acaba por aproximar os dois domínios:

Ao invocar a soberania suprapartidária da crítica, mas ao mesmo tempo envolver a política em seu processo, os críticos, em virtude de sua própria crítica, permaneciam acima dos partidos; por outro lado, na condição de críticos, constituíam um partido. (KOSELLECK, 1999, p. 101-102)

É nessa ambivalência que se revela a contradição da crítica do século XVII: “aparentemente apolítica e acima da política, ela era, de fato, política”. (KOSELLECK, 1999, p. 102). A dúvida entre a defesa da autonomia do campo e a importância dos aspectos extraliterários no processo crítico é uma constante na história da crítica ocidental. Bourdieu, em seu livro intitulado *As regras da arte*, afirma a importância dos salões na estruturação do campo literário francês. A expansão industrial, na segunda metade do século XIX, favoreceu a emergência de “novos ricos sem cultura” (BOURDIEU, 1996, p. 64) inclinados a impor para toda a sociedade o poderio financeiro e uma vivência afastada de toda e qualquer experiência intelectual. O desenvolvimento de uma sociedade que exalta o dinheiro e o lucro instaura novos tipos de relação no meio cultural:

Doravante, trata-se de uma verdadeira subordinação estrutural, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: de um lado, o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através das cifras de venda, do número de recebimentos etc., seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial; do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado. (BOURDIEU, 1996, p. 65)

Os salões funcionam, então, como espaços de legitimação do objeto literário. Desaparece a figura do mecenas, mas a liberdade criativa do escritor continua condicionada por uma instância legitimadora, sejam o mercado ou os salões, ambos financiados pelos grandes industriais. O fato de ir a essa ou àquela reunião, encontrar esses ou aqueles escritores ou anfitriões, define o espaço e o valor literário do escritor na sociedade. O modo como os salões se organizam na Paris da segunda metade do século XIX sinaliza o papel legitimador das instâncias políticas no campo literário e artístico num contexto em que a Universidade ainda

desempenha papel pouco expressivo no processo de consagração do objeto artístico:

As sujeições inerentes à vinculação com o campo do poder exercem-se também sobre o campo literário graças às trocas que se estabelecem entre os poderosos, na maior parte novos ricos em busca de legitimidade, e os mais conformistas ou os mais consagrados dos escritores, em especial através do universo sutilmente hierarquizado dos salões. (BOURDIEU, 1996, p. 66)

Além de lugares de encontros entre artistas, escritores e poderosos, os salões são “articulações entre os campos” (BOURDIEU, 2010, p. 67), onde os aristocratas pretendem impor sua visão aos artistas e estes, por outro lado, assegurar gratificações dadas pelo Estado. Nesse sentido, importa destacar o poder de legitimação dos salões através da seleção: a escolha entre um ou outro autor e a inclusão ou não de determinadas práticas literárias (como a exclusão da poesia, por exemplo, que se desenvolveu, sobretudo, no espaço de marginalidade dos bares e da boemia) estabelecem as relações no próprio campo:

É assim que os salões, que se distinguem mais pelo que excluem que pelo que aglutinam, contribuem para estruturar o campo literário (como farão, em outros estados do campo, as revistas ou os editores) em torno das grandes oposições fundamentais: de um lado os literatos ecléticos e mundanos reunidos nos salões da corte, do outro os grandes escritores elitistas, agrupados em torno da princesa Mathilde e nos jantares Magny [...] e, enfim, os cenáculos da boemia. (BOURDIEU, 1996, p. 69)

Destaco como elementos principais para a efervescência da crítica em espaços públicos a dessujeição aos mecenas e a mercantilização da arte e da cultura. As obras de arte, em geral, passam a ser produzidas para o mercado e, dessa forma, tornam-se mais acessíveis, assim como a ausência do mecenas possibilita uma maior discussão sobre o objeto artístico.

Ao abordar o surgimento da cultura de massa, Martin-Barbero dá destaque para o folhetim como o “primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa” (MARTIN-BARBERO, 2006, p. 176). No século XIX, com o crescimento da imprensa, o jornal se transformou num produto massivo, produzido em quantidades maiores e voltado para um público também cada vez maior. É nesse contexto de ampliação do público do jornal que os folhetins ganham destaque na imprensa. Trata-se, então, de

uma literatura que opera com critérios mercadológicos para alcançar o seu grande objetivo: ser lido e consumido por um grande público.

As operações comerciais que aproximam a literatura das classes populares deslocam “a figura do escritor na direção da figura do jornalista.” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 177). As características do gênero, como a sua publicação e escrita fragmentadas, sua organização em episódios e os dispositivos de sedução para manter a curiosidade e o interesse do leitor, como o suspense, são pensados de forma a atrair um tipo de público que não vivencia a prática da leitura, o que evidencia uma estratégia comercial, mas também a preocupação social de formar um público leitor, de aproximar literatura e cultura a sujeitos imersos no mundo do trabalho e da produção:

A escolha da tipologia, do espaçamento entre linhas, da largura das margens e do formato fala, muito mais que do comerciante, do público ao qual o texto se dirige: um leitor ainda imerso no universo da cultura oral [...]. Os mecanismos da tipografia e da composição material desempenharão papel importante na constituição desse desejo. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 186)

O leitor se torna, então, muito mais próximo do objeto artístico. Essa proximidade avoluma a quantidade de leitores e, como não podia deixar de ser, o exercício da crítica. Nos clubes e, também, mas em menor grau, nos salões, pode-se perceber a prática da crítica enquanto conversação, diálogo. Nesse contexto, todo aquele que, graças à posição que ocupa no campo, interage com alguma obra de arte pode julgar e dialogar criticamente sobre ela, o que, em oposição a uma perspectiva aurática, aproxima estética, racional e intelectualmente a obra e o público. E é justamente através da apreciação crítica, mais ou menos especializada, que o público interage com o objeto artístico, de modo que “a discussão torna-se um meio de sua apropriação” (HABERMAS, 1984, p. 56).

Com o aumento da acessibilidade às obras e, conseqüentemente, do público leitor/espectador, a prática da crítica de leigos, ou seja, de todo e qualquer público, também cresce. Com a ampliação da imprensa, o sujeito leitor adquire maiores possibilidades de se ver publicado, de alcançar, mesmo que momentaneamente, o *status* de autor.

Com isso, a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma numa diferença funcional e contingente. A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor. Num processo de trabalho cada vez mais especializado, cada indivíduo se torna bem ou mal um perito em algum setor, mesmo que seja num pequeno comércio, e como tal pode ter acesso à condição de autor. (BENJAMIN, 1994, p. 184).

O exercício da escrita e, sobretudo, da crítica é apropriado por um grande número de leitores. É nesse contexto que, no espaço da literatura, começa a surgir um crítico que se distancia do amador e se aproxima do profissional. Uma espécie de porta-voz do público que, através das revistas e periódicos, destaca-se do grande público de leitores e institucionaliza seu poder e seu espaço discursivos na sociedade. Cabe, aqui, atentar para a noção de público por meio da apropriação do pensamento de Gabriel Tarde, que associa o surgimento do público à invenção da imprensa:

O público só pôde começar a nascer após o primeiro grande desenvolvimento da invenção da imprensa, no século XVI. O transporte da força a distância não é nada, comparado a esse transporte do pensamento a distância. (TARDE, 2005, p. 10)

A reunião simbólica de homens que se conectam pela leitura de um mesmo periódico, pela exaltação das mesmas crenças e valorização de uma mesma moral formaria, segundo Tarde, um espaço público específico. A escolha do espaço de pertencimento estaria atrelada, então, à escolha do periódico, feita em espaços privados e prescindindo do encontro físico.

Um público especial só se delineia a partir do momento, difícil de precisar, em que os homens dedicados aos mesmos estudos foram em número demasiado grande para poderem se conhecer pessoalmente, percebendo que os vínculos de uma certa solidariedade entre eles só se estabeleciam com comunicações impessoais de uma frequência e de uma regularidade suficientes. (TARDE, 2005, p. 11)

A escolha do periódico a ser lido exprime a escolha ideológica de um espaço discursivo que promove a identificação com aquilo que é publicado e com aqueles que compartilham da mesma leitura. O público, por esse viés, pertence a um mesmo espaço simbólico que é nutrido por essa escolha. Tarde trabalha o conceito de *público* sempre em oposição ao de *multidão*, termo que se aproxima da ideia de

massa pela sua inatividade e incapacidade expressiva do ponto de vista ideológico. Diferente do público, a multidão estaria, para ele, associada às manifestações de revolta como “barricadas, pilhagens de palácio, massacres, incêndios” (TARDE, 2005, p. 12):

A multidão é o grupo social do passado; depois da família, é o mais antigo de todos os grupos sociais. Ela é incapaz, sob todas as suas formas, de pé ou sentada, imóvel ou em marcha, de estender-se além de um pequeno raio; quando seus líderes cessam de tê-la *in manu*, quando ela deixa de ouvir a voz deles, a multidão desaparece. (TARDE, 2005, p. 13)

Não é para a multidão que o crítico vai falar, não é ela que vai ouvi-lo. Como porta-voz de um público, o crítico será lido por um grupo de homens que se reúnem simbolicamente por meio da leitura de um mesmo periódico. A sua palavra é direcionada para um público específico e é dessa forma que sua fala institucionaliza-se e diferencia-se das outras.

A respeito da noção de multidão, Antonio Negri se opõe ao pensamento de Tarde. Se para Tarde não há singularidade na multidão e esta só existe enquanto manipulada e ordenada por uma liderança, Negri considera a multidão como “um ator social ativo, uma multiplicidade que age” (NEGRI, 2003, p. 166). É nesse sentido que o conceito de multidão é pensado em oposição ao conceito de povo:

[...] a multidão desconfia da representação, porque ela é uma multiplicidade incomensurável. O povo é sempre representado como uma unidade, enquanto *a multidão não é representável*, porque ela é monstruosa *vis-à-vis* com os racionalismos tecnológicos e transcendentais da modernidade. (NEGRI, 2003, p. 166)

Diferentemente do povo, a multidão não é representável posto que é “um conjunto de singularidades” (NEGRI, 2003, p. 170) organizado que intervém ativamente na sociedade, o que a distancia da noção de passividade e manipulação associada não apenas ao povo como também às massas. A atualização do conceito proposta por Antonio Negri rasura a oposição entre público e multidão que baseou o pensamento de Tarde e aproxima esses dois conceitos pela intervenção positiva que ambos produzem na sociedade.

Terry Eagleton também aponta para a estreita ligação entre a emancipação da crítica literária e a ascensão da burguesia, posto que a literatura e a cultura em

geral, através do crítico, vão contribuir para a ascensão e unificação dessa classe na Inglaterra. Logo, se pode entender que “[...], na Inglaterra, a crítica moderna nasceu, ironicamente, de um consenso político” (EAGLETON, 1991, p. 6). Para alcançar seu objetivo primordial, que é a emancipação da classe burguesa através da elaboração de espaço discursivo próprio para o exercício de determinada ideologia, a crítica investiu no consenso e na harmonia de uma determinada classe, descartando o debate e a controvérsia excessivos, a fim de não tornar visíveis eventuais contradições.

O que havia de político e cultural não ultrapassava os limites dos salões e dos cafés burgueses, pois, além deles, não haveria práticas discursivas de força política oposicional, pois todos aqueles que participavam desses encontros estavam diretamente interessados na ascensão da burguesia e na queda do Estado absolutista. O interesse em comum possibilitava a convivência pacífica entre as partes, visto que elas colaboravam para que o objetivo comum fosse alcançado. Estamos falando, até agora, de uma crítica engajada, que intervém na sociedade e não se restringe ao campo literário, por isso, a essa altura a crítica ainda não é específica nem especializada, ou melhor, “a crítica não é ainda *literária*, mas sim *cultural*” (EAGLETON, 1991, p. 12).

Com o desenvolvimento do capitalismo e a emergência de interesses econômicos que superavam a lógica do gosto e do refinamento da esfera pública, esta foi, gradualmente, perdendo a sua força. Além disso, a irrupção de interesse políticos conflituosos, dada a intensa luta de classes que começa a se estabelecer, também contribui para as mudanças que acometem o campo cultural inglês: a “crítica tornou-se, então, um ponto de discórdia política, muito mais que um terreno de consenso cultural” (EAGLETON, 1991, p. 31).

Ao estudar a crítica pelo viés sociológico e perceber a organização e a formação do campo literário, pude perceber que a sua prática sempre tangenciou, com menor ou maior expressividade, questões outras que ultrapassam o espaço do literário. O próprio desenvolvimento e a emancipação da crítica estão, pelo que pude observar, estreitamente ligados à ascensão da classe burguesa e à aproximação entre obra e sujeito que as novas tecnologias e a lógica mercantilista possibilitam.

Em outras palavras, a crítica, mesmo quando literária, nunca deixou de ser política, pois identifica o autor a partir do lugar de onde ele fala, do clube ou do salão que frequenta e, por fim, da revista ou jornal que lê e/ou escreve. Desse modo, o

crítico literário, como porta-voz de um público, é o intelectual que atua, equilibrando-se no jogo de forças do campo literário, entre as instâncias legitimadoras, da qual faz parte, e o público leitor.

## 1.2 O campo intelectual da crítica

Se o intelectual é, como afirma Said, (2005, p. 35) “alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico”, falar da crítica e da sua história é, concomitantemente, falar de intelectualidade. Ao pensar a atuação do crítico no campo da crítica literária, impescinde salientar o quanto essa participação no campo é movida por paixões e ideologias e como é inviável um intelectual que não se engaje, que não assuma determinada posição no campo.

Se considerarmos a análise de Benda sobre os intelectuais em *A traição dos intelectuais*, no momento em que o intelectual adere às paixões políticas ele impossibilita o desempenho de sua própria função. Para ele, o intelectual, até metade do século XIX, estava acima da temporalidade e das paixões, como destaca o trecho abaixo:

[...] refiro-me a uma classe de homens que chamarei os intelectuais (clercs), designando por esse nome todos aqueles cuja atividade, por essência, não persegue fins práticos, e que, obtendo sua alegria do exercício da arte ou da ciência ou da especulação metafísica, eu suma, da posse de um bem não temporal, dizem de certa maneira: “Meu reino não é deste mundo”. (BENDA, 2007, p. 144)

O problema é que, ao que parece, mesmo os clérigos não estavam totalmente acima deste mundo, pois eram vinculados a uma instituição que desempenhava um papel político e social específico, a Igreja. Do mesmo modo, a formação da crítica moderna europeia associada à ascensão da burguesia no século XVIII na Inglaterra, não a coloca num patamar dissociado de questões mundanas e estritamente vinculado ao mundo das ideias.

A arte e a intelectualidade não estão acima das paixões políticas, pois não existe um estar acima. Como os estudos de Bourdieu (2010) apontam, para se pensar o campo literário é fundamental considerar o fato de que o escritor ou artista

não o são em sua essência, mas, sim, enquanto indivíduos que ocupam determinada posição social em uma determinada sociedade. Pode-se afirmar o mesmo com relação ao crítico, visto que tanto o trabalho intelectual quanto o artístico estão engatados “[...] à moldura mais ampla das relações de força, no itinerário histórico de uma dada formação social” (MICELE, 2003, p. 67). De acordo com Bourdieu,

O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos. Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os “burgueses” do século XIX, têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas. (BOURDIEU, 2010, p. 244)

O campo literário é, antes de tudo, um lugar de luta que está inserido no campo do poder, um lugar de tensão entre poderes, e é a partir dessa tensão que o artista e o intelectual produzem e que suas produções são passíveis de serem compreendidas. Nesse sentido, Bourdieu afirma ainda que:

De um certo ponto de vista, o campo literário (ou o científico) é um campo como os outros [...]: trata-se de uma questão de poder – o poder de publicar ou de recusar a publicação –, de capital – o do autor consagrado que pode ser parcialmente transferido para a conta de um jovem escritor ainda desconhecido, por meio de um comentário elogioso ou de um prefácio; - aqui como em outros lugares observam-se relações de força, estratégias, interesses, etc. (BOURDIEU, 2004, p. 170)

Não se pode esquecer que, apesar de aproximar o campo literário do campo político e/ou outros, Bourdieu ressalta o fato de que o alvo da disputa no campo literário é específico, tanto quanto o seu objeto e seu objetivo o são; trata-se de um campo no qual o capital que se pode acumular e utilizar como instrumento de luta é o cultural, sem valor de mercado num outro espaço, mas com poder de persuasão e de barganha no meio literário. A especificidade do campo não atenua os jogos de poder que ali se dão, bem como a tensão que constitui o campo e interrelaciona seus diversos agentes se diferencia das outras pela especificidade simbólica de seu objeto de desejo:

[...] o campo literário é simultaneamente um campo de forças e um campo de lutas que visa transformar ou conservar a relação de forças estabelecida: cada um dos agentes investe (o capital) que adquiriu pelas lutas anteriores em estratégias que dependem, quanto à orientação, da posição desse agente nas relações de força, isto é, de seu capital específico. (BOURDIEU, 2004, p. 172)

A escolha entre transformar ou conservar determinada relação de força depende da posição que cada agente ocupa no campo, ou seja, da corrente teórica à qual se filia, da ideologia na qual acredita e defende em suas atuações e, como não poderia deixar de ser, do capital simbólico que acumulou em disputas pgressas ou simultâneas. Logo, validar uma nova perspectiva teórica ou investir na manutenção de uma forma de pensamento já canonizada é um dos objetivos mais frequentes das lutas no campo literário. Como afirma o autor,

[...] um dos alvos mais importantes que estão em jogo nas lutas que se desenrolam no campo literário ou artístico é a definição dos limites do campo, ou seja, da participação legítima nas lutas. (BOURDIEU, 2004, p. 173)

A negação ou afirmação de uma legitimidade define os limites do campo literário, segundo uma lógica de inclusão e exclusão que conduz o capital cultural a *trocara de mãos* indefinidamente nos campos de produção cultural que, pelas palavras do sociólogo, “ocupam uma posição dominante no campo do poder” (BOURDIEU, 2004, p. 174). Para Bourdieu, apesar da interferência do mercado e das classe dominantes, o campo literário é autônomo, posto que permite ao artista, por meio da acumulação de um capital cultural e enquanto oposição aos dominantes, assumir o papel de “pensador livre e crítico, de intelectual que usa seu capital específico” (BOURDIEU, 2004, p. 175) para intervir no terreno da política.

Mas a afirmação da autonomia defendida por Bourdieu encontra em Bernard Lahire severa crítica. Para ele, Bourdieu “esquece que a vida fora do campo é importante para compreender o que se joga dentro do campo”<sup>3</sup> (LAHIRE, 2010, p. 152, tradução nossa)<sup>4</sup> e, por isso, não se pode entender o campo literário como absolutamente autônomo. A especificidade do campo literário, segundo Lahire, está

---

<sup>3</sup> “oublie alors que la vie hors champ est importante pour comprendre ce qui se joue à l’intérieur du champ”

<sup>4</sup> Todas as traduções apresentadas nesse trabalho são de responsabilidade da autora.

além do capital simbólico que movimenta as tensões, mas também no modo como os agentes, ou melhor, os *jogadores* movimentam essas tensões.

[...] a teoria dos campos comporta certos limites para pensar o universo literário. De fato, [...] o universo literário é muito pouco profissionalizado e de baixa remuneração. Obrigados, na maioria das vezes, a exercer outra profissão, os participantes do jogo literário são mais próximos dos jogadores – que saem regularmente do jogo para ganhar a vida no exterior – que dos agentes estáveis de um campo. (LAHIRE, 2010, p. 146)<sup>5</sup>

O uso do termo jogadores marca a escolha de Lahire em substituir a noção de *campo literário* por *jogo literário*, tendo em vista a instabilidade do próprio meio e o fato de que “os universos de produção cultural se diferenciam de acordo com o grau de profissionalização ou institucionalização”<sup>6</sup> (LAHIRE, 2010, p. 150). A relativização da autonomia do campo da literatura, então, significa a relevância da vida do sujeito e das articulações que produz ao transitar por diferentes campos ou jogos no processo de criação e de legitimação dessa produção no campo.

Ao mostrar que o que se passa com os atores fora do jogo traz consequências sobre o que os atores fazem (e criam) dentro do jogo, revela-se, inevitavelmente, o risco da noção de autonomia impedir toda a investigação sobre a importância das experiências extraliterárias ou paraliterárias no processo de criação. (LAHIRE, 2010, pp. 152-153)<sup>7</sup>

O fora do campo ganha destaque, para Lahire, devido à instabilidade do próprio meio literário. Mas é justamente no impasse entre a autonomia do campo literário e a interferência da vida extraliterária no jogo literário que se encontra uma das principais questões no que se refere à atividade crítica. A obrigação de escolher entre ocupar um espaço metafísico e aderir completamente às paixões seria, no

---

<sup>5</sup> “[...] la théorie des champs comporte certaines limites pour penser l’univers littéraire. En effet, [...] l’univers littéraire est un univers globalement très peu professionnalisé et très faiblement rémunérateur. [...] Contraints les plus souvent d’exercer un “second métier”, les participants au jeu littéraire sont plus proches de joueurs – qui sortent régulièrement du jeu pur aller “gagner la vie” à l’extérieur – que d’“agents” stables d’un champ.”

<sup>6</sup> “les univers de production culturelle se différencient donc selon leur degré de professionnalisation ou d’institutionnalisation”

<sup>7</sup> “En montrant que ce qui se passe à l’extérieur du jeu pour les acteurs a des conséquences sur ce que les acteurs font (et créent) dans le jeu, on fait inévitablement apparaître le risque de voir la notion d’autonomie interdire toute investigation sur l’importance que jouent les expériences extra-littéraires ou para-littéraires dans le processus de création.”

mínimo, injusta e um tanto quanto cruel. Um crítico e intelectual constantemente acusado de, num certo sentido, ter aderido às paixões políticas é Edward Said. Na introdução do livro *Representações do intelectual*, Said destaca as críticas que sofreu quando convidado a participar de um círculo de conferências que culminou na publicação da obra em questão:

[...] houve um coro de críticas persistente, embora relativamente pequeno, em primeiro lugar pelo fato de terem me convidado. Fui acusado de ser um ativista na luta pelos direitos palestinos e, portanto, desqualificado para qualquer tribuna séria ou respeitável. (SAID, 2005, p. 10)

Apesar de assumir um tom geralmente prescritivo, os textos reunidos nessa obra problematizam a função do crítico e apresentam uma alternativa para o problema apresentado por Benda. Se o intelectual não pode estar acima do político nem deve sucumbir apaixonadamente a ele, sob pena de a crítica se perder por entre as bandeiras levantadas, resta a ele buscar uma independência que não apague a sua história nem o reduza a ela. Nesse sentido, Said (2005, p. 15) destaca que:

[...] o principal dever do intelectual é a busca de uma relativa interdependência em face de tais pressões. Daí minhas caracterizações do intelectual como um exilado e marginal, como amador e autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder.

Em *Orientalismo*, seguindo a mesma perspectiva, Said propõe a ideia de *intelectual humanista*. Segundo ele, “O humanismo está centrado na ação da individualidade e na intuição subjetiva humanas, mais do que em ideias prontas e na autoridade aceita” (SAID, 2007, p. 26). Numa individualidade questionadora que subverte a ordem comum resignificando-a e produzindo, a partir dela, outros sentidos. Sobre a escolha desse caminho teórico, o autor, quando da escrita do *Prefácio da edição de 2003 de Orientalismo*, comenta:

Minha idéia, em *Orientalismo*, é utilizar a crítica humanista para expor os campos de conflito: introduzir uma seqüência mais longa de pensamento e análise em substituição às breves rajadas de fúria polêmica que paralisam o pensamento para aprisionar-nos em etiquetas e debates antagonistas cujo objetivo é uma identidade coletiva beligerante que se sobreponha à compreensão e à troca

intelectual. Chamei aquilo que procuro fazer de 'humanismo', palavra que continuo teimosamente a utilizar, malgrado o abandono altivo do termo pelos sofisticados críticos pós-modernos. Por humanismo entendo, antes de mais nada, a tentativa de dissolver aquilo que Blake chamou de grilhões forjados pela mente, de modo a ter condições de utilizar histórica e racionalmente o próprio intelecto para chegar a uma compreensão reflexiva e a um desvendamento genuíno. (SAID, 2007, p. 19)

Trata-se, então, do exercício de uma crítica que assume uma intervenção subjetiva e que, concomitantemente, se pauta por questionamentos, desdobramentos, deslocamentos, inquietação e inclusive subversão e instauração de nova ordem, que pode ser definida como *a arte de não ser de tal forma governado*, no sentido proposto por Foucault (1990) em *O que é a crítica*. A crítica como um ato de não se deixar governar de tal forma é, a meu ver, inevitavelmente subjetiva, visto que promove a resistência de outra sensibilidade, diferenciada, mas que não se distancia de uma coletividade:

O humanismo está centrado na ação da individualidade e na intuição subjetiva humanas, mais do que em ideias prontas e na autoridade aceita. Os textos precisam ser lidos como textos produzidos no domínio histórico e que nele vivem, sob uma variedade de modos profanos. Isso, contudo, não exclui o poder. De modo algum. Pelo contrário, o que procurei demonstrar em meu livro, foram as insinuações, as imbricações do poder mesmo no mais recôndito dos campos de estudo. (SAID, 2007, p. 26)

Quase um exercício de generosidade que permite olhar para o outro despido da hostilidade e da violência, o humanismo de Said pode parecer, num primeiro momento, utópico, ou, talvez, nostálgico. Mas isso apenas se for lido como um projeto ideológico, e não como um exercício individual de crítica e de autocrítica, como exposto aqui. Exercício esse que talvez seja a única possibilidade para o crítico que “por um desses acasos raros [...] está decidido a realmente dizer o que pensa” (LAUB, 2007), a “nossa única possibilidade de resistência [...] contra as práticas desumanas que desfiguram a história humana” (SAID, 2007, p. 26), quiçá nossa única possibilidade de crítica e nossa única saída para o intelectual dos tempos das paixões políticas.

## **2 MODOS DE LEGITIMAÇÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA**

Quando se pensa na história da crítica literária no Brasil, não se remete à formação da esfera pública ou à ascensão da burguesia, mas antes às tensões que formaram o campo intelectual brasileiro, que têm na polêmica sua forma máxima de expressão. Diferentemente do que aconteceu no continente europeu, no Brasil a crítica não viveu nada parecido com a esfera pública burguesa.

Sobretudo em comparação com o cenário inglês do século XVIII, Rachel Esteves Lima comenta:

No Brasil, não se pode dizer que tenha havido, em algum momento da sua história, algo similar à esfera pública clássica, tal como descrita por Eagleton. Se em grande parte dos países da Europa, ao mecenato exercido pelas monarquias esclarecidas sucedeu uma organização do campo intelectual a partir dos salões burgueses do século XVIII, tal processo não se repetiria nas colônias latino-americanas. (LIMA, 1997, p. 147)

A crítica literária no Brasil também é marcada por uma fase essencialmente amadorística, mas, praticamente desde o seu surgimento nessas terras, o consenso passou longe das práticas culturais, especialmente a partir do Romantismo, quando a crítica se liberta da literatura e, conseqüentemente, “do julgamento com base em padrões exclusivamente retóricos e voltando-se para a análise dos fatores externos [...] capazes de explicarem a ‘formação’ e a ‘essência’ das obras” (LIMA, 1997, p.147).

O debate e a polêmica foram as molas impulsionadoras da crítica nacional, em meio às campanhas abolicionista e republicana no final do século XIX, promovidas, sobretudo, pela geração de 1870, que uniu crítica e política e, dessa forma, inseriu a perspectiva histórica nas análises literárias; as molas propulsionadoras da crítica acadêmica que se desenvolve em meados do século XX, em oposição à crítica jornalística, enfim, a mola que mantém vivo o campo literário brasileiro desde o romantismo até nossa contemporaneidade. Em *Manual prático da polêmica*, Marcelo Rubens Paiva destaca a importância da polêmica para o jornalismo cultural como um de seus “ingredientes indispensáveis” (PAIVA, 2004) e aconselha o leitor desavisado e impressionável com a transformação da imprensa diária em ringue.

Não confunda delírios persecutórios com senso crítico aguçado. [polêmica] É um arranca-rabo sofisticado de ideias, sem a necessidade de exame de corpo de delito. Uma briga de recreio, em que as palavras substituem socos e empurrões. (PAIVA, 2004)

Foi nesse ringue de batalha, por meio do estabelecimento de alianças e de confrontos entre adversários, que o campo intelectual brasileiro se formou. E foi seguindo os passos desse arranca-rabo sofisticado no campo da crítica literária que tentei compreender a crítica literária brasileira e a atuação desse crítico polemista.

## 2.1 Os passos da crítica no Brasil

No ano de 2005, foi publicada uma antologia da polêmica no Brasil, que compreende os anos de 1850 a 1950, intitulada *Duelos no serpentário*: um século de polêmicas, numa edição que visa catalogar e publicar algumas das mais importantes polêmicas intelectuais no Brasil. Logo no prólogo do livro, os autores explicam a obra explorando o significado do título escolhido.

*Duelos no Serpentário* traz um sentido figurado que demonstra claramente estarem os partícipes debatedores, à semelhança das serpentes, prontos a inocular seus adversários com mortífera peçonha. Felizmente as armas utilizadas em nossos duelos são ideias postas em papel, que não oferecem risco de ofender fisicamente a ninguém. Por mais venenosas que sejam as investidas desses ofídios, convido todos a entrarem nesta arena sem botas e sem receio. Valerá a pena. (BUENO, ERMAKOFF, 2005, p. 9)

O campo intelectual brasileiro, segundo os autores, é uma espécie de arena onde as serpentes, ou os críticos, lançam os seus venenos, ou ideias contrárias, umas contra as outras. Percebe-se, claramente, na metáfora que o título *Duelos no serpentário* apresenta, que se trata da construção de mais uma imagem que tenta simbolizar o caráter de enfrentamento da polêmica.

Flora Süssekind, em seu livro *Literatura e vida literária* (2004), ao discutir sobre a recorrência da polêmica na crítica literária brasileira do último século, cujo contexto de ditadura e posterior redemocratização intensifica as tensões e radicaliza as posições políticas de seus atores, considera que polemizar é um ato de disputa

por autoridade no qual o que verdadeiramente importa é a conquista de autoridade intelectual. Já o escritor e também crítico Cacaso, em oposição ao pensamento de Sússekind, alerta que não se deve confundir autoridade com autoritarismo e sai em defesa dessa forma de intervenção no campo intelectual: “pode-se e deve-se conquistar autoridade democraticamente, e a prática da polêmica é um excelente meio para isso” (1997, p. 107). Apesar da divergência, é notória a presença dessa prática nos autos do processo de formação e estabelecimento da crítica literária no Brasil.

Os polemistas documentados por Bueno e Ermakoff, que são, dentre outros, José de Alencar, Joaquim Nabuco, Silvio Romero, Rui Barbosa, Monteiro Lobato e Mário de Andrade, utilizavam-se da imprensa para defender ou acusar, calorosamente, uma obra, uma ideia ou um aliado:

[...] chamados à liça, nossos polemistas mergulhavam de corpo e alma na contenda sem os apetrechos eletrônicos de que hoje dispomos, produzindo textos intermináveis, como se fossem rios caudalosos represados em suas mentes a escoarem através da pena, em ritmo alucinante, varando dias e noites de trabalho solitário, pelo simples prazer de se fazer prevalecer perante a opinião da sociedade leitora. (BUENO, ERMAKOFF, 2005, p. 8)

É importante ressaltar o quanto o processo de escrita era muito mais lento, desde o mergulho da pena no tinteiro, que interrompia o tempo inteiro a inscrição da palavra no papel, até à publicação, que era mais restrita, sem o advento da internet. Esses heróis do trabalho solitário da crítica e da escrita são associados, pelos autores, a cavaleiros medievais com suas pesadas armaduras, que se exibiam em jogos populares que lhes conferiam fama e glória. A luta do intelectual brasileiro desse período é contra a solidão, o cansaço e, principalmente, contra a serpente rival que está sempre preparando um novo bote, situação a partir da qual se percebe a “[...] transmutação de pacatos intelectuais em guerreiros da palavra” (BUENO, ERMAKOFF, 2005, p. 8).

Apesar de poder ser identificada pontualmente em períodos anteriores, é no Romantismo que a polêmica ganha expressividade no campo intelectual brasileiro. Do século XIX para o XX, período catalogado pelos autores, vivencia-se a efervescência da polêmica no país. Após esse período, a polêmica, que é de origem

lusitana, através dos duelos poéticos entre os cancioneiros medievais, permanece, mas não mais como fenômeno social expressivo.

Para apresentar o período áureo da polêmica no país, selecionei duas querelas catalogadas na antologia, ambas protagonizadas por José de Alencar. A primeira referia-se ao poema *A confederação dos tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, e colocou nosso prosador romântico em combate com o poeta Araújo Porto-Alegre e o imperador D. Pedro II. José de Alencar, “que tinha então 27 anos e já o espírito combativo – para não dizer birrento – que sempre o caracterizou” (BUENO, ERMAKOFF, 2005, p. 18), não gostou do que leu e fez questão de expressar sua indignação ao publicar as suas Cartas sobre *Confederação* no *Diário do Rio de Janeiro*.

Quanto à atuação de Alencar nessa polêmica, vale destacar o uso de um pseudônimo para assinar as oito cartas. Ou melhor, mais que um pseudônimo, Alencar criou um personagem sob o nome de Ig, “[...] um velho e viajado senhor que às noites jogava o seu voltarete” (BUENO, ERMAKOFF, 2005, p. 18). Era Ig, e não Alencar, que, num primeiro momento, destruía o poema de Gonçalves de Magalhães sem nenhuma piedade.

Ao explicar o porquê do uso de uma identidade fictícia, Alencar afirma que o seu nome não acrescentaria nenhum valor aos textos. Porém, no momento em que os escritos saíram do universo do jornal para a publicação em livro, o romancista se viu impelido a desmascarar a misteriosa identidade de Ig. Quanto à origem do nome, Alencar pontua que o próprio poema fervorosamente criticado serviu-lhe de inspiração:

O pseudônimo de Ig. foi tirado das primeiras letras de Iguaçu, heroína do poema: ninguém dirá pois que *A confederação dos tamoios* não é capaz de inspirar, quando suscitou-me a idéia de um pseudônimo que fez quebrar a cabeça a muita gente. (BUENO, ERMAKOFF, 2005, p. 19)

A discussão sobre o poema de Gonçalves de Magalhães aconteceu entre os anos de 1855 e 1856 e marca a origem da polêmica enquanto expressão e construção do campo intelectual no Brasil. A segunda polêmica que escolhi foi a que abarcou, como adversários num mesmo ringue, José de Alencar e Joaquim Nabuco.

Tudo começou com a publicação da peça *O jesuíta*, de Alencar, texto no qual este atribui a independência do Brasil à Companhia de Jesus:

Da análise da peça, passou Nabuco a um ataque geral, muitas vezes injusto à obra de Alencar. Tratava-se, na verdade, do embate de dois tipos humanos inconciliáveis, sob os aspectos políticos, literários, pessoais, geracionais etc. (BUENO, ERMAKOFF, 2005, p. 133)

O fervor da crítica ao texto dramático de Alencar ultrapassava, de fato, os aspectos literários da peça teatral e alcança um domínio mais próximo do ideológico e do político. Seguem abaixo dois trechos do texto publicado por Joaquim Nabuco em setembro de 1875:

A noite de 19 do corrente foi uma verdadeira decepção para os que acreditam que não consiste o progresso e a felicidade de um povo em monetizar-se tudo! (BUENO, ERMAKOFF, 2005, p. 136)

É bem possível que se não fora o apreço que pessoalmente ao Sr. Machado de Assis merece o autor do *Jesuíta*, o Conservatório brilhasse pela ausência absoluta! (BUENO, ERMAKOFF, 2005, p. 137)

Como não podia deixar de ser, o ataque não ficou sem resposta, o que rendeu três meses de ataques e de réplicas na imprensa diária. Mas o curioso, neste caso, é que os dois atores encenavam no mesmo palco, no caso, o mesmo jornal, *O Globo*, da Corte. Segundo os autores, esse era um fato pouco comum, que facilitava o acompanhamento da polêmica pelos leitores entusiasmados. Cabe ressaltar, aqui, que Bueno e Ermakoff apresentam a polêmica enquanto gênero, apesar de não desenvolver essa ideia.

A crítica literária brasileira começa, como se disse, a se desenvolver durante o Romantismo. Antes disso, segundo Ubiratan Machado, existiam raras críticas, sem grande expressividade no meio literário. A primeira forma de divulgar as obras recém-publicadas deu-se por meio dos folhetins, que ocupavam lugar de destaque nos jornais, através de “um comentário rápido, sem qualquer preocupação crítica” (MACHADO, 2010, p. 277). Nota-se, desde já, a ligação entre o surgimento da crítica no Brasil e a imprensa:

Como na França, a crítica brasileira nasceu na imprensa, numa época em que o jornalismo ainda estava estreitamente ligado à literatura. Em 1938, o *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, convidada os autores a remeterem um exemplar dos livros que publicassem, para serem analisados em suas páginas. (MACHADO, 2010, p. 278).

Nesse primeiro momento, a ideia da publicação de críticas na imprensa não se desenvolve plenamente, seja pela falta de interesse dos autores ou pela escassez de críticos, como suscita Ubiratan Machado. Somente na década de 1840 surge um trabalho que pode ser considerado como o marco da crítica literária brasileira, escrito por Dutra e Melo, a respeito do romance *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. A crítica de Dutra foi publicada na revista *Minerva Brasiliense*, que já se destacava pelas incursões teóricas sobre os estudos da literatura, mas sem desenvolver análises de obras brasileiras do período. É justamente por aliar o pensamento teórico à análise de uma obra brasileira que o trabalho de Dutra ganha destaque.

O primeiro mérito do trabalho de Dutra e Melo consistiu em utilizar aquele conjunto de teorias, que tanto preocupava seus colegas da *Minerva*, na análise de uma obra de literatura brasileira que acabava de ser lançada. O segundo mérito foi evitar o tom apologético, tão comum nas poucas referências a livros e autores, publicadas na imprensa brasileira (MACHADO, 2010, p. 279).

Além de crítico, Dutra chega a se arriscar como editor, mas a morte prematura do crítico, aos 22 anos, encerrou sua produção crítica com o número de apenas dois trabalhos. Além disso, ou talvez por isso mesmo, Dutra não deixou sucessores. A maioria das críticas publicadas, ainda que escassas, continuaram distantes do trabalho de análise e interpretação do texto literário proposto por Dutra, de modo que “o hábito era o elogio fácil, temperado com generalizações inadmissíveis e comparações absurdas” (MACHADO, 2010, p. 280).

Em oposição à crítica elogiosa e inconsequente, Manuel Antonio de Almeida, em 1854, deu início a um projeto chamado *Revista Bibliográfica*, publicada no *Correio Mercantil*. A proposta do escritor pode ser vista, como aponta Machado, como a primeira tentativa de crítica militante no país. Apesar de não ter durado muito tempo, apenas dois anos e sete artigos, a *Revista Bibliográfica* rendeu algumas

polêmicas, como a duelada contra o poeta baiano Francisco Moniz, pois “quando a obra não lhe agradava, o crítico descambava facilmente para a ironia e até a provocação ofensiva” (MACHADO, 2010, p. 281).

Muito mais agressivo e despido de qualquer polidez, Bernardo Guimarães publica, entre os anos de 1859 e 1960, uma série de críticas na imprensa carioca. Segundo Machado, “invocando o caráter científico da crítica e alegando a necessidade de orientar o público, Bernardo não poupava petardos para bombardear as obras analisadas” (MACHADO, 2010, p. 282). Dentre as polêmicas promovidas pelo crítico, destaco a protagonizada pelo padre Correia de Almeida, que teve sua obra, *Sátiras, epigramas e outras poesias*, arrasada por Guimarães.

O caráter polemista da crítica brasileira se desenvolveu já nos seus primeiros passos, como se pode observar, e acompanhou, ora com maior ou menor expressividade, toda sua longa caminhada. A contenda foi uma característica marcante dos românticos, escritores e críticos:

Os românticos nunca enjeitavam briga. Esmerando-se nas frases melosas, adoravam também a linguagem truculenta, a mordacidade, a troca de desaforos. Atrevidos, respondiam a insulto com insulto em dobro, escreviam o que bem entendiam e liam, muitas vezes, o que não queriam. Polemizar era com eles mesmos (MACHADO, 2010, p. 291).

A maior parte dos escritores que estavam em evidência no período<sup>8</sup> envolveu-se em polêmicas e apropriou-se dessa linguagem truculenta e desaforada, até mesmo D. Pedro II, com a já referida polêmica de *A confederação dos tamoios*. Para Ubiratan Machado, a polêmica era, para além de uma estratégia discursiva, um espírito de época, o que se pode observar pelo interesse do público leitor nas contendas.

A parte mais lida dos jornais era a sessão de apedidos, onde, por alguns mil réis, podia-se insultar e caluniar qualquer pessoa, resguardando a própria identidade. Machado de Assis reconhecia que a mofina era o manjar favorito do público fluminense. Podia dizer, do público brasileiro (MACHADO, 2010, p. 291-292).

---

<sup>8</sup> “José de Alencar, Machado de Assis, Tobias Barreto, Castro Alves, Joaquim Manuel de Macedo, Porto-Alegre, Manuel Antonio de Almeida, Gonçalves Dias, Joaquim Serra, Melo Moraes, Pinheiro Guimarães [...]” (MACHADO, 2010, p. 291).

O interesse pela mofina, segundo o dicionário Houaiss um tipo de artigo anônimo e difamatório, e pelos desentendimentos não era, como se observa, exclusivo dos escritores e críticos literários. Antes disso, fazia parte do espírito da época investir em brigas e disputas, não apenas ideológicas ou literárias, que culminavam na total descortesia do insulto e da agressão verbal. É no berço da discórdia que se forma a crítica literária brasileira, menos generosa que agressiva:

O comum era a palavra aviltante, a pancadaria grossa, a calúnia humilhante. Foi uma herança recebida das gerações que lutaram pela independência. Os românticos apenas a exploraram com mais intensidade, estendendo ao terreno literário o que antes era restrito aos costumes políticos (MACHADO, 2010, p. 292).

No final do século XIX, época em que o Brasil desponta como uma sociedade urbana e moderna, a contenda persiste como a mola mestra do campo intelectual no País. A abolição da escravatura e a instauração da república no país eram temas debatidos diariamente, sobretudo na imprensa, cujas publicações evidenciavam o frequente clima de tensão e de discussão. Silvio Romero, crítico inserido no movimento da Escola de Recife<sup>9</sup> e integrante do que se convencionou chamar por “geração de 1870”, é um dos principais polemistas que, sob o ensejo de produzir crítica literária, fez das revistas e jornais, já populares entre as incipientes classes médias, um ringue onde as posições político-ideológicas dos intelectuais se enfrentavam cotidianamente.

Em meio a propostas modernizadoras, é curioso, num primeiro momento, verificar a efervescência de um discurso pautado no embate, como destaca Ventura no trecho a seguir:

As polêmicas incorporaram a forma dialógica dos desafios da poesia popular e um código de honra tradicional, que entravam em conflito com as propostas de modernização. Deu-se a interação entre o oral e o escrito, entre os desafios da poesia popular e tais debates, o que realizou a convergência entre valores modernos e tradicionais, entre os pressupostos evolucionistas da “luta pela existência” e as disputas entre grupos rivais, regidas por um “código de honra”, característico da mentalidade rural. Os bacharéis combatentes retomaram a tradição dos cantadores e repentistas, acrescida dos

---

<sup>9</sup> O movimento crítico da Escola de Recife introduziu o naturalismo, o cientificismo e noções como raça e natureza aos estudos literários. Teve como integrantes, além de Silvio Romero, Tobias Barreto, Castro Alves, dentre outros.

padrões de argumentação jurídica, com as réplicas e trélicas próprias dos tribunais. (VENTURA, 1991, p 10)

E foram, realmente, inúmeras as réplicas e trélicas que tornaram ainda mais calorosas as divergências político-culturais dos combatentes, que “lutavam por suas idéias e grupos, pela “sobrevivência” ou “morte” na cena da literatura e do jornalismo”, o que fez das últimas décadas do século XIX uma “época de escritores combativos, de polemistas irados, de bacharéis em luta” (VENTURA, 1991, p 13). O debate entre Sílvio Romero e Araripe Jr., por exemplo, não foge a esse padrão. Tudo começou pela resenha, assinada por Araripe, do livro *Introdução à história da literatura brasileira*, publicado por Romero em 1882. A partir de então, as divergências entre os dois foram postas em debate e Araripe chegou a escrever cinco artigos sobre a importância da cultura indígena e do meio para a formação da nacionalidade brasileira, contra a ênfase da mestiçagem e, sobretudo, do negro, que os textos de seu opositor defendiam. Decerto que ambos concordavam com a perspectiva nacionalista e, talvez por isso, essa polêmica não ultrapassou o limite da polidez, mantendo, até o fim, o foco na discussão das ideias e rejeitando o ataque pessoal tão habitual naqueles tempos.

A incorporação da tradição do desafio aliada à argumentação apoiada nos padrões jurídicos, somou-se ainda ao discurso personalístico de defesa da honra e da integridade. Romero, por exemplo, é acusado pela história literária de transformar muitos de seus textos e produções em verdadeiras petições em defesa da obra de seu amigo Tobias Barreto. Ainda sobre Romero, afirma Roberto Ventura:

Suas inúmeras polêmicas revelam muito do caráter personalista da intelectualidade brasileira de fins do século XIX, que se mantém, até os nossos dias, trazendo o debate literário e cultural para o plano da discussão entre personalidades. (VENTURA, 1991, p 77)

As personalidades, antes do tema em debate, eram o ponto principal das polêmicas. Numa época em que tudo e todos eram motivos de discussão, se destacavam a retórica e a erudição dos críticos, ao invés do tema em questão, isso quando alguém, sentindo-se ofendido e humilhado por alguma *crítica indevida*, não partia para a defesa pessoal da honra e da dignidade. Esse comportamento se explica pelo “padrão de confronto entre o locutor e seu oponente que se pode

chamar de *reflexivo*, definido pelo caráter de réplica e pela necessidade de revide ao adversário” (VENTURA, 1991, p 146), que pautava o exercício crítico da época.

No final do século XIX, a cena literária do Rio de Janeiro podia ser acompanhada por meio da ida aos cafés, denominados por Brito Broca de *cafés literários*, que eram frequentados regularmente por escritores e críticos. Mas não era qualquer café, pois ir a esse ou aquele indicava a que grupo de escritores se pertencia, quais eram seus amigos ou aliados e com quem se partilhava os mesmos ideais literários e ideológicos. Brito Broca destaca, como principais e mais frequentadas, a Confeitaria Pascoal e a Confeitaria Colombo.

A rua do Ouvidor, onde ficava a Confeitaria Pascoal, era um beco por onde “passava tudo quanto o Rio literário possuía de mais notável na época” (BROCA, 2005, p. 72), pelo menos até o desentendimento de Olavo Bilac, frequentador assíduo da Pascoal, com o gerente da confeitaria, que fez Bilac e seu grupo deslocarem seus encontros para a Confeitaria Colombo, onde se reunia a cena da boêmia literária carioca.

Nesse período, deu-se o estreitamento entre a literatura e o álcool. Os chamados boêmios, escritores que se reuniam em torno da bebida e da literatura, tinham a preocupação de “literatizar’ o trato cotidiano da existência” (BROCA, 2005, p. 76). Para eles, as discussões, as brincadeiras e os acontecimentos cotidianos terminavam sempre em alguns versos:

O que nos surpreende hoje é como puderam muitos desses escritores realizar obras realmente apreciáveis, quando se dispersavam tanto em *viver* a literatura. O verso, meio de expressão da poesia, servia também para o poeta gracejar com um amigo ou hostilizar um inimigo, responder a uma piada ou até dar “facadas” num amigo. (BROCA, 2005, p. 76)

*Viver a literatura*, eis um aspecto importante da cena literária de final do século XIX. Os encontros nos cafés ou confeitarias eram importantes para alimentar a produção literária do período, pois era através deles que se estabeleciam as relações de amizade e de inimizade, de aliança ou de oposição, que se faziam mostrar através dos versos escritos pelos escritores embriagados de vinho e de rixas:

Nos grupinhos de cafés e confeitarias, essas perfídias encontravam grande ressonância, acumulando sob a 'vítima' boa carga de ridículo. Atualmente, morreriam no riso anódino de duas ou três pessoas numa porta de livraria, se a poesia continuasse a ter curso como instrumento de ataque pessoal. (BROCA, 2005, p. 77)

A poesia como instrumento de ataque pessoal é característica de uma cena literária que se organiza através dos encontros e desencontros nos cafés, nas confeitarias e nas livrarias<sup>10</sup>. Era nos círculos restritos por onde circulavam os artistas que os ataques ganhavam repercussão e significação, a ponto de interferir na posição social da vítima. Para além dessas reuniões, a imprensa, no final do século XIX, confere espaço cada vez mais importante para os escritores e para a literatura, destacando-os de uma imagem boêmia e aproximando-os daquilo que se entende hoje como crítico profissional:

[...] não se pode negar que os jornais, proporcionando trabalho aos intelectuais, mesmo quando se tratava de simples rotina de redação, sem nenhum cunho literário, facilitava a vida de muitos deles, dando-lhes um *second métier* condigno, no qual podiam, certamente, criar ambiente para as atividades do escritor. (BROCA, 2005, p. 286).

Não era mais a publicação dos folhetins ou de uma ou outra crítica encomendada. O escritor exerceria, cada vez mais, o papel de jornalista e ocuparia as redações de diversos jornais e, dessa forma, se despedia, ao menos alguns, da personagem boêmia que circulava pelos cafés desfrutando do gozo puro e desinteressado da literatura. Nesse sentido, Bilac pontua a importância da abertura da imprensa para os escritores:

Hoje não há jornal que não esteja aberto à atividade dos moços. O talento já não fica à porta de chapéu na mão, triste e encolhido, vexado e em farrapos, como mendigo tímido que nem sabe como haverá de pedir a esmola. A minha geração se não teve outro mérito, teve este que não foi pequeno: desbravou o caminho, fez da imprensa literária uma profissão remunerada, impôs o trabalho. (BILAC *apud* BROCA, 2005, p. 286)

Aos poucos, sai-se, então, de um contexto no qual a consideração da imprensa cabia à política e ao comércio e à literatura só restava a tolerância Decerto

---

<sup>10</sup> As livrarias, sobretudo a Garnier, também eram ponto de encontros de escritores, dentre eles Machado de Assis, que não frequentava os famosos cafés.

que a abertura da imprensa para a literatura fez esta se modificar de modo a se adequar às novas condições do jornal. A expansão do público leitor e a difusão progressiva do jornal, tornou sua leitura mais apressada, de modo que os folhetins foram trocados pelas crônicas e pelos contos

Mas a recepção amigável e irrestrita da literatura não durou muito tempo e, aos poucos, o noticiário e as reportagens, sobretudo as policiais, foram ganhando maior destaque nos jornais, o que fez muitos escritores se adaptarem ao novo contexto e assumirem, cada vez mais, o seu lado jornalístico.

[...] facultando trabalho aos intelectuais, aos escritores, os jornais lhes pediam menos colaboração literária – crônicas, contos ou versos – do que reportagem, noticiário, tarimba de redação. (BROCA, 2005, p. 288)

Mas nem todos aceitaram essa mudança passivamente e se recusavam a se submeter às regras dos grandes jornais. Para muitos, curvar-se ao padrão jornalístico da reportagem significava deixar de produzir uma obra de valor, valor esse muito mais facilmente atingido no espaço desinteressado dos cafés. De qualquer modo, é com essas mudanças que a crítica literária ganha um espaço permanente nas publicações. Com o objetivo de divulgar as obras recém lançadas, as críticas passaram a ser publicadas semanalmente com a mesma função informativa de todo texto publicado no jornal, no caso, “orientar os leitores sobre o que se publicava no mundo das letras” (BROCA, 2005, p. 289). É desse quadro que passamos para a série de deslocamentos vividos pela crítica literária brasileira da última metade do século XX.

As décadas de 1940 e 1950 representaram o período de destaque da ‘crítica de rodapé’, que teve seu início no começo do século XX, uma crítica não-especializada, elaborada por uma espécie de ‘crítico-cronista’, que encontrava no jornal o seu espaço privilegiado. Mas, com a consolidação das universidades, tem início “uma mudança nos critérios de validação daqueles que exercem a crítica literária” (SÜSSEKIND, 1993: p. 15). A pesquisa acadêmica, calcada na especialização, veio a se opor à linguagem livre e próxima da crônica, estabelecendo o rigor científico como parâmetro para as análises literárias. Dá-se início, então, à polêmica entre o homem de letras e seu discurso impressionístico e

personalista, e o crítico defensor da especialização e da pesquisa acadêmica, que teve em Afrânio Coutinho seu principal representante.

Coutinho, assim como outros críticos universitários, propunha não somente a defesa de uma abordagem mais complexa e menos superficial da obra literária, mas, e principalmente, a defesa e a legitimação do ensino universitário. A universidade teve papel importante nesse período, uma vez que nela se formou o pensamento dos primeiros críticos que reivindicaram a especialização como fundamental para a conquista do rigor científico no trato das obras literárias. E mais, além de buscarem a legitimação de seu discurso, os novos ingressantes nessa atividade eram professores que formavam estudantes segundo os princípios acadêmicos nos quais a universidade investia e que, concomitantemente, consolidava.

A geração *Clima*, da qual fazia parte Antonio Candido, é um exemplo da tentativa de conciliar as demandas que a especialidade universitária e a dicção jornalística impunham. Essa inserção no campo, pautada pela interdisciplinaridade, propunha “uma ponte entre a atividade de pesquisa científica e a crítica de arte” (LIMA, 1997, p. 118). A revista, produzida por jovens formados em Ciências Sociais e Filosofia, se configurou como exceção da tendência especializante que começava a dominar as universidades.

Nesse contexto de oposição entre o cientificismo universitário e o amadorismo jornalístico, chama atenção a polêmica que envolveu Oswald de Andrade e Antonio Candido, em torno da crítica que este fez ao romance *Serafim Ponte Grande*, de Oswald. A partir dessa querela, Oswald atribuiu o “epíteto de “chato boys”” (LIMA, 1997, p. 167) ao grupo *Clima*, numa réplica severa aos parâmetros científicos adotados por Candido e seus parceiros. Essa passagem é exemplar para marcar o contexto controverso da formação da crítica universitária, que surge a partir de uma oposição ferrenha ao amadorismo próprio dos jornais e da imprensa em geral.

O processo de especialização já começou demarcando diferenças e limites entre a prática amadorística de uma crítica que não detinha a técnica necessária à decodificação do trabalho da linguagem “literária” e uma nova geração, universitária e especializada, que, abandonando a tradição da estréia através dos cadernos de poesias, já se iniciava na vida intelectual através da crítica. (LIMA, 1997, p. 167)

Em oposição à crítica diletante, surge, a partir dos anos 1950, outro modelo de crítica, especializada e rigorosa, mais próximo do status de ciência. Essas duas modalidades disputam seu espaço na imprensa diária, transformando, mais uma vez, o jornal no veículo para as polêmicas que se criavam. O amador, que sabe tudo e escreve sobre tudo, aos poucos vai perdendo seu poder, em função de um pensamento acadêmico que tinha na especialização o seu aspecto mais importante. Nota-se duas concepções diferentes que, ao se confrontarem, escreveram o que se pode chamar de uma das principais páginas da história da crítica literária. É o início da “passagem do crítico-cronista ao crítico-*scholar*” (SÜSSEKIND, 1993, p 15). Perdendo seu espaço e sua força na sociedade, a crítica encontra na universidade o seu principal *locus*:

A palavra de ordem parecia ser a caça aos amadores, personagens em parte reais, em parte fantasmas utilizados pelos críticos professores para justificar que apenas eles fossem considerados donos de um bom discurso sobre a literatura. (SÜSSEKIND, 1993, p. 20)

Com o deslocamento do poder de fala dos jornais para a universidade, os cadernos literários foram, aos poucos, perdendo seu vigor e diminuindo o espaço reservado pelos diários para a discussão literária. As décadas de 1960 e 1970 ficaram conhecidas no meio literário como os ‘anos universitários’, por conta do fechamento da crítica no meio acadêmico e pela perda de espaço da literatura nos jornais. Foram mantidos, entretanto, alguns suplementos literários, como o “Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*” e o “Suplemento Dominical do JB”, num curto período em que imprensa e crítica universitária estiveram juntas.

Mas, como era de se esperar, o fechamento da crítica reflete diretamente na produção de uma linguagem hermética e cientificista e, no momento em que era moda vangloriar-se de alguma especialização e que não só a rede universitária se expandia como também aumentava o número dos cursos de pós-graduação no país, dá-se uma espécie de *revanche*. Se antes eram os críticos-professores que olhavam com ressalva para os rodapés, naquele momento eram os jornalistas que criticavam o hermetismo acadêmico encarando-o como um oponente (SÜSSEKIND, 1993, p. 28)

Retorna, assim, a polêmica ao universo da crítica. Os suplementos literários não eram aceitos pelos próprios jornalistas, pois tinham como objetivo a discussão

de ideias e o levantamento de questões culturais de importância para a sociedade, diferentemente dos outros quadros do jornal, cujos propósitos eram informar e divulgar.

Na década de 1970, Roberto Schwarz publicou o livro *O pai de família e outros estudos*, que reúne ensaios escritos entre 1964 e 1978, e dentre os quais destaco “19 princípios para a crítica literária”, texto em que o autor apresenta, ironicamente, uma crítica ao cientificismo desmedido das produções acadêmicas. Mas, antes de adentrar o texto, faz-se necessário um breve comentário sobre o contexto no qual sua obra foi produzida.

Depois da emergência do crítico universitário no século XX, comentada anteriormente, os críticos especialistas, imbuídos de métodos científicos e teorias que embasassem seus discursos, ganharam destaque no cenário cultural brasileiro. Isso significou, também, o início da moda que contagiou o meio acadêmico: o Estruturalismo. Flora Süssekind, no livro *Literatura e vida literária*, destaca que,

[...] nos anos 70, surge uma profusão de trabalhos de qualidade discutível e autodefinidos como “análise estrutural de...”, cheios de gráficos, quadros de “actantes”, linguagem pseudocientífica, repetições do que se lera no último número da revista *Poétique*; e, na verdade, preocupação teórica quase nula e descaso pelos seus eventuais objetos de análise. O importante era seguir a voga generalizada, usar o pensamento estrutural como método e nada mais. Era estar atento ao vocabulário acadêmico e às correntes mais recentes, acompanhando o ritmo frenético e descartável das flutuações da moda universitária. (SÜSSEKIND, 2004, p. 51-52)

Nesse momento, o curso de Letras se estabelecia na universidade, tendo como principais responsáveis as disciplinas Lingüística e Teoria da Literatura, que seguiam e aplicavam os métodos estruturalistas, mas o excesso de cientificismo e a aplicação, por vezes inadequada e superficial, de certos procedimentos teóricos, foram o ensejo para bombardeios intermináveis que fomentaram a já conhecida polêmica entre críticos jornalistas e críticos universitários. Os ataques ao Estruturalismo se tornaram cada vez mais constantes e os jornais e periódicos divulgavam-nos diariamente, como aponta a autora:

No segundo semestre de 1975, a polêmica atingiu um ponto crítico. Bombardeios de todos os lados. No *Jornal do Brasil*, artigo de Emanuel de Moraes: “A crítica sob o império do Estruturalismo”; na

revista *Visão*, Antônio Houaiss; no *Jornal do Brasil*, ainda, o poema “Exorcismo” de Carlos Drummond de Andrade, contra todas as correntes teóricas que o poeta consegue nomear; no *Jornal de Letras*, Assis Brasil; artigos de Carlos Nélon Coutinho, Antônio Carlos de Brito (Cacaso) e Ana Cristina César no *Opinião*; em *O Globo*, Ledo Ivo e o fúnebre “A morte da literatura brasileira”. Na sua maioria os textos se apresentam como da autoria de anjos da guarda, vigias da literatura, defensores de uma crítica sem imperialismos metodológicos, do ensino voltado mais para a criação literária do que para o estudo teórico, e do prazer da leitura antes de tudo. (SUSSEKIND, 2004, p. 56)

Em contrapartida, os acadêmicos defendiam a formalização da crítica e atacavam o vazio da crítica dos suplementos. Luiz Costa Lima, grande defensor do estruturalismo e da formalização do estudo universitário, afirmou que o verdadeiro objetivo e interesse desses debates não seria apenas a aceitação ou não da nova corrente, mas sim a disputa entre personalidades, com cada qual visando um espaço maior e mais privilegiado de poder no meio intelectual. Assim explica Sússekind:

A reação à formalização e à teoria estaria ligada, pois, segundo Costa Lima, ao medo de perder o próprio poder, de ver ameaçada uma “autoridade intelectual” pouco acostumada a discussões que não se transformem em duelos, à argumentação que não seja apenas retórica e a encarar o texto como algo diferente de um espelho onde se projetaria a imagem ampliada do próprio crítico. Neste caso as críticas ao Estruturalismo seriam um pretexto apenas. Pretexto para o combate à reflexão teórica e a um exercício menos autoritário da crítica. (SUSSEKIND, 2004, p. 59-59)

Do lado oposto ao que Costa Lima ocupava, estava Roberto Schwarz. Formado em Ciências Sociais e professor aposentado de Teoria da Literatura, Schwarz desenvolveu, ao longo de sua carreira, diversos estudos sobre a obra de Machado de Assis, além de ter se mostrado sempre atuante e preocupado com as questões nacionais, apesar de não ser de nacionalidade brasileira<sup>11</sup>. Em meio a essas polêmicas, ele publica um dos textos mais cruéis, talvez pela sua ironia, contra o pseudocientificismo de boa parte da crítica acadêmica: “19 princípios para a crítica literária”, uma “síntese caricatural” (SUSSEKIND, 2004, p. 52) da figura do

<sup>11</sup> Filho de judeus austríacos, Schwarz nasceu na Áustria, em 1938, e, desde criança, vive no Brasil.

crítico que aderiria a todas as novidades estrangeiras, o que se pode perceber pelo princípio número cinco:

Não esqueça: o marxismo é um reducionismo, e está superado pelo estruturalismo, pela fenomenologia, pela estilística, pela nova crítica americana, pelo formalismo russo, pela crítica estética, pela lingüística e pela filosofia das formas simbólicas. (SCHWARZ, 1978, p. 93-94)

Esse conselho, friso, é repetido *ipsis litteris* outras duas vezes nos itens oito e doze e apontam para a enxurrada de correntes teóricas que inundava, concomitantemente, o universo acadêmico. A velocidade com que novas teorias chegavam e eram abraçadas aqui nos trópicos também foi pontuada por Schwarz na formulação das “ideias fora do lugar”, através do qual aborda a disparidade entre a realidade brasileira e as teorias importadas de outros países e o fato de que, “ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias europeias, sempre em sentido impróprio” (SCHWARZ, 1981, p. 24). Os itens 10, 11 e 16 do texto aqui trabalhado reafirmam essa postura; leia-se o item 11: “A psicanálise está menos superada que o marxismo, mas também é muito unilateral” (SCHWARZ, 1978, p. 94).

Ao brincar com a influência das teorias nos textos críticos, Schwarz marca, através da ironia, a falta de referências do profissional das artes, perdido entre várias teorias e, sem saber qual escolher, por vezes utilizando-se de uma e por vezes de outra, a saber:

3. Começar sempre por uma declaração de método e pela desqualificação das demais posições. Em seguida praticar o método habitual (o infuso).
4. Nunca apresentar a vida do autor sem antes atacar o método biográfico. Vários acertos podem ser compensados por uma redação horrível. (SCHWARZ, 1978, p. 93)

São inúmeras as *agulhadas* desferidas pelo sociólogo: crítica ao uso de clichês científicos (item 16); ao mercado editorial, que se rende ao novo público que se formava a partir das universidades (itens 14 e 18); à superficialidade de alguns textos que, sob o escudo dos métodos reconhecidos, não levantavam uma discussão relevante ou significativa (item 9); ao retalho de citações da grande

maioria das produções acadêmicas (item 6) e, reitero, a crítica ao estruturalismo como introdutor da crítica científica no Brasil (item 13) e como adversário direto do sociologismo, corrente de linha *uspiana* que Schwarz integrava, o que a passagem “Muito cuidado com o óbvio. O mais seguro é documentá-lo sempre estatisticamente! Use um gráfico se houver espaço” (SCHWARZ, 1978, p. 94) demonstra claramente. E, em todas essas *agulhadas*, o tom irônico é preponderante:

Os conselhos de Schwarz funcionam como chistes e nem chegam a somar exatamente 19 como se anunciava no título, outra ironia com seu leitor hipócrita e pouco inocente, pois, para perceber a comicidade dos dogmas críticos por ele arrolados, deveria estar familiarizado necessariamente com os métodos de análise literária em questão. (SUSSEKIND, 2004, p. 52-53)

Assim, chego a um ponto não explicitado em nenhum dos 19 princípios, mas facilmente detectado ao longo de todo o texto: a crítica é direcionada especificamente aos críticos. Isso se dá porque o humor utilizado pelo autor, desde o início, perpassa a estratégia da ironia que, ao invés de agregar leitores de perfis diferenciados, distancia aqueles que não estão diretamente vinculados ao meio cultural e universitário, por pressupor determinado conhecimento como pré-requisito para a compreensão. Assim, desde a escolha da forma de abordagem do tema, Schwarz seleciona o seu leitor ideal e a ele dirige todo o seu sarcasmo e crueldade nos princípios que, como afirma Sússekind, tampouco chegam a completar 19.

De acordo com as funções da ironia que Linda Hutcheon enumera, pode-se pensar o texto de Schwarz como *de oposição*, “onde a sua natureza transideológica pode ser mais clara, onde as arestas da ironia são vistas como se cortassem de todos os lados” (HUTCHEON, 2000, p. 83). Nesse caso, o discurso é como uma arma, um ataque a determinadas ideologias e posicionamentos, logo não deixa de ser polêmico. Geralmente, o uso desse tipo de recurso está voltado para a desestabilização de alguma ordem dominante. Desse modo,

Essa é a função da ironia que se tem chamado especificamente de “contradiscursiva” em sua habilidade de contestar hábitos mentais e de expressão dominantes [...]. Para aqueles posicionados dentro de uma ideologia dominante, essa contestação pode ser vista como abusiva ou ameaçadora; para aqueles marginalizados que

trabalham para fazer aquela dominação, ela pode ser subversiva ou transgressora, nos sentidos mais novos, positivos, que essas palavras tomaram em textos recentes sobre gênero, raça, classe e sexualidade. (HUTCHEON, 2000, p. 83)

Essa agressividade e despreocupação em medir as palavras, esse ataque ofensivo a uma classe ou grupo não se dá de forma direta, mas através das *arestas* que compõem a ironia de modo que, “[...] o que alguns aprovam como polêmico e *transgressivo* pode simplesmente ser *insultante* para outros; o que alguns acham *subversivo* pode ser *ofensivo* para outros” (HUTCHEON, 2000, p. 83). O leitor é quem dá o tom do texto, ou ainda, ele é o *agente consciente* que vai atribuir valor positivo ou não à ironia, independentemente da intencionalidade do autor.

“19 princípios para a crítica literária” é, antes de tudo, um texto desestabilizador e polêmico, que questiona as bases de um discurso já hegemônico e que, não explicitamente, defende a corrente sociológica de linhagem *uspiana*, em detrimento do cientificismo estruturalista com seus métodos e gráficos.

Diante dessa contenda, os suplementos que não foram extintos modificaram-se radicalmente para se adaptarem à nova forma de se escrever sobre literatura, passando a simplesmente divulgar os lançamentos das grandes editoras. A crítica jornalística passou a funcionar como um artifício publicitário de divulgação das obras recém-lançadas, cada vez mais distante da especialização e da argumentação lógico-científica defendidas pela academia.

Desse embate, se cria outro perfil de crítico. Na década de 1970, da tensão entre os personagens do crítico-cronista e do crítico universitário, o crítico-teórico, aquele que se propõe a uma reflexão sobre seu próprio objeto de estudo e que encontra no ensaio a sua forma de expressão, fugindo do “arremedo de cientificidade das teses-tratados” (SÜSSEKIND, 1993, p. 31), invade a cena cultural brasileira. Essa característica reflexiva sobre o próprio método e sobre o próprio objeto permitiu ampliar o universo da crítica, configurando-se essa atividade como um exercício sem fronteiras, realizado não somente por especialistas, como também pela intelectualidade local, através de meios como o jornal.

Já no final do século XX e início do XXI, percebe-se que a tensão entre os críticos universitário e jornalista persiste de forma diferenciada, como destaca Maria Esther Maciel no texto “Crítica Acadêmica / Crítica Jornalística: afinidades e dissonâncias”:

Mesmo que, sob alguns aspectos, essas modalidades de crítica divirjam e se tensionem – já que cada uma tem especificidades de linguagem e de função –, elas não deixam também de se encontrar, contaminando-se reciprocamente. Vale dizer que não apenas está se ampliando a atuação de críticos acadêmicos nos suplementos e cadernos literários brasileiros, o que deles exige, inevitavelmente, uma abertura da linguagem a um conjunto mais heterogêneo de leitores, como também aumenta o número de jornalistas literários que buscam formação nos cursos de pós-graduação em literatura. O que não significa, entretanto, que não continuem existindo, tanto nas universidades quanto nos jornais, aqueles se afinam com os extremos de um e outro lado. (MACIEL, 2005)

A abertura da linguagem acadêmica à dicção jornalística e a busca de alguns jornalistas por especialização são exemplos da aproximação entre os dois campos da crítica, o que não significa que ambos não continuem ocupando seu lugar e exercendo sua função. O jornalista, mesmo que especialista, trabalha com a resenha e, logo, com apresentação, descrição e apreciação crítica. O universitário, com a tese, ou seja, a teoria, a sistematicidade e a objetividade. Assim como surge na década de 1970, dessa mesma tensão, o crítico-teórico que se expressa através do ensaio, é este mesmo gênero textual que persiste como ponto de interseção entre as duas práticas de análise literária, como afirma Maciel:

Hoje, podemos dizer que a crítica literária experimenta uma grande diversificação, graças a essas conjunções, disjunções e desdobramentos variados de suas funções e modalidades textuais. Seja através de teses e dissertações acadêmicas, seja através de artigos especializados, ensaios e resenhas, ela vive, a meu ver, um momento importante. E creio que é no gênero ensaio – compreendido como uma forma híbrida e assistemática de escrita – que ela encontra seus maiores pontos de fulgor. (MACIEL, 2005)

Não que a peleja tenha alcançado o fim, mas, sim, encontros e trocas entre os críticos são possibilidades já exercitadas nos cadernos literários brasileiros, que, agora, não se restringem aos jornais e revistas impressos como também ocupam espaços significativos em outros meios. Devido ao caráter mercadológico e eminentemente publicitário que a crítica jornalística vai assumindo, as novas tecnologias, sobretudo a internet, proporcionam à cena cultural brasileira um espaço de maior liberdade, onde as múltiplas vozes encontrariam menos barreiras e censuras.

Um bom exemplo disso são as revistas literárias eletrônicas, como a *Rascunho* e a *Cronópios*, objeto de pesquisa por mim realizada entre os anos de 2005 e 2006, que resultou no texto “Internet: o novo espaço da crítica” (SANTANA, 2007). Numa convivência que lembra as polêmicas de meados do século XX, as revistas eletrônicas conseguem englobar não apenas o discurso não especializado, já comum em revistas e periódicos, mas também o discurso do especialista, do profissional de Letras, que encontra nesse espaço a possibilidade de dialogar mais diretamente com a sociedade. Nessa pesquisa, comprovou-se a persistência da polêmica como um recurso usado para se tentar obter a legitimação dos nomes daqueles que nela se envolvem no campo das Letras, mesmo que em medidas e proporções diferentes.

Publicado na *Revista Rascunho* em dezembro de 2005, o artigo “Dom Casmurro, obra-prima de um gênio? Não e não!”, escrito por Domingos Pelegrini (acesso em 27/03/06), buscava, por exemplo, negar a qualidade e importância do livro de Machado de Assis, numa tentativa de desvalorizar uma obra, simplesmente por esta fazer parte da tradição da Literatura Brasileira, e de questionar a existência de um cânone, negando a importância de um referencial para a construção de um discurso e de uma história literária (SOUZA, 2002)

Mas, como era de se esperar, esse texto não ficou sem réplica. Nem sem tréplica, pois não se toca impunemente num nome considerado sagrado pela historiografia literária brasileira, principalmente sem apresentar uma argumentação consistente capaz de dialogar com a crítica e com a própria obra. (SANTANA, 2007)

O que aconteceu, então, foi um fenômeno que remete à disputa entre personalidades que, segundo Roberto Ventura, caracterizou as polêmicas de final do século XIX. E remete tanto pelas aproximações quanto pelas divergências. Os dois momentos aproximam-se pela utilização da polêmica como forma não só de defender posturas teóricas e político-ideológicas, como, no caso acima citado, a desvalorização do cânone para que as produções mais recentes possam ser destacadas, como ainda de afirmação de uma autoridade intelectual, uma forma de o crítico se impor e se mostrar num espaço em que cada vez mais vozes disputam seu *lugar ao sol*.

As divergências ficam por conta da aparente pouca expressividade dos embates contemporâneos, se comparados aos já documentados pela historiografia

literária, como a polêmica entre Silvio Romero e Machado de Assis e Romero e Araripe Jr. Alguns julgam que isso se deve à crise sofrida pela crítica, seja pela falta de debate ou pela falta de espaços para debater. Mas, ao direcionar um olhar um pouco mais detido sobre a configuração atual da crítica no Brasil, percebo que já se foi a expressividade do mitológico Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, mas surgiram os *blogs*, as revistas eletrônicas e, mais recentemente, o Sabático, suplemento literário d' *O Estado de S. Paulo - Estadão*, e a renovação do caderno cultural do Jornal *A Tarde*. A convivência de alguns suplementos, mesmo que ainda interpelados como meio para uma crítica rasteira e de divulgação, com a internet, demonstra o quanto o problema da perda de espaço para a literatura nos jornais já foi ou está sendo reconfigurado.

Apesar da fertilidade proporcionada, em parte, pelas novas tecnologias, que não somente tornam acessíveis o objeto artístico quanto possibilitam que um número maior de pessoas/leitores escrevam, critiquem e se publicizem, nota-se, mais recentemente, o retorno da efervescência das polêmicas entre escritores e críticos consagrados, seja pela academia ou pela imprensa literária. Logo, percebo que a recorrência da polêmica na história da crítica literária brasileira denota o caráter belicista do meio intelectual brasileiro, por meio da qual se promove o debate de ideias, a disputa entre personalidades ou a defesa de um lugar de fala. É para entender a recorrência da polêmica no campo literário que passo agora a estudar a polêmica como um traço da postura ou *performance* do crítico brasileiro.

## 2.2 A postura polêmica

Os estudos sobre a literatura contemporânea acionam a noção de *performance*, sobretudo no que tange às narrativas autoficcionais e à postura do escritor no campo literário. Para pensar sobre a atuação do crítico literário no campo intelectual brasileiro, me valho desses estudos, que não se referem à atividade crítica e sim à atividade literária, no intuito de viabilizar a associação que aqui se propõe entre polêmica, decálogo e *performance*.

O teórico francês Michel Murat, num texto em que busca pensar a relação entre a literatura e a polêmica, aponta para o texto panfletário como uma das formas

na qual se vê o cruzamento entre as duas instâncias. O panfleto, segundo ele, “nasce da convergência entre um suporte (o tabloide), com o modo de difusão que lhe é próprio, e uma posição enunciativa característica, marginal ou paradoxal”<sup>12</sup> (MURAT, 2003, p. 12).

O que caracteriza a polêmica e a distingue de outros gêneros ou práticas discursivas é a sua posição enunciativa, que está sempre se opondo a alguém ou a alguma ideia. O estar contra e o escrever contra são princípios para a existência de uma prática da polêmica, pois esta apenas se concretiza em combate:

Aqui, o ciúme e o ressentimento são indissociáveis da admiração: se escreve contra. Contra os pais, no momento da formação, presas às vertigens contraditórias da emulação e do que Harold Bloom chamava de “angústia da influência”; mais tarde contra si mesmo, como Aragon: cada um de seus livros traz uma recusa àquele que precede. (MURAT, 2003, p. 14)<sup>13</sup>

Ao destacar o aspecto violento do poder que é revelado pela polêmica, no que concerne ao confronto interpessoal que visa submeter o outro ao seu jugo, Gilles Declercq reconhece que a forma feminina da política, o “espaço feroz da conquista e da predação é o espaço próprio da polêmica”<sup>14</sup> (DECLERCQ, 2003, p. 17). O autor pontua a polêmica como a forma mais primitiva de expressão do desejo pelo poder, já que “a questão do polêmico nos coloca diante de uma retórica selvagem por seu fim (a tomada do poder), mas expert”<sup>15</sup> (DECLERCQ, 2003, p. 18).

Apesar de um olhar à primeira vista acusatório e de rechaço à polêmica como possibilidade de interferência no campo, o pesquisador solicita um olhar mais simpático ao suscitar que, em tempos de supremacia das mídias e da exacerbada exposição “a máscara oratória da recusa radical e do protesto obstinado do polemista poderia nos ser de alguma utilidade”<sup>16</sup> (DECLERCQ, 2003, p. 21).

Acerca da aceitação ou não da polêmica como gênero legítimo de intervenção, Patrick Wachsmann aponta seu aspecto, de certo modo, marginal.

<sup>12</sup> “naït de la convergence entre un support (la feuille volante), avec le mode de diffusion qui lui est propre, et une position énonciative caractéristique, marginale ou paradoxale”

<sup>13</sup> “Ici la jalousie et le ressentiment sont indissociables de l’admiration : on écrit contre. Contre les pères, dans le moment de la formation, en proie aux vertiges contradictoires de l’émulation et de ce qu’Harold Bloom nomait « angoisse de l’influence » ; plus tard contre soi-même, comme Aragon : chaque un de ses livre apporte un démenti à celui qui précède.”

<sup>14</sup> “espace feroce de la conquête et de la prédation, est l’espace propre du polemique”

<sup>15</sup> “la question du polémique nous met donc face à une rhétorique sauvage par sa fin (la prise de pouvoir), mais experte”

<sup>16</sup> “le masque oratoire de refus radical et de protestation obstinée du polémiste pourrait bien nous être de quelque utilité”

Vivenciado plena e apaixonadamente ou rechaçado veementemente pelo tom violento e desmedido, “o discurso polêmico, em suma, faz o tipo mau, mas se sabe também que, com seu desaparecimento, seria trocado pela insipidez e ainda pelo tédio”<sup>17</sup> (WACHSMANN, 2003, p. 297).

Ao lançar um breve olhar para a literatura brasileira contemporânea, é fácil observar a efervescência de textos que se situam num indecível entre referencial e ficcional. Comprometidos com o exercício da inscrição de uma autorepresentação ficcionalizada, os escritores se lançam ao limite da autoexposição por meio da escrita e, em alguns casos, por meio da própria *performance* que desempenha fora ou dentro do campo literário.

As escritas de si da internet, publicadas geralmente em *blogs*, têm sido contempladas pela crítica como objeto de pesquisa para a compreensão da cena atual da literatura contemporânea. E é tomando-a como exemplo que Ana Cláudia Viegas vai pensar as especificidades desse gênero, sobretudo em oposição à forma autobiográfica tradicional;

Desde que a autobiografia subentende a ideia de um autor único, a divisão tradicional entre o eu e o outro e a concepção de que um indivíduo pode ter conhecimento autêntico sobre seu eu (e, por consequência, que meu próprio eu é o único ser que eu posso conhecer verdadeiramente), essa indeterminação da autoria faz com que as definições clássicas do gênero autobiográfico não sejam mais pertinentes. (VIEGAS, 2006, p. 67)

No caso dos *blogs*, a rasura do sujeito autor é mais evidente, pois a própria escrita já é fragmentada e o autor, através dos codinomes com que assina e dos *blogs*, pode assumir quantas personas enunciativas quiser. Se o autor não é mais capaz de encerrar a si mesmo, de dar sentido a si e à sua trajetória, como confiar nos seus relatos, nas suas memórias? Ou melhor, como acreditar que seus escritos objetivarão uma realidade/verdade que nem o próprio sujeito alcança? O que se percebe nesses escritos é que “vida e obra tornam-se difíceis de distinguir. A figura do autor aparece dentro do texto ficcional, mas de maneira mentirosa, num confessional fingido” (VIEGAS, 2006, p. 70).

---

<sup>17</sup> “La parole polemique, en somme, fait mauvaise genre, mais on sait aussi que la disparation du mauvais genre laisserait place à la fadeur et donc à l’ennui”

Considerando que as diferentes formas de escrita de si – memórias, diários, autobiografias, correspondências – não são apenas registros do eu, mas modos de constituição do sujeito, e que o aparecimento do gênero autobiográfico é correlato da individualidade moderna, seriam esses relatos midiáticos em primeira pessoa constitutivos de uma nova noção de sujeito? (VIEGAS, 2006, p. 70)

Ao se questionar sobre a possibilidade desses escritos midiáticos em primeira pessoa constituírem uma nova noção de sujeito, Viegas aponta para uma subjetividade contemporânea, que seria “[...] plural, ambígua e ficcionalizada” (VIEGAS, 2006, p. 71). De fato, essa mudança não é percebida exclusivamente na literatura. O interesse crescente pela esfera da intimidade em espaços de fruição pública, tais como os programas de televisão, as redes sociais ou até mesmo a pesquisa acadêmica, na qual o sujeito é progressivamente mais visível e a entrevista desponta como fonte legítima e desejável de informação:

Na esteira do sucesso dos *reality shows* e das fórmulas de vida na lição auto-ajuda, a demanda pela autenticidade das imagens e narrativas da vida “real” contaminaria a escrita de si cultivada pelos escritores de blogs que, por sua vez, reafirmariam o narcisismo de uma sociedade midiática. (AZEVEDO, 2008, p. 32)

Mas o narcisismo apontado pela pesquisadora não é, ao que parece, condição para a autoficcionalização que se opera no texto autoficcional. Em oposição ao texto biográfico, o real e o autêntico são rasurados para permitir que o sujeito se reconstrua numa espécie de encenação por meio do texto, ou para além dele. A rasura dessas duas instâncias, balizadoras para o relato biográfico, é fundamental para a acepção do termo autoficção que, segundo Azevedo, é

[...] um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço para contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente. Eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semi-oculto com as sinceridades forjadas que escreve. (AZEVEDO, 2008, p. 35)

As sinceridades forjadas, as mentiras ficcionais, as encenações e a autoficcionalização são estratégias para a construção de uma autorepresentação num momento em que a própria noção de autor reaparece desautorizada e que culmina num “entre-lugar indecível que bagunça o horizonte de expectativa do leitor”

(AZEVEDO, 2008, p. 38). Essa bagunça se dá pelo trabalho performático que o escritor empreende, tanto na escrita quanto em sua atuação no campo e fora dele.

Para pensar, especificamente, a atuação do autor no campo literário, Jérôme Meizoz, no livro *Postures Littéraires*, analisa as posturas<sup>18</sup> dos autores como mecanismo de autoidentificação no campo literário e, para isso, é indispensável produzir uma leitura sociológica da literatura como um discurso em interação permanente com o rumor do mundo.

Meizoz desenvolve uma reflexão crítica sobre o panorama teórico dos estudos da literatura como discurso ressaltando as afinidades e os desafios entre a Sociologia Histórica e a Análise do Discurso de tradição francesa. Para ele, ambas as correntes teóricas têm como premissa que a literatura, enquanto discurso, revela os *effets d'institution*, ou seja, ela “não emana somente de uma interioridade fechada, de uma pulsão criativa autofágica e isolada em sua torre de marfim”<sup>19</sup> (MEIZOZ, 2007, p. 14).

É como uma forma de escapar da contenda entre os dois campos de estudo e de instaurar uma espécie de entre-lugar teórico que Meizoz propõe o estudo da noção de *posture*, esse gesto, esse *mise en scène* midiático. Cabe frisar a importância do contexto midiático, já que “[...] na era do espetáculo, na era do marketing da imagem, todo indivíduo lançado no espaço público é levado a construir e controlar a imagem que dá de si”<sup>20</sup> (MEIZOZ, 2007, p. 15).

A fim de precisar o sentido que se dá ao termo *posture*, Meizoz retoma o conceito trabalhado por Alain Viala, para quem, segundo Meizoz, postura é a forma de ocupar uma posição no campo literário, “um elemento entre outros do ethos”<sup>21</sup> (MEIZOZ, 2007, p. 16). Mas não se satisfaz com essa definição e, adicionando as dimensões textuais e contextuais, apresenta seu entendimento para o termo: a maneira singular de ocupar uma posição no campo literário. Percebe-se, aqui, que os rumores do mundo interagem com o campo literário e os seus autores. Um exemplo dado pelo autor é o uso do pseudônimo, um tipo de indicador de *posture*.

<sup>18</sup> Do original *posture* ou *postures*.

<sup>19</sup> “[...] n’émene pas sans médiation d’une seule interiorité cachée, d’une puissance créatrice et isolée en sa tour d’ivoire”

<sup>20</sup> “[...] à l’ère du spectacle, à l’ère du marketing de l’image, tout individu jeté dans l’espace public est poussé à construire et maîtriser l’image qu’il donne de lui »

<sup>21</sup> “[...] un élément parmi d’autres de l’ethos”

Ele permite marcar uma nova identidade enunciativa, permite distingui-la daquela dada pelo estado civil. No fundo, o pseudônimo faz do autor um enunciador fictício, um personagem em si.<sup>22</sup> (MEIZOZ, 2007, p. 18)

O *status* de enunciador fictício é assumido pelo autor através da expressão de uma subjetividade encenada, seja através do uso de pseudônimos ou da participação em polêmicas, como destaca o autor no momento em que considera os jovens autores, que “assumem, doravante, plenamente a *mise en scène* pública do autor através das frequentes polêmicas sobre sua pessoa e sobre seus escritos”<sup>23</sup> (MEIZOZ, 2007, p. 19). Para além das publicações, a atuação do escritor no campo é cada vez mais significativa para constituição da própria obra.

“Conforme uma técnica emprestada para a arte contemporânea, esses autores exageram a mediação de si e *a incluem no espaço da obra*: seus escritos e a postura que os fazem conhecidos se dão solidariamente como uma só *performance*”<sup>24</sup> (MEIZOZ, 2007, p. 19)

A *posture*, dessa forma, está diretamente ligada à atividade pública do autor que, como “uma forma de fazer frente”<sup>25</sup> (MEIZOZ, 2007, p. 20) no campo, afirma a sua autoridade por meio da projeção de si. Mas não é apenas o autor que trabalha com a exposição da subjetividade. Sobretudo através da polêmica, o crítico literário, como demonstrado no item anterior, se vale estrategicamente desse recurso para se colocar no campo ou jogo literário e para inventar uma identidade autoral. Vale salientar que o próprio espaço da literatura se confunde com o da crítica na contemporaneidade, quando os atores do jogo literário assumem ambos os papéis: o de crítico e o de escritor. Com o advento das novas mídias, sobretudo a internet, que possibilitou a proliferação de *sites* e *blogs* de e sobre a literatura, o crítico e o autor se desdobram em personas de um exercício de autorepresentação.

Polemizar, como se viu aqui, é se posicionar radicalmente contra, é se armar de argumentos e de ironias para o combate no terreno das ideias. Por meio dessa atuação no campo de batalha, o crítico encena a si e se constitui enquanto sujeito. A

<sup>22</sup> « Il permet de marquer une nouvelle identité énonciative, de la distinguer de celle donné par l'état civil. Au fond, le pseudonyme fait de l'auteur un énonciateur fictif, un personnage à part entière ».

<sup>23</sup> “assument désormais pleinement la mise en scène publique de l'auteur à travers les fréquentes polémiques portant sur leur personne et leurs écrits”

<sup>24</sup> “Selon une technique empruntée à l'art contemporain [...], ces auteurs surjouent la médiatisation de leur personne et l'incluent à l'espace de l'oeuvre : leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule performance.”

<sup>25</sup> “une façon de faire face”

defesa de um lugar de fala e o *estar contra* como princípio produzem uma voz enunciativa belicista que se vale das regras do jogo para impor uma ideologia ou uma representação.

Seguindo esse raciocínio, os decálogos da crítica, tipo de texto usado pelos críticos para fazer valer os seus princípios para a crítica ou para o crítico, assume uma voz polemista e, conseqüentemente, performática. Por meio da ironia ou da argumentação contundente, o decálogo apresenta o perfil ideal para o crítico, sem prescindir de uma voz enunciativa autorepresentativa, mas, concomitantemente, tendo por objetivo apresentar uma saída para a anomia, provocada pela falta de parâmetros e de normas de conduta que rejam o crítico em sua atuação no campo literário. Ademais, o *ethos performático* expressado em forma de lei indica a pretensão do crítico normativizador de conter a efemeridade e a transitoriedade das posições intelectuais, apropriando-se tanto de linguagem própria da mídia, que preza pela leitura rápida, ao abordar tudo que é fundamental para a crítica em poucos pontos, como da argumentação jurídica apoiada em leis e da postulação de desígnios que se aproximam, ou querem se aproximar, da condição de divino e de sagrado.

Quanto à questão da expressão da subjetividade inerente à polêmica, pela exposição de um discurso personalístico de defesa da dignidade e da honra, como se pode perceber nas polêmicas aqui comentadas, percebe-se nos decálogos um interesse em conter a encenação da subjetividade. Por se apresentar enquanto lei máxima que se respalda na própria experiência do crítico no campo e propor um *modus operandi*, o decálogo se coloca como um discurso de contenção dessa subjetividade que emerge, com tamanha expressividade, na cena contemporânea da literatura e da crítica. Para estabelecer, de forma mais convincente, a relação entre a polêmica como um traço postural e o decálogo, parto agora para o estudo das especificidades do gênero, bem como para a análise dos decálogos estudados.

### **3 OS DECÁLOGOS: *PERFORMANCES* DA CRÍTICA**

Tendo estudado a polêmica como um aspecto característico da crítica brasileira desde seus primeiros passos até a contemporaneidade, e a tendo analisado como um traço da *performance* ou *posture* do crítico literário das esferas jornalística e acadêmica, cabe, agora, conhecer os decálogos.

Os perfis, de tom geralmente imperativo ou irônico, parecem determinar leis e verdades que devem ser seguidas *ipsis litteris*. A referência ao texto bíblico, talvez como forma de assegurar certa autoridade, aponta o caráter universalizante dos decálogos. A propósito da noção de verdade, as regras de conduta, apesar de poderem ser lidas como a busca da ética pelos/para os críticos literários, indicam a retomada a linhas de pensamento questionadas na contemporaneidade, quando se veem abalados os critérios de legitimação da autoridade do analista para uma leitura textual de caráter científico e judicativo. Essas e outras questões são discutidas neste capítulo, a fim de se compreender as especificidades deste tipo de texto, seja ele um gênero discursivo, um desdobramento da polêmica ou um artifício performático.

### **3.1 Crítica, lei e efemeridade.**

Segundo Foucault (1990), o sentido originário da crítica se aproxima do discurso jurídico, como já visto no primeiro capítulo. Portanto, faz-se possível estabelecer-se uma relação dessa interpretação com os perfis que vêm sendo publicados que promovem um retorno, mesmo que enviesado, a um sentido originário da crítica que encontrava nas leis a sua forma máxima de expressão.

A passagem da cultura romana para a medieval é significativa no que se refere à organização das sociedades, sobretudo no que se refere à distinção entre as esferas política e religiosa. Na Idade Média, com o Cristianismo já consolidado, a concepção de homem, enquanto oposição a outros animais, dá-se pela sociabilidade que lhe é imanente. São justamente as relações sociais estabelecidas que foram, então, regidas tanto pela autoridade da Igreja quanto pelo poder político, por regras e mandamentos divinos quanto pelo direito e suas leis. É nesse momento que o direito assume a dogmaticidade como nova característica, pois os doutrinadores estabelecem textos basilares e inquestionáveis, que desempenhariam o papel de fundamento para todo o direito. Nesse sentido, Ferraz Júnior afirma que:

[...] a concepção jurídica do poder, ensaiada pelos juristas medievais por meio de suas técnicas dogmáticas e fundada na noção de

soberania, foi uma visão circular e eminentemente ética, no sentido de que o respeito à lei devia ser algo primário nas relações de governo: os objetivos do poder são o bem comum, o bem comum é a obediência às leis que o poder prescreve. (FERRAZ JUNIOR, 2008, p. 41)

Retomando as noções de inservidão e rebeldia instauradas pela atitude crítica entre os séculos XV e XVI na Europa e exploradas no primeiro capítulo, é possível observar o quanto o Direito, como um conhecimento pautado pela razão e assegurado, no que concerne à aplicabilidade de seus ordenamentos, pela força e autoridade do Estado<sup>26</sup>, coaduna-se com a reprodução, já de forma diferenciada, de mecanismos de controle e dominação da sociedade. Não posso olvidar que, nos séculos que se seguem aos retrocitados, notadamente no século XVIII, surgem movimentos sociais liberais para mitigar o arbítrio estatal, que conseqüentemente faz surgir, nas Declarações dos Estados Americanos e na Revolução Francesa, os chamados Direitos Fundamentais de Primeira Geração<sup>27</sup>.

A questão da autoridade no que diz respeito aos mecanismos de coerção e imposição de um grupo de leis, seja ele aquele definido e garantido pelo Estado ou aquele esboçado pelos críticos, mostra-se um fator importante para a aceitação ou não de determinadas normas, bem como para a garantia de sua aplicação, seja através de punições menos ou mais severas, ou com simples comandos que somente prescrevem como o indivíduo deve se portar diante de determinada situação. É ela que garante o poder das normas, é nela que está o poder capaz de convencer e de coibir o indivíduo ou a sociedade. Destaco que a autoridade, assim como as leis legitimadas, se vale do uso da força, seja este físico ou simbólico, como evidencia o trecho abaixo:

Ora, a operação de fundar, inaugurar, justificar o direito, *fazer a lei*, consistiria num golpe de força, numa violência performativa e portanto interpretativa que, nela mesma, não é nem justa nem injusta, e que nenhuma justiça, nenhum direito prévio e anteriormente fundador, nenhuma fundação pré-existente, por definição, poderia nem garantir nem contradizer ou invalidar. (DERRIDA, 2007, p. 24)

O uso da força para garantir o cumprimento de normas, decerto remete para a questão levantada anteriormente, sobre a razão e suas implicações autoritárias e até

<sup>26</sup> Segundo Rousseau, Estado é a associação de indivíduos que produz um corpo social e moral como tal. (ROUSSEAU)

<sup>27</sup> É o conjunto de direitos individuais oponíveis ao Estado. Entre eles pode-se destacar o direito à vida, à propriedade, à liberdade e etc. São os direitos civis e políticos também conhecidos por direitos subjetivos.

violentas. Se antes a autoridade era proveniente da força divina, agora o discurso racional constrói, promove e assegura a autoridade da lei e de seus representantes, para que regras sejam estabelecidas e, conseqüentemente, cumpridas.

Derrida, no livro *Força de Lei*, retoma o *fundamento místico* da autoridade, elaborado por Montaigne, afirmando que “[...] leis não são justas como leis. Não obedecemos a elas porque são justas, mas porque têm autoridade” (DERRIDA, 2007, p. 21). O misticismo da autoridade, nessa perspectiva, advém do fato de que a força da lei repousa apenas no crédito, na crença que lhe concedemos, e não nela mesma. Além de fazer ver a relação de fé que se estabelece entre a lei e aqueles que se subjugam a elas, a noção mística apresentada por Montaigne, segundo Derrida, possibilita outras incursões teóricas:

Já que a origem da autoridade, a fundação ou o fundamento, a instauração da lei não podem, por definição, apoiar-se finalmente senão sobre elas mesmas, elas mesmas são uma violência sem fundamento. O que não quer dizer que sejam injustas em si, no sentido de “ilegais” ou “ilegítimas”. Elas não são nem legais nem ilegais em seu momento fundador. (DERRIDA, 2007, p. 26)

Se não há fundamento prévio para a origem das leis ou da autoridade, isso evidencia não apenas seu caráter religioso, no que diz respeito à crença na sua força, e violento, no que se refere ao seu poder e força perante a sociedade ou determinado grupo, como ainda dá ênfase à construção do discurso normativo, em oposição à noção de verdade absoluta e atemporal, como arremata a seguinte citação:

É talvez porque o direito é construível, num sentido que ultrapassa a convenção da oposição à natureza, é talvez na medida em que ultrapasse essa oposição que ele é construível – portanto desconstruível e, ainda mais, que ele torna possível a desconstrução, ou pelo menos o exercício de uma desconstrução que, no fundo, trata sempre de questões de direito ou relativas ao direito. (DERRIDA, 2007, p. 27)

Pode-se ler, aqui, direito como todo e qualquer discurso que se pautar na elaboração e fixação de normas, já que elas são também *construíveis*. Porém, é importante destacar que as leis são textos que tratam das diversas questões de forma generalizante, mesmo porque sua real função é a de prever as mais variadas situações que envolvam o cotidiano humano em suas mais diversificadas formas de interações. Nesse sentido, Derrida entende que

[...] a justiça, como direito, parece sempre supor a generalidade de uma regra, de uma norma ou de um imperativo universal. Como

conciliar o ato de justiça, que deve sempre concernir a uma singularidade, indivíduos, grupos, existências insubstituíveis, o outro ou eu *como* outro, numa situação única, com a regra, a norma, o valor ou o imperativo de justiça, que têm necessariamente uma forma geral, mesmo que essa generalidade prescreva uma aplicação que é, cada vez, singular? Se eu me contentasse com a aplicação de uma regra justa, sem espírito de justiça e sem inventar, de certa maneira, a cada vez a regra e o exemplo, eu estaria talvez a salvo da crítica, sob a proteção do direito, agiria de modo conforme ao direito objetivo, mas não seria justo. (DERRIDA, 2007, p. 31)

As leis são como uma frase repleta de lacunas que o tempo e a história se incumbem de preencher, através das singularidades que cada caso apresenta, e é dessa forma que a justiça, e também a crítica, se faz possível em meio ao pragmatismo das doutrinas normativistas. As punições, para aqueles que infringirem essas leis, vão desde o cerceamento da liberdade até a execução do punido, a depender do ordenamento jurídico de cada Estado. Nesse sentido, o aparato jurídico se diferencia dos outros discursos normativizadores, pois

a sanção jurídica pode estabelecer a pena pecuniária ou a privativa de liberdade, mas as demais se limitam à censura, reprovação, expulsão do grupo, remorso. (NADER, 2003, p. 47)

No entanto, ao que parece, as punições no campo cultural não são tão leves. A disputa pela escolha do método correto, da abordagem mais precisa e da postura mais coerente, põe em discussão a literatura, a postura do crítico e a própria função da crítica literária, e, como o consenso nem sempre é atingido, os adversários definem seus espaços no mercado cultural e, conseqüentemente, são literalmente barrados em tantos outros. Nessa disputa, está em jogo, basicamente, não apenas a defesa de determinada ideia ou posição ideológica, como também a defesa de uma autoridade, de uma voz que busca se manter presente e expressiva.

Apesar de se construir como uma forma de rebeldia contra os desmandos de um poder religioso, o pensamento racional e, portanto, a crítica, institui outro tipo de coerção cujo maior exemplo é o discurso jurídico e todos os seus mecanismos de fiscalização, controle e punição controlados pelo Estado. Numa sociedade em que os valores morais e éticos se estabelecem de forma cada vez mais flexível e relativa, sem o atributo da universalidade, próprio de um discurso normativizador, utilizar o formato de leis ou mandamentos para tentar conduzir o crítico em seu ofício é uma

atitude que soa, a princípio, contraditória. Sobre a descrição da fluidez das normas na contemporaneidade, Eneida Souza afirma que:

A lógica do efêmero e do provisório, a flexibilidade das opiniões, o gosto pelo espetacular e a inconstância das ações e mobilizações sociais redesenham o traçado contemporâneo, seja no campo artístico, literário, cultural e político. As diferenças de atuação e de atualização dessas mudanças operacionais conforme o campo é o que produz o caráter ambíguo e paradoxal do presente. (SOUZA, 2007, p. 134)

Esse caráter efêmero da contemporaneidade pode ser compreendido em oposição à noção de eternidade pontuada por Benjamin no que se refere à arte grega. A impossibilidade de reprodução da obra de arte, como já observado no primeiro capítulo, obrigava os gregos a proferirem valores que se queriam eternos e imutáveis. Na contemporaneidade, o avanço tecnológico que difunde e profana o objeto artístico é responsável também pela velocidade de circulação das informações e sua rápida substituição pelo mais novo, mais avançado ou mais atualizado. É nessa vibração que, num livro que pretende pensar o efêmero como uma dimensão da existência humana em tempos de globalização, Christine Buci-Glucksmann traça o quadro de nosso tempo.

Também é precisamente no momento em que o mundo se torna global que a imagem do mundo se torna irrepresentável, fragmentada e “não concebida”. Volatilizada, ela é dobrada e multiplicada ao infinito, nas paisagens cósmicas, urbanas, mediáticas ou psíquicas dos escapes onde se jogam novas transparências e a emergência de um pós-efêmero tecnológico

<sup>28</sup> (BUCI-GLUCKSMANN, 2003, p. 72)

A velocidade da comunicação, das relações e da circulação de pessoas e notícias está em sintonia com a noção de transparência que invade diversos espaços da sociedade, vide a mídia, a política e demais instituições, como pontua Buci-Glucksmann. A leveza e o desejo de transparência apontam para seu caráter efêmero, visto que “o tempo comprimido apaga qualquer lacuna na arte, de modo

---

<sup>28</sup> “Aussi est-ce précisément au moment même où le monde devient global que l’image du monde devient irreprésentable, fragmentée et « non conçue ». Volatilisée, elle s’est pliée et démultipliée à l’infini, dans des paysages cosmiques, urbains, médiatiques, ou psychiques, des escapes où se jouent de nouvelles transparences et l’émergence d’un post-éphémère technologique”

que simbolizar ou capturar o tempo rápido volta a recriar a emoção pelo efêmero”<sup>29</sup>.(BUCI-GLUCKSMANN, 2003, p. 72)

As características, acima descritas, do tempo das mediatizações, para Buci-Glucksmann, acabam por destruir a emoção artística em prol da popularização da arte e da acessibilidade das informações. Sob esse ponto de vista, “o efêmero não é um dado, um presente informacional indiferente, mas sim uma arte do tempo que apreende e contrai o caminho” (BUCI-GLUCKSMANN, 2003, p. 83)<sup>30</sup>.

O uso de uma linguagem normatizadora na contemporaneidade pode ser entendido como um contrassenso, ao menos que esse paradoxo seja encarado como a tentativa de conter a velocidade das mudanças teóricas, ou ainda de criar referências que impeçam que o crítico se perca na miscelânea de possibilidades que as diferentes perspectivas teóricas dispõem. Na tentativa de driblar as novas exigências e de conter as alianças que levam ao compadrio entre os pares, o crítico busca se amparar em um conjunto de regras, mesmo que fluidas e frágeis.

O uso desse artifício, ainda, não deixa de evidenciar a tentativa de padronizar uma atividade que prima pela criatividade, pela inventividade e pela rebeldia, relação da qual se pode inferir a conexão entre conhecimento e coerção sinalizada por Foucault (1990), e, ainda, pela expressão da subjetividade do crítico, que se dá por meio da exposição dos posicionamentos teórico-político-ideológicos do crítico. Decerto que o humor não pode ser descartado como elemento fundamental em alguns decálogos, mas não o humor que transforma tudo em brincadeira, e sim o humor que, ora com leveza, ora com crueldade, aponta criticamente certas tendências do campo cultural na contemporaneidade.

A despedida dos grandes suplementos e o esfriamento dos embates diários entre críticos de diferentes linhagens, no final do último século culminou, juntamente com a abertura do campo literário e a perspectiva mercadológica de produção introduzida no meio cultural na segunda metade do último século, na conquista de outros espaços cujos principais exemplos são as revistas literárias eletrônicas, e na renovação de espaços aparentemente superados, como os suplementos literários. Ainda assim, reclama-se da falta de crítica, da falta de debates e da pouca força

---

<sup>29</sup> “le temps compressé efface tout écart en art, si bien que symboliser ou capter le temps dans l’ultrarapide revient à recréer de l’émotion par l’éphémère”

<sup>30</sup> “[...] l’éphémère n’est pas un donné, un présent informationnel indifférent, mais bien un art du temps qui en saisit et en contracte le passage.”

desse discurso, tanto que até chegaram a demiti-la<sup>31</sup>, e essas lamentações não se restringem ao *locus* jornalístico:

Ao se entregarem ao relativismo cultural como forma de aceitação das diferenças e de banalização da qualidade, torna-se mais difícil aceitar a corrida aos congressos como forma de atualização curricular. Falta debate, é precária a troca de pontos de vista e de perspectivas críticas, inexistente um confronto teórico entre os pares, sem que a questão pessoal seja privilegiada. O ocaso do intelectual crítico se explica pela diferente postura que assume hoje diante do apelo cultural e político. (SOUZA, 2007, p. 139)

Dizer que a contemporaneidade é marcada pela falta de crítica e de debate, pela abertura exagerada dos campos disciplinares, pela aceitação de tudo e de todos e pela perda de parâmetros, é esquecer, sobretudo, dois aspectos fundamentais. O primeiro, é a importância dos Estudos Culturais para a tendência interdisciplinar que, aos poucos, tenta se instaurar na academia e o segundo é o caráter mutável da crítica literária.

Os Estudos Culturais, cuja proposta de questionamento e historicização de valores culturais, vem provocando *abalos* na antiga ordem epistemológica, haja vista sua pretensão de historicizar os processos de formação dos valores, sejam eles literários ou não, como se observa na seguinte passagem do texto “Debates atuais em torno dos Estudos Culturais nos Estados Unidos”, de George Yúdice:

Os Estudos Culturais poder-se-iam considerar, no marco explicativo mais geral, como o estudo da formação de critérios de valor. Trata-se da determinação de como as práticas humanas e os discursos que as interpretam constituem sujeitos individuais ou coletivos. (YÚDICE, 2009, p.1)

Como o próprio autor considera, esta é uma definição um tanto quanto generalista, mas não por isso menos coerente com a proposta de historicização e de questionamento de verdades e valores culturais e científicos dos Estudos Culturais, encarando-os sempre como “modelos da realidade enquadrados num contexto cultural” (YÚDICE, 2009, p.10), e não como realidade *ipsis litteris*. Ao colocar em questão critérios até então universais, a postura historicista dos Estudos Culturais possibilitou a revisão de uma série de conceitos fixos, de forma que as dimensões políticas e sociais desses universais, não apenas as científicas, foram, enfim,

<sup>31</sup> Referência ao texto *A demissão da crítica* (FRANCHETTI, 2005)

contempladas de forma significativa para a localização histórica e cultural dos mesmos.

Na mesma perspectiva, Escosteguy considera que “os estudos culturais ressaltaram os nexos existentes entre investigação e formações sociais onde se desenrola a própria pesquisa” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 27). Ao se preocupar com o processo de formação de valores, modifica-se não apenas a forma como o pesquisador se relaciona com o objeto como a sua própria escolha. No mesmo ensaio, intitulado “Estudos Culturais: uma perspectiva histórica”, Escosteguy remonta às origens desse campo de produção de conhecimento na Universidade de Birmingham, para, depois, pensar na repercussão dessa corrente em um contexto latino-americano. Segundo a autora, as produções seminais entre as décadas de 1950 e 1960, apesar de não terem sido articuladas enquanto um projeto, tinham em comum o interesse nas “[...] relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais [...]” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 27). Ainda nessa perspectiva, Eneida Maria de Souza afirma que:

A partir do estabelecimento de lugares institucionais e simbólicos do discurso literário, tais como o da academia, da universidade e hoje, com força mais evidente, o do mercado, procede-se à historicização do conceito, com o objetivo de apontar o traço de complexidade na fixação desse discurso. A prática interdisciplinar, funcionando como mecanismo de abertura para o trânsito entre os discursos das ciências humanas, exerce papel importante nesse debate. Nessa prática, o literário se dilui e se transforma através de múltiplas inserções, desfazendo-se de pretensas singularidades, ao ser convocado a entrar como componente ativo na rede interdisciplinar – seja como texto-corpus utilizado nas interpretações dos demais discursos, seja como disseminador dos conceitos de ficção e de narratividade, procedimento enunciativos bastante explorados pelo ensaísmo atual. (SOUZA, 2002, p. 81)

Eneida Souza destaca duas características importantes para a compreensão dos Estudos Culturais: a interdisciplinaridade e a diluição do objeto. Nesse sentido, a diluição das fronteiras disciplinares, pelo próprio fato de os Estudos Culturais se imporem enquanto prática e não enquanto disciplina, mesmo tendo que dialogar e conviver com os limites institucionais, permite o intercruzamento de diferentes campos de estudo. Para Escosteguy, os Estudos Culturais configuram “[...] uma área

onde diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 28). É nesse contexto que se pode falar em diluição do objeto, pois, ao ser descentralizado, o objeto transita por diversas zonas de contato, como aponta o trecho abaixo:

[...] os Estudos Culturais constituem um campo interdisciplinar, transdisciplinar e algumas vezes contra-disciplinar que atua na tensão entre suas tendências para abranger tanto uma concepção ampla, antropológica de cultura, quanto uma concepção estreitamente humanística de cultura. (NELSON et al., 1995, p. 13)

A *inter* ou *contradisciplinaridade* das propostas dessa vertente de análise crítica possibilitam que o pesquisador lance para seu objeto de estudo um olhar cada vez menos especializado, justamente pelo convite para passear por diversas áreas do conhecimento. Num ensaio em que traça um panorama dos Estudos Culturais a partir de sua própria trajetória, Stuart Hall ressalta que

os estudos culturais abarcam discursos múltiplos, bem como numerosas histórias distintas. Compreendem um conjunto de formações, com as suas diferentes conjunturas e momentos no passado. (HALL, 2009, p.188)

Cada contexto implicará em diferentes questões a serem levantadas e diferentes sujeitos a se insurgirem contra uma ordem hegemônica, posto que “Os Estudos Culturais foram [...] forjados no contexto de um sentimento das margens contra o centro” (NELSON et al., 1995, p. 28). É pensando em uma prática associada não apenas a uma teoria, mas também a uma política, que Hall critica a prática acadêmica restrita às instituições:

Volto à dificuldade de instituir uma prática cultural e crítica genuína, que tenha como objetivo a produção de um tipo de trabalho político-intelectual orgânico, que não tente inscrever-se numa metanarrativa englobante de conhecimentos acabados, dentro de instituições. Volto à teoria e à política, à política da teoria. Não a teoria como vontade de verdade, mas a teoria como um conjunto de conhecimentos contestados, localizados e conjunturais, que têm de ser debatidos de modo dialógico. (HALL, 2009, p. 204)

Assim como o literário se vê em pleno exercício de transformação por meio do trânsito de conceitos e conhecimentos não mais restritos à sua especificidade, todo

e qualquer discurso ou conhecimento vê-se liberado das amarras que garantiam a segurança dos espaços disciplinares. A interdisciplinaridade é o próprio cerne dos Estudos Culturais, posto que este é considerado como “uma série de perspectivas teóricas e críticas que pretendem desconstruir as bases dos critérios nos quais se baseiam os valores sociais” (YÚDICE, 2009, p. 7), o que resulta, inexoravelmente, na diluição das fronteiras entre as diversas áreas de conhecimento.

Enquanto as perspectivas tradicionais brigam pela especificidade do campo literário, o crítico adepto dos Estudos Culturais se entrega às inúmeras possibilidades que a “nova organização” dos campos de produção de saberes proporciona. A perda do que há de específico no campo literário tanto é positiva no sentido de abrir caminhos para teorias antes inimagináveis, assim como para práticas e vertentes acadêmicas até então não exploradas pela academia, quanto põe em questão os conceitos – como literatura, autor, dentre outros – que antes asseguravam a construção do cânone e a autonomia do literário.

Além da emergência da interdisciplinaridade, o segundo aspecto fundamental para a configuração atual da crítica é o fato de que ela, sobretudo na contemporaneidade, quando as noções de eternidade e verdade já foram questionadas, não tem parâmetros *a priori*, nem uma lista contendo tudo o que é ou que não é arte, o que é ou que não é literatura. Pelo contrário,

há que se julgar justamente porque não temos mais nenhuma certeza *a priori* sobre como uma obra cria sentido. Julgamos em nome do dissenso, e não do consenso. Julgar implica diferenciar, produzir diferenças. (OSORIO, 2005, p. 9)

Como um camaleão, a crítica se metamorfoseia, se desestabiliza para instaurar novos espaços e formas de atuação. A crítica contemporânea, em especial, é antes de tudo rebelde, posto que é questionadora, e corajosa, pois, ser contemporâneo, segundo Agambem, é uma questão de coragem, de “perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo” (2009, p. 65).

No contexto de diluição dos limites disciplinares e da ampliação do objeto de estudo que os Estudos Culturais, com sua proposta de reavaliação dos modos de formação de valores, sejam eles literários ou não, e considerando o fato da própria crítica ser histórica e mutável enquanto conceito e enquanto modo de intervenção no campo literário, os decálogos aparecem como uma tentativa de frear essas

mudanças. Seja nas páginas dos jornais, materiais ou virtuais, ou no ambiente acadêmico, a perda da especificidade do literário provoca, nesses críticos, o desejo de reafirmar seu lugar no campo, defender o valor da literatura e/ou da arte e, por fim, estabelecer regras que garantam a permanência da autoridade metafísica do autor e da sacralização do literário. A escrita dos decálogos é uma forma de provocar, de questionar o próprio tempo e instaurar, mesmo que efemeramente, posto que logo são substituídos e é pequena sua repercussão, uma ideologia, um ideal de crítico. É nesse sentido que se entende o decálogo como um discurso polêmico, visto que busca se impor no campo por meio da defesa de um posicionamento e do rechaço de outro ou, por vezes, de todos aqueles que dele diferem. A partir da premissa de que o decálogo instaura um ato performático e polêmico, me pus a reler e a reavaliar os objetos de pesquisa desse trabalho no tópico subsequente.

### **3.2 Os decálogos da crítica**

Como dito anteriormente, cinco perfis foram compilados aqui para servirem de objeto de estudo acerca de determinados procedimentos e posturas adotados pelo crítico literário. São eles: “Os 10 mandamentos” (ao crítico) (TOLEDO, 2005), “Decálogo do resenhista” (OLIVEIRA, 2005), “Manual prático da polêmica” (PAIVA, 2007), “Decálogo do crítico” (LAUB, 2007) e “Decálogo do crítico de arte” (D’AMBROSIO, 2007).

Alguns temas podem ser estabelecidos, de forma geral, como comuns em relação aos cinco textos analisados, mas, principalmente, já que o que está sendo estudado aqui é o modo performático de inserção do crítico no campo, duas formas distintas de invenção de uma identidade autoral. A primeira, que se apropria do humor e da ironia e a segunda, que prima pela seriedade e pela argumentação consistente, levantando aspectos intrínsecos ao labor do crítico.

Partindo dessa divisão, conduzo a análise dos decálogos, ou das tábuas da lei da crítica literária, rastreadas em minha pesquisa em jornais e revistas, considerando a escolha performativa de enunciação identificada no texto. Enquanto nos textos *Os 10 mandamentos (ao crítico)* (TOLEDO, 2005) e *Manual prático da*

*polêmica* (PAIVA, 2007) o riso, aliado à postulação de leis, é a forma de afirmar uma autoridade e defender um posicionamento, nos textos *Decálogo do resenhista* (OLIVEIRA, 2005), *Decálogo do crítico* (LAUB, 2007) e *Decálogo do crítico de arte* (D'AMBROSIO, 2007) evidencia-se a objetividade do argumento convincente e o compartilhamento de experiências no intuito de legitimar determinadas normas de conduta.

### 3.2.1 AS TÁBUAS DO RISO

A invenção da identidade autoral dos críticos Paulo Toledo e Marcelo Rubens Paiva, tendo como referência os decálogos aqui estudados, é pautada pela ironia e, conseqüentemente, pelo estado de oposição inerente ao discurso irônico (HUTCHEON, 2000), como comentado no segundo capítulo. A escolha pela agressividade da ironia, que se encontra entre a transgressão e o insulto (HUTCHEON, 2000), é um modo de legitimação das normas postulados pelos críticos nos manuais de conduta.

No primeiro texto, escrito por Paulo Toledo<sup>32</sup>, é num clima de leveza e descontração que 10 regras, ou melhor, mandamentos, são proclamados pelo crítico e para o crítico. A aproximação com um episódio bíblico foi uma escolha que garantiu a religiosa alegria, como diz o autor, própria das festas de fim de ano, além de o autor direcionar a construção do texto para a comparação entre universos distintos, apropriando-se de termos e expressões que remetem à sacralização própria do texto religioso.

1- *Não te sentirás um Deus ou, o que é pior, um Poeta.* Os primeiros mandamentos bíblicos referem-se à figura divina e sua importância, assim como à fé e a obediência que lhe é devida. Assim como os cristãos não devem adorar outros deuses, aqui, Toledo afirmou prontamente: se há um Deus no campo literário, este é antes o poeta que o crítico. Segundo essa visão, o autor permanece na confortável posição de “dono” do texto, aquele que detém a sua chave explicativa e, como se em busca de um tesouro perdido, o crítico iria até ela para decifrar a verdade, o

---

<sup>32</sup> Poeta, contista, ensaísta, crítico, Paulo Toledo é colaborador da revista de poesia *Babel* e tem alguns artigos publicados em sites de literatura, como o da revista *Cronópios*.

enigma que apenas o autor é capaz de desvendar. Sendo assim, a utilidade do crítico é questionada, visto que todas as respostas se concentram no autor.

No segundo mandamento cristão, Deus afirma a devoção exclusiva que todos devem ter para com ele. Em contrapartida, Toledo adverte o crítico para que ele não se renda ao próprio ego, como a relembrar que antes do crítico está a obra e o autor. Num certo sentido, pode-se depreender desse conselho a defesa da imparcialidade e do objetivismo, a recusa da exposição do pensamento do crítico enquanto um sujeito que intervém e que se posiciona diante de determinado fato em detrimento do texto literário.

O terceiro traz um elemento importante no campo literário e que por muito tempo teve a sua participação esquecida ou vista como irrelevante: o leitor. Além disso, assim como o nome de Deus não deve ser pronunciado despropositadamente, o nome do *Senhor Leitor* também não deve, ou seja, o crítico faz uma comparação entre Deus, pai de tudo e todos, e o leitor, para atribuir a este o sentido de criador, não mais restrito ao autor. O mandamento cinco – Honra o leitor e o autor – corrobora essa idéia, pois coloca explicitamente, através da comparação com os 10 mandamentos da bíblia, o leitor como pai e o autor como mãe da obra, excluindo o crítico das posições privilegiadas de produção e significação literárias e reduzindo-o à posição subalterna de operário, como destaca a citação abaixo:

4- Lembra-te do dia da publicação da tua crítica (teu sagrado ganha-pão) para não a atrasar. Seis dias trabalharás, mas o sétimo é o dia da publicação e fica esperto que te lançarão pedras. E pelas costas. (TOLEDO, 2005)

Nesse mandamento, além da referência aos seis dias de trabalho e um de descanso contados na Bíblia, tem-se, aqui, um crítico profissional, com prazos e exigências a serem cumpridos. Não é mais um leitor que se entrega ao prazer das *belles lettres*, sem a pressão do chefe ou um número máximo de caracteres, mas sim um leitor especializado, um profissional remunerado e subalterno diante das decisões superiores.

Os mandamentos seis (Não matarás a obra alheia) e sete (Não adulterarás as intenções do autor) seguem a mesma perspectiva do primeiro. Nestes, duas expressões se destacam: intenção do autor e adultério. Falar em intenção do autor é falar em verdade, em sentido único, em mistério não revelado que só se resolve com

o veredicto do autor ou com as pistas que este espalha pelos caminhos. Sob essa perspectiva, a crítica biográfica se dava de forma linear e causalista, visto que a vida do autor servia sempre como explicação para a obra. Por algum tempo, esse foi o objetivo da crítica. Mas, a partir do momento em que se considera que um texto é múltiplo e que não há um sentido a ser nele descoberto, cada leitor, incluindo-se aí o escritor e o crítico, produz uma leitura, uma possibilidade interpretativa. O texto lido como potência e não como resultado não permite a ideia de adultério, já que não há o que ser corrompido, pois se, *a priori*, não existe um sentido verdadeiro, não há que se falar em adulteração e falsificação. Não há, conseqüentemente, que se falar em morte, pois esta significaria um desvio “mortal” de interpretação, um erro crucial que o bom crítico nunca deve cometer.

Furto de ideias e honestidade intelectual são os temas que os conselhos oito e nove apresentam. Não é porque já se entende o texto como retalho, como resultado de diferentes referências, que ao crítico é dado o direito de se utilizar da ideia de outros críticos em proveito próprio. A desconstrução do conceito de originalidade não extinguiu a noção de autoria, muito menos os direitos garantidos por lei. A crueldade do sistema literário não redime o crítico de apropriações indevidas nem de possíveis omissões ou testemunhos falsos. O que ele deve primar é pela sinceridade às suas verdadeiras impressões sobre a obra literária, mesmo que isso signifique discordar do editor ou ferir sua própria vaidade.

E é com o tom de humor que Toledo finaliza o seu decálogo, haja vista o mandamento de número 10: Não cobiçarás o talento do autor, muito menos sua mulher e seus direitos autorais. A ironia, aqui, está devidamente marcada, assim como a posição que o escritor e o crítico ocupam no processo de criação e recepção da literatura, assim como a pobreza desse último, seja pela falta de talento criativo ou pela falta de reconhecimento de seu trabalho, como outros mandamentos já demonstraram. Primeiro, o talento do escritor e a sua obra, depois, o crítico e seu árduo trabalho.

A escolha não só pelo formato, mas também pelo encadeamento narrativo dos *10 mandamentos bíblicos* como espelho para a elaboração desse decálogo, evidencia a aproximação entre as dimensões do jurídico e do sagrado. O texto organizado em leis e a referência ao texto bíblico reafirmam a tentativa de conter a anomia da campo literário por meio da prescrição ascética de normas de conduta. O

tom polemista da ironia é uma saída para suavizar o rigor da norma, sem abandonar seu aspecto autoritário e controlador.

Outra prova de que o humor funciona enquanto estratégia discursiva, o escritor Marcelo Rubens Paiva<sup>33</sup> publica, em 07 de julho de 2007, o texto intitulado “Manual prático da polêmica”. Ao escrever sobre a polêmica, ou melhor, sobre “um arranca rabo sofisticado de ideias” (PAIVA, 2004), Paiva reafirma a importância, historicamente já comprovada, dessa prática para o jornalismo cultural e para a crítica literária no Brasil e ainda colabora com oito dicas para quem quiser ser um polemista.

O humor é destacado logo na primeira: “É preciso ter humor. O polemista que só critica é chato e inoperante” (PAIVA, 2004) e, em seguida, o autor defende a especialização como o melhor caminho a ser seguido pelo crítico. Para alcançar o sucesso, é necessário escolher um autor ou um gênero específico e agarrar-se a ele, pois isso garante a aceitação do leitor, garante que sua voz seja escutada e considerada tanto pelo grande quanto pelo restrito público. Além disso, é indispensável que o crítico utilize estratégias, de forma a se destacar diante da grande diversidade de vozes que emitem suas opiniões diariamente.

3) É preciso elogiar eventualmente uma obra nada a ver, comercial, ou que todos criticam. Por exemplo, um show de Vanessa Camargo e a sua importância para a renovação da MPB.

7) Critique um cara mais forte do que você. Isso dá moral e fama de corajoso.

Estes dois itens da lista anunciam prontamente o tipo de polêmica enfatizada e valorizada por Paiva: a polêmica e o espetáculo andam de mãos dadas, possibilitando a visibilidade de sua ocorrência. Elogiar uma obra extremamente criticada ou criticar alguém apenas pela sua visibilidade e importância no meio, *stricto sensu*, são regras que reafirmam a polêmica como um mero medidor de forças para os “intelectuais iluminados” (PAIVA, 2004).

Outro ponto de destaque é a regra número cinco quando, em tom de jocosidade, Rubens Paiva põe em destaque o lado criativo da produção crítica,

---

<sup>33</sup> Marcelo Rubens Paiva é escritor e crítico e assina, desde 2003, uma coluna no Caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo* (Estadão), além de publicar em um blog vinculado ao mesmo jornal.

muitas vezes vista como trabalho eminentemente técnico e racional, como se o talento e a criatividade fossem atributos exclusivos do escritor literário, e como se o trabalho analítico e racional não exigisse, em certos momentos, inventividade e ludicidade. Vale ressaltar, aqui, que as características atribuídas ao polemista não se encaixam, como um todo, no perfil de Rubens Paiva, jornalista e escritor cujo trabalho enquanto crítico é apenas divulgar bons lançamentos, como afirmou em entrevista à revista *TRIP*:

Como escritor, não me sinto bem falando mal de outro escritor. A gente recebe muitos livros para resenhar. No Brasil, se lançam cem livros por mês. Quando vou fazer uma resenha, procuro fazer dos geniais. Não vou escrever: "Esse livro é uma merda". E tem outra: não sou crítico literário, sou repórter. Minha função é mostrar os livros bons que estão sendo lançados. Por isso sou benevolente. (PAIVA, 2004)

As afirmações “não me sinto bem falando mal de outro escritor” e “não sou crítico literário”, evidenciam a distância entre as regras apresentadas no texto e a postura realmente assumida pelo autor. Além de não ser um especialista, o autor garante se restringir a escolher, dentre os inúmeros lançamentos, aqueles de que gosta para escrever uma resenha. A partir dessa fala, pode-se pensar a forma como o crítico se insere no campo literário, destacando as diversas posições que ocupa: escritor, crítico, jornalista, cronista. Considerar a multiplicidade de papéis assumidos Paiva é fundamental para entender a noção de postura que essa aparente contradição denota. Dessa forma, vejo o texto antes como uma crítica ao uso da polêmica como meio de intervenção no campo cultural do que como a defesa desse tipo de método, já que a própria encenação de si conduzida pelo autor prescinde da polêmica como forma legítima de intervenção. O humor com que ele explicita a indiferença, o cinismo, e os golpes de *marketing* que constroem as polêmicas chega a ridicularizar a prática, reduzindo-a a um simples jogo de palavras e intenções, pinceladas com um pouco de criatividade.

A contradição consiste no fato de que, indubitavelmente, “Manual prático da polêmica” é, em si, um texto polêmico: há nele humor, ironia, crítica e criatividade, e não apenas nas oito regras dispostas na primeira parte do texto, mas também na segunda, quando o autor, além de se queixar da falta de polêmicas e da inexistência

da “crítica da crítica” (PAIVA, 2004), destrincha o texto “O que há de novo no front” – aparentemente, o ensejo para a produção do manual –, de Alcir Pécora, sempre pontuando a sua desenvoltura enquanto polemista. Nesse artigo, Pécora escolhe cinco livros de jovens autores contemporâneos e, “de uma tacada” (PAIVA, 2004), numa abordagem rápida e superficial, desenvolve uma breve análise sobre algumas obras literárias contemporâneas. A cada obra, Paiva pontua em que ponto ele condiz e em que ponto não condiz com o que se espera de um polemista, como no trecho a seguir:

[...] poupou a atual unanimidade, Daniel Galera (Mãos de Cavalo). Errado. O bom polemista deve criticar o autor da moda. Concluiu: ‘De resto, conservadorismo pop, realismo marqueteiro e quase nenhuma promessa é a impressão que fica nas minhas retinas fatigadas.’ Inventou um termo novo, ‘realismo marqueteiro’, e mostrou o seu ceticismo. Fim de jogo. Aí está um ótimo polemista, como nos velhos tempos. (PAIVA, 2004)

Mas, enfim, fica a pergunta: será que toda polêmica é forjada superficialmente? Será que a polêmica não pode propor uma discussão relevante, que realmente coloque em debate pontos controversos e pouco explorados no espaço cultural? Se sim, como demonstra o estudo sobre a formação da crítica literária e, também, da universidade no Brasil desenvolvido no capítulo anterior, “Manual prático da polêmica” seria o exemplo ideal, pois, concordando ou não com as ideias ali apresentadas, não se pode negar que levanta discussões acerca de uma prática já cristalizada pela crítica literária brasileira.

A jocosidade adotada tanto por Paulo Toledo e quanto por Marcelo Rubens Paiva, como o tom que conduz a voz enunciativa do texto, marca a escolha por um tipo de interferência no campo que prima pela crítica ferrenha e irônica, que não salva nem seu próprio autor. A indecidibilidade acerca do real posicionamento do crítico, provocada pelo excesso de ironia, promove a invenção de uma identidade que se pauta pelo estar contra como forma de mediação de si. A preferência pela comicidade e pela provocação do riso de modo a seduzir e convencer o leitor pode ser lido como um traço postural da atuação do crítico.

### 3.2.2 AS TÁBUAS DO SISO

Os textos “Decálogo do resenhista” (OLIVEIRA, 2005), “Decálogo do crítico” (LAUB, 2007) e “Decálogo do crítico de arte” (D’AMBROSIO, 2007), diferentemente dos já analisados, expõem outra forma de o crítico *fazer frente* ao jogo literário. A partir das próprias experiências, eles tecem uma crítica ao meio e apresentam normas de conduta para elaboração de uma boa crítica ou de uma boa resenha.

Antes de apresentar, num tom pedagógico, as dez regras que garantem a boa resenha, Nelson de Oliveira<sup>34</sup> justifica a elaboração de um decálogo por conta da tão alegada crise que abateu a crítica literária brasileira, visto que a resenha é utilizada, atualmente, como instrumento de propaganda e de divulgação dos novos lançamentos editoriais, ou ainda como troca de favores entre críticos e escritores. E afirma fazer tudo isso apenas para “[...] cultivar as coisas belas e inúteis, como a própria arte literária” (OLIVEIRA, 2005).

A frase “leia o livro todo”, apresentada como primeira regra para elaborar uma boa resenha, não é uma brincadeira, mas antes uma crítica à desvalorização do trabalho do crítico, que se vê cercado pela baixa remuneração e pela pressão para a entrega do material produzido em tempo cada vez mais reduzido. A pressa da imprensa acaba por levar o crítico a produzir textos cada vez mais superficiais e a negligenciar, por vezes, a leitura de todo o livro. Em entrevista anexada a *Tempo de pós-crítica*, Eneida Maria de Souza, refletindo acerca das características das resenhas atualmente publicadas, pondera que, em sua maioria, elas “são bastante superficiais. Elas são feitas por profissionais da mídia, que passam o olho no livro e comentam se gostaram ou não”(SOUZA, 2007, p. 9).

Esse tipo de equívoco, para Oliveira, deve ser evitado e o resenhista deve se incumbir de deixar ao longo do texto sinais que assegurem a leitura completa do livro e que proporcionem ao leitor a sensação de confiança e respeito para com a apreciação feita. Nos dois tópicos que se seguem, o escritor faz uma defesa da imparcialidade e do distanciamento. Uma análise só será plausível e legítima se o crítico não se deixar *pescar* pela rede do compadrio, como demonstra os trechos destacados:

---

<sup>34</sup> Nelson de Oliveira, escritor da geração 1990, é mestre em literatura e publicou romances, contos, ensaios e antologias. Como crítico, foi colaborador regular do caderno *Idéias & Livros*, do *Jornal do Brasil*, e escreve no *Jornal Rascunho*, no qual o texto em questão foi publicado.

O vínculo afetivo sempre compromete a análise literária e, via de regra, o resenhista tende a ser mais condescendente com o livro dos amigos. (OLIVEIRA, 2005)

O vínculo afetivo sempre compromete a análise literária e, via de regra, o resenhista tende a ser mais vingativo com o livro dos desafetos. A resenha não deve ser usada como punhal de desforra ou como forma de bajular os desafetos dos desafetos do resenhista. (OLIVEIRA, 2005)

Outro pressuposto importante para ser um bom resenhista: “4. Compreenda toda a cadeia evolutiva” (OLIVEIRA, 2005). Nesse caso, para resenhar uma obra, não basta conhecê-la. Para elaborar a crítica de uma obra, é imprescindível que se tenha a noção do todo, que se conheçam os outros textos do autor, a sua fortuna crítica e sua biografia. Quanto mais informações forem coletadas, mais completa e contundente será a resenha. Entretanto, colecionar as informações relevantes não é o suficiente, já que a originalidade e a criatividade são qualidades indispensáveis. É o que frisa a regra número seis:

6. Diga algo novo.

Mas só tente inventar a roda ou descobrir o fogo depois de verificar se a roda já não foi inventada e se o fogo já não foi descoberto. Não repita o que já foi dito em outras resenhas. Resenha crítica não é “press release” nem coleção de aspas. (OLIVEIRA, 2005)

Novamente, o conhecimento do campo cultural, dos autores e suas obras, dos críticos e suas polêmicas, é pontuado como atributo fundamental para que a originalidade e, conseqüentemente, a própria crítica seja concretizada. Outro ponto fundamental é a observância das características próprias da resenha, que devem ser respeitadas rigorosamente, pois cada gênero tem a sua especificidade e funcionalidade. Portanto,

9. Seja rigoroso com a forma.

Evite a concisão e a economia próprias das notas e dos aforismos. Evite simplesmente resumir a obra, tendência própria das sinopses e das paráfrases. Evite o confessionalismo e o derramamento próprios da crônica. Evite a digressão e os desvios próprios do ensaio. A resenha, como o conto, é o texto que demanda de cinco a vinte minutos de leitura. Nem mais nem menos. (OLIVEIRA, 2005)

A dificuldade reside no fato de que nem mesmo Oliveira consegue definir o que é uma resenha e que tom se deve utilizar para produzi-la. Será que simplesmente elencar os recursos a serem descartados, por serem próprios de outros gêneros, é o suficiente para preparar um resenhista? Será que defini-la como um texto que “demanda de cinco a vinte minutos de leitura” (OLIVEIRA, 2005) é o bastante para pensar sobre a sua função e o seu papel para a crítica literária? O texto da última regra põe em evidência outras contradições:

Toda resenha é um gesto político, razão pela qual não existe resenhista imparcial e independente, preocupado apenas com o bem comum. Os resenhistas não são querubins, são mamíferos com desejos e temores. A objetividade científica não passa de ficção, mas ela ainda é a melhor ferramenta que temos contra a barbárie: o raciocínio lógico é a fundação que mantém de pé a nossa civilização. Mesmo assim, cuidado com seus truques e suas artimanhas. (OLIVEIRA, 2005)

Se a resenha é um ato político, através dela o crítico intervém positivamente, se posiciona ideologicamente e constrói um espaço discursivo de atuação na sociedade, sobretudo no campo literário e intelectual. Decerto, essa poderia ser uma das funções da crítica, inicialmente definida por Oliveira pela sua inutilidade. Inútil ou atuante? Puro prazer ou intervenção política? Se inútil, a defesa da parcialidade seria a anulação do crítico e a super valoração do texto literário pela sua beleza quase divina. Se útil, o que garantiria a potencialidade do texto seria justamente a imparcialidade e a exposição do resenhista. São essas as questões que ficam suspensas no ar, contradizendo uma à outra e conduzindo o leitor à impossibilidade da definição da postura do crítico acerca da arte e da resenha.

A dez regras apresentadas por Oliveira podem ser lidas à luz da forma como o crítico atua no campo. Diferente de Rubens Paiva, que se identifica enquanto jornalista, Oliveira se entende e se posiciona enquanto crítico e desempenha exclusivamente essa função. Além disso, busca uma legitimação para além do espaço midiático da imprensa e das revistas eletrônicas, mas de todo o campo literário. Daí se entende a recusa da ironia e a preferência pela objetividade e pela argumentação crítica.

“Decálogo do crítico” integra uma matéria da revista *Entre Livros*, que reúne mais dois decálogos, o do leitor e o do autor. Mais que um conjunto de regras ou

conselhos, o texto de Michel Laub<sup>35</sup> é antes um panorama do campo da crítica literária no Brasil e uma reflexão sobre o papel do crítico e da crítica. É mister salientar que, em entrevista concedida a Eduardo Carvalho, Laub, assim como Rubens Paiva, não se define enquanto crítico, mas enquanto escritor e jornalista.

1. Como você escolheu a sua profissão?

ML: Tenho mais de uma profissão: jornalista, editor, escritor, agora estou tentando virar documentarista também. Não escolhi nenhuma delas - em todos os casos, comecei meio por acaso, aproveitando oportunidades surgidas. (LAUB, 2005a)

A adoção de uma definição mais geral acerca de seu trabalho pode significar o descaso e a pouca importância para com o papel desempenhado pelo crítico, porém, acredito, com base na análise deste decálogo e de entrevistas concedidas pelo jornalista, tratar-se apenas de uma visão mais ampla de escrita, na concepção do texto como qualquer produção textual, seja ela literária, jornalística ou crítica, dado o apagamento dos limites que separam esses gêneros. Sobre o labor do escritor, em outra entrevista, Laub esclarece:

O que é um "escritor"? Se é alguém que escreve, que passa pelo processo de criação do texto, claro que o jornalista é um escritor — às vezes, escrevendo uma crítica de cinema, sofro de uma angústia parecida com a que um texto literário me impõe. A diferença é que a angústia do texto jornalístico dura duas horas ou dois dias. No *Música anterior*, durou um ano e meio. No romance que estou escrevendo agora, já tem um ano, aproximadamente, sem que eu tenha definido sequer o tom do texto, para onde os personagens vão etc. Em suma: o sofrimento da literatura pode ser absolutamente em vão (será, por exemplo, se eu jogar fora este novo romance, ou se ele não ficar da maneira como eu quero que fique). O do jornalista nunca é: o artigo sai de qualquer jeito, sempre. E é remunerado decentemente, claro. (LAUB, 2005b)

Mas é sobre o labor do crítico, especificamente, que Laub apresenta dez mandamentos, dez tópicos sobre a desprezada profissão e sua respectiva função no meio literário. O mandamento número um, abertura do decálogo, é um convite à

---

<sup>35</sup> Michel Laub se destacou profissionalmente pelo seu trabalho como jornalista, editor da revista *Bravo* e escritor, tendo publicado, dentre outras obras, os romances *Música anterior* (Companhia. das Letras, 2001), *Longe da água* (Companhia. das Letras, 2004) e *O segundo tempo* (Companhia. das Letras, 2006). Atualmente, colabora em diversas publicações, como o jornal *Folha de S. Paulo* e a revista *Bravo!*.

leitura da biografia de Robert Parker<sup>36</sup>, um crítico de vinhos de sucesso e de renome internacional. Primeiro, a exceção, o exemplo de um profissional que alcançou o sucesso e o reconhecimento no universo da enologia fazendo aquilo que gosta e sabe fazer: criticar. Depois, banho de água fria. A maioria dos críticos, hoje, nem se aproxima da realidade Robert Parker, como Laub faz questão de frisar no mandamento dois:

Quase todos os outros profissionais da categoria, trabalhem eles com música, cinema, gastronomia, televisão ou concursos de beleza, estão bem mais próximos da figura descrita por George Orwell em *Confissões de um resenhista*: “Trinta e cinco anos, mas aparenta cinqüenta(...) [trabalha num] conjugado frio, mas abafado (...). Dos milhares de livros que aparecem todo ano, é quase certo que existam 50 ou 100 sobre os quais teria prazer em escrever. Se for de primeira categoria na profissão, pode conseguir dez ou vinte. É mais provável que consiga dois ou três” (LAUB, 2007, p. 52)

No próximo tópico, o escritor continua pontuando pontos negativos da carreira, como os baixos salários, a falta de reconhecimento, a incompreensão do público, do escritor e também de outros críticos. Não mais um *bon vivant* que vive de renda e se dedica, por puro deleite, à arte e à literatura, o crítico da contemporaneidade é um operário que depende de seus artigos e resenhas para sobreviver e que é sempre pressionado a se posicionar, a emitir um julgamento, já que, em caso contrário, “[...] as contas não são pagas” (LAUB, 2007, p. 53). Nos mandamentos três e quatro, com o objetivo de orientar o crítico a produzir mesmo quando a obra não lhe suscitar nenhuma idéia ou palavra, Laub enumera alguns truques que auxiliam a preencher as páginas em branco.

Se você quer desancar um livro e não sabe como, recorra a alguns adjetivos algo abstratos em se tratando de literatura, mas ainda assim úteis numa resenha. A timidez, por exemplo. Argumente que o autor não explora suficientemente os conflitos de sua obra. Afinal, explorar conflitos é uma tarefa que não tem fim, e há um momento em que todo autor, por mais extrovertido que seja, precisa parar. Outros chavões sempre à mão: excesso de objetividade, excesso de subjetivismo, excesso de frieza, excesso de dramaticidade. A categoria das “idéias fora de lugar”, deslocada de seu contexto original, também ajuda bastante. (LAUB, 2007, p. 53)

---

<sup>36</sup> *O imperador do vinho*, de Elin McCoy

Dessa forma, ele estabelece o perfil de um crítico medíocre, disposto a agir de forma desonesta e cínica para atingir seu objetivo e se manter ativo no mercado. A intimidade com o vocabulário e expressões próprios da categoria ajuda na produção de uma resenha sem consistência, de abordagem superficial e não condizente com a obra e, menos ainda, com o papel que se espera que o crítico desempenhe. Com essas ferramentas, esse crítico pode facilmente fingir as suas reais impressões e dançar de acordo com a música tocada.

Para o caso contrário, isto é, se você quer elogiar um livro que acha ruim [...], há dois recursos clássicos: a) em relação à prosa desagradável, escatológica e/ou ilegível, diga que ela reproduz o incômodo e a irredutibilidade de sentidos do mundo contemporâneo; b) em relação à trama caótica e fragmentária, quando não se entende o que é início, o que é fim e do que é mesmo que estamos falando, afirme que a maçaroca reproduz, como uma “metáfora estrutural”, o caos fragmentário da sociedade pós-industrial. (LAUB, 2007, p. 53)

Mesmo identificando uma postura enunciativa mais objetiva e argumentativa, também pautada na experiência do crítico, nesse momento, Laub se aproxima dos “19 princípios para a crítica literária” de Schwarz, exposto no segundo capítulo, tanto pela crítica às considerações apressadas e superficiais que se utilizam de expressões valorizadas ou contumazes em determinado espaço teórico ou de atuação, quanto pela adoção da ironia. Porém, a crítica de Michel Laub não implica em uma lamentação eterna ou na total descrença no exercício pleno da crítica literária, já que este não é o único tipo de modelo encontrado nas redações e escritórios. Laub apresenta, nos mandamentos VI e VII, para aquele que não decidir se entregar ao cinismo e preferir expor seus pensamentos e anseios mais sinceros, dois caminhos possíveis: o primeiro é expor corajosamente as suas impressões mais íntimas, confiando em seu julgamento pessoal e deixando escapar, aqui e ali, suas contradições e preconceitos, mesmo ciente das críticas ferozes e das polêmicas que isso possa gerar. O outro é alinhar-se a uma escola ou movimento literário, defendendo os ideais e preceitos do grupo, mesmo passando por cima de seu julgamento pessoal.

VII - O segundo caminho é considerar-se portavoz de um “sistema”, para o qual são válidas mesmo obras que não são do seu agrado (por questões sociológicas, por exemplo). Mesmo que os motivos sejam nobres – sua humildade para não se considerar o juiz definitivo sobre o que é ou não relevante em termos estéticos –, há boas probabilidades de você ser visto como um crítico sem alma, sem coragem, sem graça. (LAUB, 2007)

Para ambos, nada de misericórdia e compaixão e a única certeza é o desprezo. Escritor frustrado ou interesseiro e conveniente, seu trabalho será sempre questionado, criticado ou odiado, seja pelos autores, pelo público ou pelos outros críticos; e essa é a única garantia que a profissão lhe oferece. Apesar disso, há quem queira se dispor a superar todos os obstáculos e incompreensões reservadas para ele e, por isso, o meio literário agradece. A apresentação desses *tipos de crítico*, como não poderia deixar de ser, culmina, no texto, na apreciação dos aventureiros corajosos a enfrentar todos esses desafios e na definição da função do crítico e da crítica literária.

Porque não há nada de que ele [o meio literário] necessite mais, hoje ou em qualquer tempo: alguém que o ajude a firmar tendências, corrigir rumos, separar o joio do trigo. Diferentemente do que se diz, um crítico autêntico não é apenas o advogado do público. Ele é, em última instância, o maior defensor da própria literatura. (LAUB, 2007)

A descrição do campo cultural através das condutas e corrupções dos profissionais gera, ao contrário do que possa parecer, a valorização desse profissional, sobretudo dos poucos que conseguem sobreviver à selvageria sem se corromper e sem se desligar dos seus verdadeiros propósitos. Diferentemente de Nelson de Oliveira, Michel Laub explicita a sua visão acerca da função do crítico e, conseqüentemente, da crítica literária: defender a literatura, firmar tendências e selecionar as obras significativas dentre os inúmeros lançamentos do mercado editorial: é para isso que serve a literatura, é para isso que o crítico deve servir.

Por esse viés, pode-se compreender a *performance* adotada por Laub, em comparação com a dos outros críticos estudados, como a que se mostrou mais coerente e menos contraditória, pois conseguiu vencer as lacunas próprias do texto da lei e fugir da indecidibilidade experimentada pelo leitor quanto ao posicionamento

teórico e ideológico do autor. Ao criticar os vícios que permeiam a atividade cotidiana do crítico, Laub não se restringe à lamentação e ao rechaço do panorama atual do jornalismo cultural e apresenta uma saída, mesmo que perigosa e não confortável, para aquele que deseja, assim, *fazer frente* no campo literário.

Distinto dos outros decálogos, o de Oscar D'Ambrosio<sup>37</sup> é o único que não se volta para o labor do crítico literário, mas sim para o crítico de arte em geral. Logo no início, ele expõe aquilo que o motiva a escrever o decálogo, que é o desafio que se impõe em qualquer discussão sobre a crítica de arte, “já que nem o público, nem os artistas nem os próprios críticos acreditam que ela exista de fato no Brasil contemporâneo” (D'AMBROSIO, 2007).

Para tal, ele parte de dois exemplos, o filme *Ratatouille*, que conta a história de um rato cozinheiro, e a experiência vivenciada pelo violinista Joshua Bell que tocou no metrô de Washington, Estados Unidos, como um desconhecido. D'Ambrosio destaca, nas duas situações, a atuação do crítico como importante para a legitimação de uma obra ou de um artista.

No primeiro caso, do filme *Ratatouille*, o personagem Anton Ego, crítico de gastronomia, vivencia a experiência da revisão de seus valores e conceitos proporcionada pela degustação de um simples prato elaborado pelo rato cozinheiro. No segundo, o músico Joshua Bell, num projeto idealizado pelo jornal Washington Post, não é reconhecido enquanto toca para uma plateia, os usuários ou transeuntes do metrô, que pouco presta atenção nele. O crítico comenta ainda:

Se as pessoas soubessem que aquele músico era famoso provavelmente parariam para olhar e, se ele estivesse sendo fotografado ou filmado por câmaras de televisão, certamente lhe dariam mais atenção. Em síntese, o público é cada vez mais levado pelas aparências, pelo rótulo que lê e ouve na mídia, e menos pela sua sensibilidade, pelo que, de fato, ouviu, leu ou escutou. (D'AMBROSIO, 2007)

Para ele, o público é diretamente afetado pelas mediações a ponto de mal conseguir interagir com uma obra quando elas, sejam midiáticas ou não, se esquivam do processo de recepção artística. É o que ocorre no caso do violinista

---

<sup>37</sup> Oscar D'Ambrosio, mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), campus de São Paulo, é jornalista, crítico de arte e integra a Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica-Seção Brasil). Apresenta, diariamente, o programa de rádio Perfil Literário pela Rádio Unesp FM 105,7 MHz, desde 2009.

que, normalmente, recebe um cachê de cerca de US\$ 1.000,00 por minuto, consegue angariar apenas US\$ 32,00 em 43 minutos de apresentação. A importância da mediação reside na autoridade que reveste o crítico de arte e que atribui legitimidade à fala deste:

[...] se um crítico de alguma instituição reconhecida dá legitimidade a uma obra de arte, ela geralmente começa a ser aclamada por todos, que macaqueiam as palavras da “voz oficial” detentora do poder que a crítica institucionalizada, principalmente a oriunda das universidades, hoje representa. A voz do crítico, assim, se torna maior do que o ouvido ou a visão do observador. (D’AMBROSIO, 2007)

Essa breve consideração sobre a importância da crítica como instância legitimadora da obra de arte no jogo literário, introduz o decálogo que o D’Ambrosio expõe para o crítico de arte. Nos 10 mandamentos, o autor leva em consideração a forma de inserção do crítico no campo e, principalmente, a forma como este deve se relacionar com a obra avaliada e seu respectivo autor.

No quarto mandamento, no que se refere ao modo de inserção no campo, D’Ambrosio põe em relevo a importância de se aliar e de definir suas influências, por meio da adoção de um mestre a ser seguido. Além de capacitar e validar o trabalho do crítico, a escolha de um mestre é fundamental para a construção de uma identidade autoral, pois para ele “seguir um mestre, tanto para o crítico como para o artista, não é sinônimo de perda de liberdade, mas de constituição de uma base sólida para poder voar sozinho” (D’AMBROSIO, 2007). Já no quinto mandamento, o autor destaca que o crítico deve:

5. Respeitar quem trabalha por encomenda – O crítico não deve rejeitar em princípio o artista que aceita trabalhar para o mercado. Aceitá-las constitui uma forma de sobrevivência, desde que feita com honestidade intelectual e competência. (D’AMBROSIO, 2007)

Percebe-se, aqui, o quanto as condições de trabalho impostas para o artista podem interferir em seu trabalho, mas não ao ponto de deslegitima-lo *a priori*. O interessante, aqui, é o enfoque na relação entre artista e mercado, diferentemente dos outros decálogos que, em geral, levantam a questão do crítico profissional que se vê impelido a aliar seu trabalho intelectual com as pressões impostas pelo mercado. Aqui, é o artista que é tangenciado pelas questões de ordem prática que

asseguram a sua subsistência no meio, o que não deve de hipótese alguma ser considerado pelo crítico como um critério de desvalorização da sua obra.

Ainda observando as formas de avaliação da obra de arte, D'Ambrósio sublinha o entorno da obra, o ateliê do artista e suas anotações e seus esboços, como determinante em qualquer análise crítica. Segundo ele, “para conhecer um artista, uma das melhores pistas é justamente o caderno de anotações e os desenhos. Lá está a alma que fala e o gesto que comunica uma essência perante a arte e a vida” (D'AMBROSIO, 2007).

Os mandamentos nove de dez do decálogo dão destaque a duas características que o crítico deve estar apto a identificar no artista, seja ele já consagrado ou não, que é a inventividade e a criatividade. A inventividade é passível de observação quando o artista já tem reconhecimento e experiência no meio, pois “o artista digno desse nome mantém viva a capacidade de estar sempre em mutação, combatendo a acomodação, principalmente quando a escola mais formata indivíduos do que os prepara para a vida” (D'AMBROSIO, 2007). Já a criatividade, deve ser identificada pelo crítico logo nos primeiros passos do artista que é ainda emergente e que busca legitimidade no campo.

10. Criatividade acima de tudo – Cabe ao crítico perceber o artista enquanto ele não é célebre. Isso exige a humildade de saber reconhecer o grande talento enquanto ainda ele é aparentemente pequeno. (D'AMBROSIO, 2007).

Apesar de ser um decálogo para o crítico, ele privilegia a forma de interação entre crítico e artista, a preparação do olhar crítico que vai se aventurar na análise de uma obra de arte. De qualquer modo, é enfatizada pelo decálogo a influência da crítica nos processos de canonização e de atribuição do valor artístico de determinada obra o que confere, por si só, existência e importância à crítica de arte no jogo literário.

### 3.2.3 CONFLUÊNCIAS

A respeito do tom escolhido e da forma de construir o decálogo, como se pode observar, cada texto tem suas peculiaridades. Com seriedade e concisão,

rejeitando a ironia ferina, Oliveira erige o “Decálogo do resenhista”, porém elaborando uma explicação para cada um dos mandamentos ali apresentados assim como faz Oscar D’Ambrósio ao apresentar o seu “Decálogo do crítico de arte”. Laub também adota uma postura mais séria, até porque, diferentemente dos outros, ele apresenta 10 parágrafos que, de certa forma, resumem o cenário atual da crítica brasileira, ao invés de 10 frases imperativas ou sugestivas. Mas, nem por isso ele prescinde do humor também característico dos textos de Marcelo Rubens Paiva e Paulo de Toledo. A adoção de um mesmo gênero, como se pode ver, não limita os decálogos a uma mesma abordagem nem reduz a uma as diferentes perspectivas críticas e diferentes maneiras de exprimi-las.

A expressão do sujeito autor, como se vê, é fundamental para construção de uma identidade autoral e da definição de uma postura de intervenção, que pode ser múltipla e indefinível, no jogo literário. Tendo analisado o *corpus* da pesquisa e amparada pela história da crítica literária brasileira, aposto na aproximação entre as polêmicas e os decálogos por considerar que a crítica aos modos vigentes e a proposição de outro modelo ou formato de produção, seja através do humor e da ironia ou através da argumentação teórica, suscita discussões e debates e, num certo sentido, não deixam de significar a imposição de uma autoridade discursiva, de um modo de ver o mundo e a literatura.

Seja por meio do exercício da democracia e da liberdade de expressão ou por meio da disputa por autoridade no campo, a polêmica é, em princípio, *estar em oposição* ou se *posicionar contra*. Ao considerar que a crítica literária brasileira se forma juntamente com esse espírito contradiscursivo e revolucionário que caracteriza o panorama intelectual brasileiro desde o período romântico até a contemporaneidade, entendo que a própria crítica, retomando o pensamento de Foucault (1990), é em si rebelde e revolucionária, é um modo de fazer oposição no jogo literário.

Os decálogos, especificamente, também se posicionam contra, seja a uma prática ou a um panorama, no sentido de impor uma visão através da postulação de leis que buscam conter ou minimizar a efemeridade e a anomia que tangenciam as práticas culturais na contemporaneidade. Mas essas mesmas leis, expressão de uma subjetividade e fruto, em parte, da midiatização e da construção da identidade autoral, buscam minimizar os riscos da falta de parâmetros no que diz respeito ao método a ser adotado pelo crítico. Desse modo, o decálogo, assim como a polêmica,

é um dispositivo da encenação do sujeito no campo literário. Se as polêmicas são, sem negar sua produtividade e potencialidade transgressoras, um mecanismo de expressão de uma subjetividade e de disputa pelo poder no cenário intelectual, também o é o decálogo, visto que trabalha com a noção rígida de lei, a fim de tornar comum determinada prática ou conduta. Além disso, é um instrumento exemplar de análise sobre a percepção e a atuação da crítica, sobretudo a jornalística, no que diz respeito às condições de sua produção, à função que se espera que ela exerça e, também, às relações entre os pares.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num livro denominado *Que fait la critique*<sup>38</sup>, Frédérique Toudoire-Surlapierre se dispõe a responder 50 questões sobre a crítica literária, suas características e sua importância. Logo na resposta da primeira questão, acerca do livro como um diálogo ou uma disputa no campo da crítica, Toudoire afirma que escrever sobre a crítica é aceitar o risco que ela mesma pressupõe. Para ela, “a crítica refere-se ao perigo das armadilhas e ciladas que ela pretende frustrar. Correr esse risco é uma tentativa, mesmo que [...] isto signifique também ter sucumbido aos cantos da crítica”<sup>39</sup> (TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2008, p. 11).

Ao considerar o risco do discurso crítico, seja pelo fato de exigir que o sujeito assumira uma posição definida no jogo literário, seja pela exposição perigosa que a polêmica suscita ou ainda pela indiferença ou anonimato que pode acometer o crítico, a teórica se vê impelida a responder a uma questão que, mesmo que indiretamente, também se buscou responder aqui: “por que escrever um livro sobre a crítica”<sup>40</sup> (TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2008, p. 11) ou, em palavras que aproximam mais o questionamento do contexto desse trabalho, por que desenvolver um estudo sobre a crítica?

Com a intenção de responder a essa pergunta, Toudoire-Surlapierre ressalta a pluralidade e a potencialidade inovadora dos textos críticos, bem como seu caráter vanguardista, pois “quer se trate da análise ou do comentário de uma obra, de uma performance ou de um espetáculo, a crítica é sempre um discurso do *após*”<sup>41</sup> (TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2008, p. 14).

Retomando o problema que essa pesquisa buscou, mais que solucionar, entender, temos a importância da construção de perfis para o crítico e em que medida eles rasuram a noção de crítica, considerando-se a configuração atual da crítica literária brasileira. A partir dos perfis elaborados pelos críticos literários e recorrentemente utilizados pela crítica jornalística contemporânea, explorei seus

---

<sup>38</sup> *O que faz a crítica?*

<sup>39</sup> “la critique renvoie au danger, aux pièges et aux embûches qu’elle s’emploie à déjouer. Prendre ce risque, c’est la tenter, même si [...] cela signifie aussi que l’on a succombé aux chants de la critique”

<sup>40</sup> “Pourquoi écrire un livre sur la critique?”

<sup>41</sup> “Qu’il s’agisse de l’analyse ou du commentaire d’une oeuvre, d’une performance ou d’un spectacle, la critique est toujours un discours de l’après”

aspectos auto-reflexivo e normativo e problematizei a sua recorrência no campo da crítica na contemporaneidade, buscando examinar os modos performativos de intervenção no campo.

Compreender a configuração do campo, ou melhor, do jogo literário, foi fundamental para pensar a atividade crítica enquanto intelectual e ligada, visceralmente, às questões que se encontram aparentemente fora da esfera do literário. O crítico, por meio do *ethos* polemista que marcou toda a trajetória crítica no Brasil, com maior ou menor expressividade, expõe a sua subjetividade e pontua o ato crítico como individual e político.

A aproximação entre polêmica e decálogo denota a afirmação da autoridade e a expressão da subjetividade como *traços posturais* do crítico que o distinguem enquanto ator no campo de batalha do jogo literário. O uso, no decálogo, da proposição de leis num tempo em que a efemeridade e a provisoriedade “redesenham o traçado contemporâneo, seja no campo artístico, literário, cultural e político” (SOUZA, 2007, p. 134), sugere a tentativa de afirmação de uma autoridade por meio da performatização da voz enunciativa e a tentativa de imposição de um padrão que se quer legitimado a ponto de superar essa transitoriedade.

O decálogo, assim como a polêmica, utiliza-se de uma voz enunciativa que busca aceitação por meio da imposição de um padrão e conseqüente apagamento do diferente. Ele instaura, mesmo que efemeramente, uma *posture* performática por meio da adoção de uma linguagem normativizadora que quer se valer no jogo literário, mesmo que esteja, considerando o panorama contemporâneo, fadada à superação por outro padrão, outro perfil.

Pensar na crítica como a expressão de uma subjetividade encenada no jogo literário é identificar, nela, uma única norma de conduta, um único *modus operandi a priori*, que é a explicitação generosa dessa subjetividade que liberta suas próprias paixões<sup>42</sup>. Ao estudar o crítico a partir de sua atuação intelectual, percebi que a expressão dessa subjetividade é uma forma de superar a discussão entre parcialidade e imparcialidade, entre a análise que se pauta puramente no gosto e aquela que não perpassa pelas impressões individuais do crítico.

Respondendo à questão proposta por Frédérique Toudoire-Surlapierre, como modo de finalizar, temporariamente, as reflexões impostas por essa pesquisa, o

---

<sup>42</sup> Aqui, faz-se referência à epígrafe.

motivo que enxergo para continuar a estudar a crítica é que, enquanto expressão de uma subjetividade, ela é sempre plural e não padronizável, ao contrário do que querem os decálogos e seus respectivos autores. Não existe um modo ideal e legitimado de atuação no campo e buscar normatizar um fenômeno que é por si plural e inapreensível, é dar continuidade ao processo de apagamento do sujeito em prol de um ideal, de uma verdade ou de padrão aceitável. Se o crítico é, por sua atuação no campo, um intelectual que tenta assumir as suas paixões sem se deixar levar por elas, postular leis que regulem sua atividade é burocratizar algo que impescinde da criatividade, do gosto, da experiência individual e, correndo o risco de parecer repetitiva, da subjetividade.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, Editora da Unichapecó, 2009.
- AZEVEDO, Luciene. Autoficção e Literatura Contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n.12, p. 31-49, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2008/12>.
- BENDA, Julien. *A traição dos intelectuais*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. A técnica do crítico em treze teses. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.32-33. (Obras Escolhidas, v.II).
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Academia Brasileira de Letras, 2005.
- BUENO, Alexei, ERMAKOFF, George (org.). *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil*.
- DECLERCQ, Gilles. Rhétorique et polémique. In: \_\_\_\_\_. *La parole polémique*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Estudos Culturais: uma perspectiva histórica. In: \_\_\_\_\_. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FERRAZ JR., Tércio Sampaio. *Introdução ao estudo do direito: técnica, decisão, dominação*. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é a crítica*. Tradução de Gabriela Lafetá Borges. Disponível em: < <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/critica.pdf> >. Acesso em: 10 jul 2007. Retirado de: Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung. Bulletin de la Société française de philosophie, n 2, p. 35 - 63, avr/juin 1990.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. In: \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et al.]. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000. cap. I-II, p. 25-88.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Tradução de Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ, Contraponto, 1999.

LAHIRE, Bernard. Le champ et le jeu: la spécificité de l'univers littéraire en question. In: \_\_\_\_\_. MARTIN, Jean-Pierre (direction). *Bourdieu et la littérature*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2010.

LAUB, Michel. Decálogo do crítico. *Entre Livros*, São Paulo, ano 3, n. 27, p 52-53, jul. 2007.

LIMA, Rachel Esteves. *A Crítica literária na universidade brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 1997 (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

MACIEL, Maria Esther. Crítica acadêmica / crítica jornalística: afinidades e dissonâncias. *Cronópios*, São Paulo, 22 mar. 2005. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=22>>. Acesso em: 19 abr. 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 4 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MICELI, Sergio. *Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura*. 2003.

MURAT, Michel. Polémique et littérature. In : \_\_\_\_\_. *La parole polémique*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2003.

MURICY, Katia. A natureza filosófica da crítica. In: \_\_OLINTO, Heidrun Krieger, SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.) *Literatura e crítica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

NEGRI, Antonio. Por uma definição ontológica de multidão. In: \_\_ *Cinco lições sobre império*. Tradução de Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NELSON, Cary, TREICHLER, Paula A., GROSSBERG, Lawrence. Estudos Culturais: uma introdução. In: \_\_\_\_\_. SILVA, Tomas Tadeu da (org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

SAID, Edward W. Prefácio da edição de 2003. In: \_\_\_\_\_. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 11-26.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tradução de Miltom Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHWARZ, Roberto. 19 princípios para a crítica literária. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.93-94.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas; forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas cidades, 1981, p. 13-28.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários & retratos*. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, Tratados e Ensaio: a formação da crítica brasileira moderna. In: \_\_\_\_\_. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 13-33.

TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. Tradução Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção tópicos)

TOLEDO, Paulo de. Os 10 mandamentos (ao crítico). *Cronópios*, São Paulo, 18 dez. 2005. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=838>>. Acesso em: 17 abr. 2006.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. *Que fait la critique?* Paris: Klincksieck, 2008.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIEGAS, Ana Cláudia. Escritas contemporâneas: Literatura, internet e a “invenção de si”, 2006. *Cadernos de Letras da UFF*. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/32/artigo4.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2010.

WACHSMANN, Patrick. La polémique face au droit de la presse. In:\_\_\_\_. La parole polémique. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2003.

YÚDICE, George. *Debates atuais em torno dos estudos culturais nos Estados Unidos*. Texto impresso, set 2009.



## ANEXO A

## OS 10 MANDAMENTOS (AO CRÍTICO)

Paulo de Toledo

Meus amigos, como está chegando o Natal e um clima de religiosa alegria começa a invadir os lares e os shopping centers, resolvi, depois de escrever quatro textos para este Mezanino num tom, digamos assim, sério, trazer um pouco de bom humor pra este espaço.

Desejo-vos boa leitura!

- 1 – Não te sentirás um deus ou, o que é pior, um poeta.
- 2 – Não escreverás sobre tua própria pessoa, não te curvarás ao teu ego, nem o servirás.
- 3 – Não pronunciarás o nome do Senhor Leitor em vão.
- 4 – Lembra-te do dia da publicação da tua crítica (teu sagrado ganha-pão) para não a atrasar. Seis dias trabalharás, mas o sétimo é o dia da publicação e fica esperto que te lançarão pedras. E pelas costas.
- 5 – Honra o leitor e o autor. (O editor já possui muito do vil metal e não está nem aí para esse negócio de honra).
- 6 – Não matarás a obra alheia.
- 7 – Não adulterarás as intenções do autor.
- 8 – Não furtarás as idéias de outros críticos.
- 9 – Não dirás falso testemunho, não mentirás (pressionado pelo editor ou por tua vaidade) sobre tuas mais sinceras impressões a respeito da obra.
- 10 – Não cobiçarás o talento do autor, muito menos sua mulher e seus direitos autorais.

Desejo a todos um Feliz Natal!

## ANEXO B

## MANUAL PRÁTICO DA POLÊMICA

Marcelo Rubens Paiva

"A polêmica é um dos ingredientes indispensáveis do jornalismo cultural. Não confunda delírios persecutórios com senso crítico aguçado. É um arranca-rabo sofisticado de idéias, sem a necessidade de exame de corpo de delito. Uma briga de recreio, em que as palavras substituem socos e empurrões. A origem de uma polêmica pode ser o despeito, o desprezo, a disputa pelo poder e espaço, como crianças num pátio de escola, acertando diferenças. Mas intelectuais iluminados por uma dádiva virtuosa agredem as convicções e performances, lançando contra-argumentos e ironias. Se você pretende ser um:

- 1) É preciso ter humor. O polemista que só critica é chato e inoperante.
- 2) O polemista de primeira é aquele que preza um gênero e se especializa em alguns autores. Barbara Heliodora, com moral de perita em Shakespeare, talvez seja a maior polemista em atividade. Ela é lida e respeitada pelo leitor, que acata as suas indicações.
- 3) É preciso elogiar eventualmente uma obra nada a ver, comercial, ou que todos criticam. Por exemplo, um show de Vanessa Camargo e a sua importância para a renovação da MPB.
- 4) Não se economizam adjetivos anacrônicos.
- 5) Inventar expressões pega bem. Apelidos, então...
- 6) Em todas as obras, há mentiras e blefes dos marqueteiros, danosos à cultura brasileira, pensa o polemista.
- 7) Critique um cara mais forte do que você. Isso dá moral e fama de corajoso.
- 8) Polemista que é polemista acha tudo cópia. E é blasé, bien sur...

A polêmica anda escassa na imprensa. Algumas fizeram história, como as de Noel Rosa e Wilson Batista, Monteiro Lobato e Anita Malfatti. Nos anos 80, época de efervescência no jornalismo cultural, Paulo Francis se destacou como um afiado criador de caso. Semanalmente, ele comprava brigas e era assunto. Um jornalista precisou repercutir uma polêmica que Francis travou com Caetano Veloso e perguntou ao Millôr Fernandes quem tinha razão: 'Eu não me meto em briga de mulher.'

Havia um número grande de críticos que buscava polêmica e divertia o leitor. Quem não se lembra de Pepe Escobar, o mais virulento deles? Quase foi agredido pela torcida Gaviões da Fiel. Por que elas diminuíram? O jornalismo não pode mais ser impreciso, as leis punem aqueles que cometem desacato, e a pasteurização ideológica não cria mais controvérsias. Alguns críticos adocicaram com o tempo e a idade - Miguel de Almeida, Luís Antônio Giron, Fernando Naporanga. Aderimos a uma 'brodagem' nefasta ao debate, desconexa com a essência do jornalismo.

Neste ano, apenas duas delas alimentaram ??alterações. A polêmica entre Caetano e Luana, em torno de uma música que o primeiro teria composto para a segunda, e entre Gerald Thomas e Felipe Hirsch, uma discutível acusação de plágio, que o primeiro armou no seu blog para o segundo replicar. Deu mídia. Mas daria mais se Luana acusasse Felipe de plágio, e Gerald dissesse que a música Um Sonho, de Caetano, era para ele.

Como não há crítica da crítica, o que desequilibra a dinâmica do jogo, resolvi decodificar uma manifestação bem-feita, que foi comentada no bar, de crítica literária, publicada no último domingo aqui no Caderno 2, o artigo 'O Que Existe de Novo no Front?', de Alcir Pécora, da Unicamp. O livre-docente em teoria literária leu de uma tacada livros de autores jovens.

Sobre Fugalaça, de Mayra Dias Gomes: 'Não há muita coisa no livro que a autora possa chamar de seu. Tudo nele está organizado como uma macaqueação do gênero de diário de bad girl rica e entediada, que se envolve precocemente com sex, drugs and rock-n'-roll.' Perfeito. Tem sarcasmo. Mas Pécora usou em seguida um termo batido: 'subliteratura teen'. Uma rodada no mesmo lugar.

Sobre A Inevitável História, de Letícia Diniz, de Marcelo Pedreira: 'O livro conjuga naturalismo apelativo com moralismo ambíguo e desonesto, fingindo condenar a

miséria que exhibe em detalhes para atrair as piores inclinações que supõe no leitor.’ Bom, o termo ‘desonesto’ é forte. Mas em seguida usou outro carimbo velho: ‘sucessão de clichês da narrativa’. Punido por duas rodadas.

Sobre Gran Cabaret Demenzial, de Verônica Stigger: ‘Não vai além da amplificação escatológica de situações banais, sem que a amplificação chegue a constituir questão, mais do que figura, ou a escatologia mais do que referência afetada.’ Genial. E ainda a acusou de imitar Hilda Hilst. Avance quatro casas.

Sobre Mastigando Humanos, de Santiago Nazarian: ‘O romance, pretensamente ‘psicodélico’, requeixa personagens e situações do underground dos quadrinhos dos anos 60...’ Usou ‘requeixa’, ‘pretensamente’, chamou o narrador de preguiçoso. Polêmica! Jogue duas vezes.

Mas poupou a atual unanimidade, Daniel Galera (Mãos de Cavalo). Errado. O bom polemista deve criticar o autor da moda. Concluiu: ‘De resto, conservadorismo pop, realismo marqueteiro e quase nenhuma promessa é a impressão que fica nas minhas retinas fatigadas.’ Inventou um termo novo, ‘realismo marqueteiro’, e mostrou o seu ceticismo. Fim de jogo. Aí está um ótimo polemista, como nos velhos tempos.

Hoje, a partir das 17 h, no Sebo do Bactéria (Praça Roosevelt, 124), Marcelo Mirisola lança O Homem da Quitinete de Marfim, com mais de 50 crônicas. Encrenqueiro por natureza, MM escreve em estado de pura selvageria, anuncia a orelha: ‘Outro dia me xingaram de formador de opinião. Eu, logo eu?’ Compara Rita Lee a Serguei. ‘Na verdade, Penélope [DA MTV] é o caso clássico da ex-mulher empacada que quis vencer a feiúra com atitudes... Se bobear, entra para a política e vira prefeita de São Paulo.’ Chega a analisar o Pai-Nosso, frase a frase: ‘Quer dizer que uma coisa, a tentação, só pode ser trocada por outra, o mal? E no caso de a gente ter desejado a Luma de Oliveira?’ Ed Motta é um dos seus alvos preferidos. ‘Ele estraga as coisas’, disse, ao discordar da versão de Beatriz (Chico Buarque e Edu Lobo), que o músico produziu.

‘A vida humana ou a loira lésbica que patina no calçadão para você (para mim...?) não tem o valor que, geralmente, nós, os transeuntes, lhe atribuímos’, escreveu. Quando perguntaram para que time ele torce, respondeu: ‘Torço para o futebol acabar.’

À margem dessa verve, tem um escritor sensível, fã de Borges, que faz de si uma caricatura divertida, problemática e excêntrica, e que joga muito bem com as palavras. Como todo polemista, é frágil e de bom coração. A polêmica é a máscara dos inseguros."

## ANEXO C

## DECÁLOGO DO RESENHISTA

Nelson de Oliveira

## Preâmbulo

A resenha está para a crítica literária assim como o haicai e o soneto estão para a poesia: é uma miniatura analítica. Porém, apesar de ser uma das formas fixas mais interessantes da indústria cultural, a arte da resenha está em perigo. Se o assunto é a análise literária, muitos pingos precisam urgentemente ser postos nos respectivos is. Desmerecida pela tradição universitária, a resenha, filha legítima do já falecido rodapé, nos últimos anos deixou-se corromper. Perdeu a garra e as garras, emburreceu, virou objeto de propaganda e barganha: "Você fala bem do meu livro, que eu falo bem do teu." Resenha não é afago, não é bordoadada, não é anúncio publicitário. Atualmente refém da vida social literária e da massificação das revistas e dos cadernos culturais, a arte da resenha precisa ser resgatada. Por quê? Por nenhuma razão prática. Simplesmente porque há bastante nobreza em se cultivar as coisas belas e inúteis, como a própria arte literária.

## 1. Leia o livro todo.

Não, esse imperativo não é piada. Apesar de ser o fundamento de toda resenha, ele muitas vezes é completamente ignorado. A pressa da imprensa e a baixa remuneração fazem com que muitos resenhistas apenas sobrevoem, apenas cheirem os livros. Mas, baseados em evidências claras presentes na resenha, todo autor analisado e todo leitor atento que conheça a obra resenhada saberá quando o resenhista não leu o livro de cabo a rabo. Razão pela qual o resenhista deve organizar seu comentário crítico de maneira que nele apareçam sinais inequívocos e marcas precisas, às vezes sutis, de que o livro foi integralmente lido.

## 2. Não resenhe o livro dos amigos.

O vínculo afetivo sempre compromete a análise literária e, via de regra, o resenhista tende a ser mais condescendente com o livro dos amigos. Na comunidade humana a imparcialidade e a independência completas não existem, afinal todo resenhista é

motivado por forças conscientes mas também, e em maior grau, por impulsos inconscientes. Não é incomum o caso do resenhista que também publica livros e, para manter as boas relações com o editor, sempre favorece os lançamentos da sua editora. Quanto mais distante o resenhista ficar do livro dos parentes, dos amigos e dos colegas de trabalho, mais legítima será sua resenha.

### 3. Não resenhe o livro dos desafetos.

O vínculo afetivo sempre compromete a análise literária e, via de regra, o resenhista tende a ser mais vingativo com o livro dos desafetos. A resenha não deve ser usada como punhal de desforra ou como forma de bajular os desafetos dos desafetos do resenhista.

### 4. Compreenda toda a cadeia evolutiva.

Ao resenhar o último romance ou a última coletânea de contos ou de poemas de determinado autor, é imprescindível conhecer as obras publicadas anteriormente por esse autor. Se a resenha se restringir apenas ao último lançamento, sem levar em conta toda a cadeia na qual o novo livro está inserido, dificilmente ela cumprirá sua função.

### 5. Colete o maior número possível de informações sobre o livro.

E também sobre o autor, é claro. Depois de ler o livro pela primeira vez e antes de iniciar a segunda leitura, procure tudo o que de relevante já foi publicado sobre a obra e seu autor. Procure conhecer o terreno no qual pretende pisar. Se o livro em questão for uma tradução, colha informações também sobre o tradutor. Diante do esforço necessário para cumprir esse imperativo, o ideal é que o resenhista evite, numa única resenha, debruçar-se sobre a obra de mais de um autor.

### 6. Diga algo novo.

Mas só tente inventar a roda ou descobrir o fogo depois de verificar se a roda já não foi inventada e se o fogo já não foi descoberto. Não repita o que já foi dito em outras resenhas. Resenha crítica não é *press release* nem coleção de aspas. Um dos piores vícios de quem escreve sobre livros é transformar o texto num apanhado de comentários feitos por outros resenhistas, por críticos acadêmicos ou pelo próprio autor da obra analisada.

7. Só resenhe uma tradução cotejando-a com o original.

As edições brasileiras de livros estrangeiros apresentam três desafios para o resenhista: a obra original (sua importância e seus problemas intrínsecos), a nova obra em português (o talento ou a falta de talento do tradutor) e, por último, a relação do texto em português com o texto original. A resenha não deve se ater apenas ao segundo desafio (a nova obra em português), tampouco fazer de conta que a tradução e a obra original são a mesma coisa. Não são. Foram produzidas por culturas diferentes e isso deve ser levado em consideração.

8. Não ignore os aspectos materiais do livro.

O formato do livro, a capa, o projeto gráfico, o papel, a encadernação, as famílias tipográficas, as fotos e as ilustrações (quando houver): a maneira como tudo isso se relaciona com a matéria literária, reforçando-a ou prejudicando-a, também deve ser considerada na resenha.

9. Seja rigoroso com a forma.

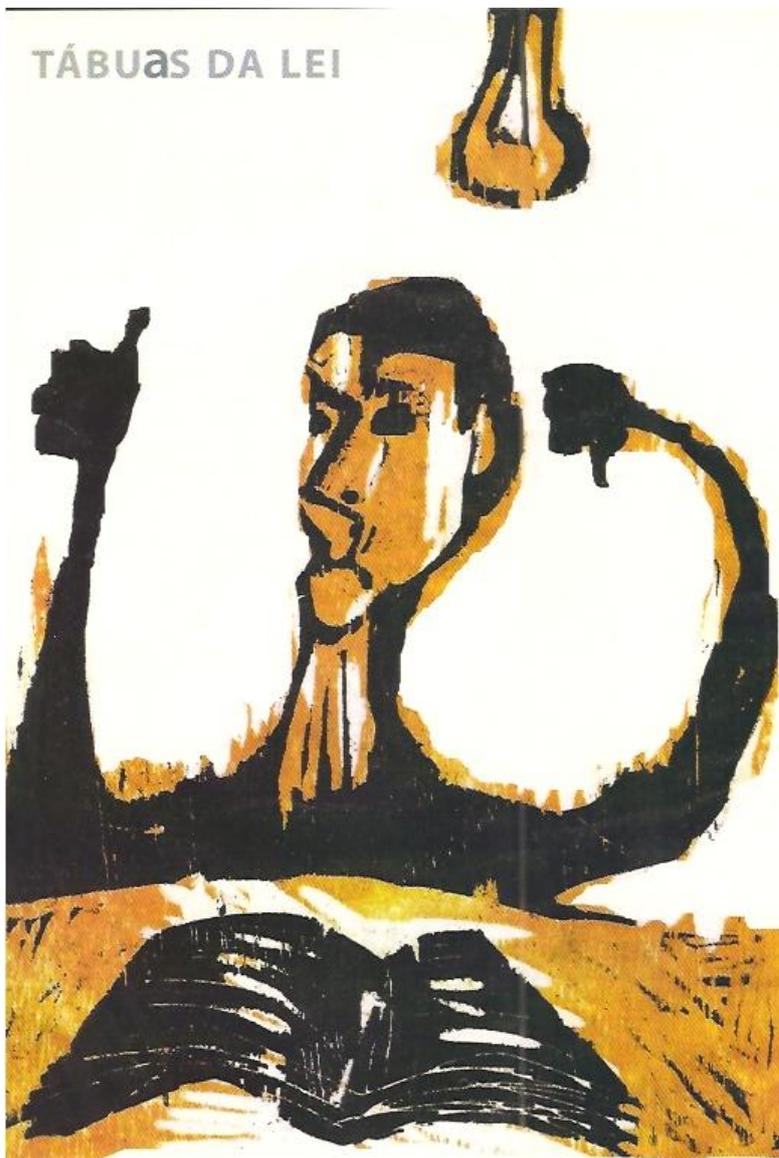
Evite a concisão e a economia próprias das notas e dos aforismos. Evite simplesmente resumir a obra, tendência própria das sinopses e das paráfrases. Evite o confessionalismo e o derramamento próprios da crônica. Evite a digressão e os desvios próprios do ensaio. A resenha, como o conto, é o texto que demanda de cinco a vinte minutos de leitura. Nem mais nem menos.

10. Siga o seu instinto.

Não acredite na objetividade científica. Desconfie dos métodos de análise que prometem revelar, de maneira exata, a verdade absoluta e irrefutável de determinada obra. Toda resenha é um gesto político, razão pela qual não existe resenhista imparcial e independente, preocupado apenas com o bem comum. Os resenhistas não são querubins, são mamíferos com desejos e temores. A objetividade científica não passa de ficção, mas ela ainda é a melhor ferramenta que temos contra a barbárie: o raciocínio lógico é a fundação que mantém de pé a nossa civilização. Mesmo assim, cuidado com seus truques e suas artimanhas.

## ANEXO D

## TÁBUAS DA LEI



**I** Um bom começo pode ser a leitura de *O imperador do vinho*, de Elin McCoy, a biografia do americano Robert Parker. Trata-se da figura mais polêmica do universo milionário da enologia. Uma nota alta na *The Wine Advocate*, sua newsletter, é capaz de enriquecer um fabricante; uma nota baixa pode significar a falência. O olfato de Parker é segurado em cerca de US\$ 1 milhão. Ao longo dos anos, percebeu-se que ele gostava de vinhos frutados. Muitas propriedades, até algumas tradicionais da França, passaram a chamar especialistas para estudar o solo, mudar a forma do plantio e da colheita, tudo para colher uvas que originassem vinhos adequados a esse gosto.

**II** Saiba que esse talvez seja o exemplo máximo de crítico bem-sucedido no mundo de hoje – rico de fato, influente de fato, uma presença de fato essencial em seu meio. Quase todos os outros profissionais da categoria, trabalhem eles com música, cinema, gastronomia, televisão ou concursos de beleza, estão bem mais próximos da figura descrita por George Orwell em *Confissões de um resenhista*: “Trinta e cinco anos, mas aparenta cinquenta (...) [trabalha num] conjugado frio, mas abafado (...). Dos milhares de livros que aparecem todo ano, é quase certo que existam 50 ou 100 sobre os quais teria prazer em escrever. Se for de primeira categoria na profissão, pode conseguir dez ou vinte. É mais provável que consiga dois ou três”.

Ler por obrigação, ganhar pouco, ser odiado por autores criticados ou ignorados por você. Ante tantos dissabores, saiba para que serve, afinal, fazer crítica literária

# DECÁLOGO DO CRÍ

POR MICHEL LAUB

**III** Ou seja, prepare-se para uma atividade enfadonha e mal-remunerada. Você lerá só por obrigação. Nunca mais irá atrás de um livro indicado por um amigo. Nunca mais fechará um livro com a sensação de que, para o bem ou para o mal, não há nada a dizer sobre ele. Porque sempre haverá o que dizer. Se não houver, as contas não são pagas.

**IV** Não se preocupe, porém. Há muitos truques para encher essas páginas em branco. Se você quer desançar um livro e não sabe como, recorra a alguns adjetivos algo abstratos em se tratando de literatura, mas ainda assim úteis numa resenha. A timidez, por exemplo. Argumente que o autor não explora suficientemente os conflitos de sua obra. Afinal, explorar conflitos é uma tarefa que não tem fim, e há um momento em que todo autor, por mais extrovertido que seja, precisa parar. Outros chavões sempre à mão: excesso de objetividade, excesso de subjetivismo, excesso de frieza, excesso de dramaticidade. A categoria das “idéias fora de lugar”, deslocada de seu contexto original, também ajuda bastante. Um romance correto, instigante e envolvente pode ser atacado por reproduzir um modelo “burguês” de contar histórias, incompatível com o nosso tempo. Um romance sem essas características pode ser destruído, justamente, por ser mal-escrito e não envolver o leitor.

**V** Para o caso contrário, isto é, se você quer elogiar um livro que acha ruim – o das linhas finais do item IV, por exemplo –, há dois recursos clássicos: a) em relação à prosa desagradável, escatológica e/ou ilegível, diga que ela reproduz o incômodo e a irredutibilidade de sentidos do mundo contemporâneo; b) em relação à trama caótica e fragmentária, quando não se entende o que é início, o que é fim e do que é mesmo que estamos falando, afirme que a maçaroca reproduz, como uma “metáfora estrutural”, o caos fragmentário da sociedade pós-industrial.

**VI** Usando desses truques, você está pronto para fazer nome devido à afinação com o vocabulário crítico de sua época. Mas se, por um desses acasos raros, você está decidido a realmente dizer o que pensa, há também dois caminhos a seguir. O primeiro é confiar cegamente nos seus juízos pessoais, não temendo a exposição de seus preconceitos íntimos em público. Assim, você terá mais chances de ser considerado um sujeito ranheta, excêntrico e/ou pervertido.

**VII** O segundo caminho é considerar-se portavoz de um “sistema”, para o qual são válidas mesmo obras que não são do seu agrado (por questões sociológicas, por exemplo). Mesmo que os motivos sejam nobres – sua humildade para não se considerar o juiz definitivo sobre o que é ou não relevante em termos estéticos –, há boas probabilidades de você ser visto como um crítico sem alma, sem coragem, sem graça.

**VIII** Independentemente de sua escolha, é inevitável que você seja desprezado. Todos dirão que seu desejo secreto era ser ficcionista ou poeta, que você é leviano demais, complacente demais, que tem algum interesse obscuro – ascender na carreira, agradar aos pares da universidade, arrumar um(a) namorado(a) – ou está a soldo de alguma entidade obscura – grupos literários rivais, editores, maçons, seitas religiosas, partidos políticos de esquerda (se você escrever numa pequena publicação) ou de direita (se receber salário de alguma corporação de mídia).

**IX** Mais que isso: você será odiado. Pelos autores que você desançar. Pelos autores que você ignora. Pelos autores que você elogia (os motivos serão sempre os errados, na opinião deles). Pelos outros críticos. Por boa parte do público, mesmo por aquele que o lê com frequência.

**X** Mas se, apesar de tudo isso, você ainda insiste em abraçar a profissão, é bom se perguntar o motivo. Quando criança, usando o olfato, Robert Parker era capaz de listar todos os ingredientes dos pratos que estavam sendo cozinhados na vizinhança, habilidade que o tornaria um campeão absoluto dos “testes cegos” de identificação de uvas e safras. Isso se chama vocação. É o seu caso? Você se sente preparado para conjugar erudição e capacidade interpretativa em tamanha escala? Sendo a resposta afirmativa, trata-se de uma ótima notícia. Não só para você, que talvez tenha achado um modo honesto de ganhar a vida, mas para o próprio meio literário. Porque não há nada de que ele necessite mais, hoje ou em qualquer tempo: alguém que o ajude a firmar tendências, corrigir rumos, separar o joio do trigo. Diferentemente do que se diz, um crítico autêntico não é apenas o advogado do público. Ele é, em última instância, o maior defensor da própria literatura. ■

# T I C O

ANEXO E

## DECÁLOGO DO CRÍTICO DE ARTE

Oscar D'Ambrosio

Discutir a crítica de arte hoje constitui um desafio, já que nem o público, nem os artistas nem os próprios críticos acreditam que ela exista de fato no Brasil contemporâneo. Para desenvolver essa idéia, vamos nos valer de três auxílios: o filme *Ratatouille* (2007), de Brad Bird, a experiência do premiado violinista norte-americano Joshua Bell tocando incógnito no metrô de Washington, DC, EUA, e dez caminhos para o crítico do século XXI.

No filme *Ratatouille*, o protagonista é um rato que, com um olfato privilegiado, sonha em ser um chefe de cozinha. Quem rouba a cena, no entanto, não é o simpático protagonista, mas o personagem Anton Ego, um rigoroso crítico de gastronomia. Seu sobrenome já mostra a sua personalidade.

Ensimesmado, repleto de caras e bocas, degusta criticamente os mais variados pratos. Temido por todos, só consegue rever seus rígidos conceitos e valores ao experimentar uma receita de um prato camponês, o *ratatouille*, desenvolvido pelo rato – cozinheiro.

Ao sentir aquele sabor, retorna à infância e encontra na simplicidade uma forma de repensar a sua atitude perante a vida, o que inclui a recuperação da capacidade de rir. Esse mesmo atributo de rir de si mesmo foi desenvolvido pelo violinista Joshua Bell, um dos maiores do mundo.

Ele participou, dia 12 de janeiro último, de uma experiência idealizada pelo jornal *Washington Post*. Usando boné, calça jeans e camiseta, tocou, durante 43 minutos, um repertório que incluía Bach, entre outros compositores. Das 1.097 pessoas que passaram à frente dele, apenas 27 deixaram dinheiro, num total de US\$ 32,00,

absurdamente abaixo do cachê dele, cerca de US\$ 1 mil por minuto de apresentação.

Se as pessoas soubessem que aquele músico era famoso provavelmente parariam para olhar e, se ele estivesse sendo fotografado ou filmado por câmaras de televisão, certamente lhe dariam mais atenção. Em síntese, o público é cada vez mais levado pelas aparências, pelo rótulo que lê e ouve na mídia, e menos pela sua sensibilidade, pelo que, de fato, ouviu, leu ou escutou.

Porém, se um crítico de alguma instituição reconhecida, dá legitimidade a uma obra de arte, ela geralmente começa a ser aclamado por todos, que macaqueiam as palavras da “voz oficial” detentora do poder que a crítica institucionalizada, principalmente a oriunda das universidades, hoje representa. A voz do crítico, assim, se torna maior do que o ouvido ou a visão do observador. Nesse contexto, sugiro um decálogo do crítico de arte:

1. Abolir a divisão entre arte e ciência – Ao contrário do nosso mundo marcado por especialistas em especialidades, é desejável, como ocorria no Renascimento, a busca do saber nas mais variadas áreas, não havendo sentido na divisão entre arte e ciência.
2. Acreditar no poder do homem – Ao contrário do homem medieval, que idolatrava Deus, e do tecnológico, que acredita na técnica em si mesma, é essencial valorizar o poder humano de criar, conservar e destruir o mundo e o que nele existe.
3. Tratar a arte como sopro de vida – Além da técnica, ou seja, do saber fazer, o artista a ser valorizado precisa ter vida. Isso significa estar além do virtuosismo, aliando a alma ao talento.
4. Ter contato com os mestres – Seguir um mestre, tanto para o crítico como para o artista, não é sinônimo de perda de liberdade, mas de constituição de uma base sólida para poder voar sozinho.
5. Respeitar quem trabalha por encomenda – O crítico não deve rejeitar em princípio o artista que aceita trabalhar para o mercado. Aceitá-las constitui uma forma de sobrevivência, desde que feita com honestidade intelectual e competência.

6. Planejar é tão importante quanto fazer – Torna-se fundamental acompanhar o trabalho no ateliê do artista. É ali que estão os muitos estudos e esboços – mentais ou concretos –, memórias dos trabalhos passados e matrizes dos presentes e futuros.

7. Observar os cadernos de anotações – Para conhecer um artista, uma das melhores pistas é justamente o caderno de anotações e os desenhos. Lá está a alma que fala e o gesto que comunica uma essência perante a arte e a vida.

8. Devotar-se ao detalhe – O notório saber é deixado de lado em função da mesmice decorada com títulos e quantificações de produção sem uma avaliação qualitativa adequada, que exige devoção à observação plástica dos detalhes.

9. Amar a invenção – Lembrar que o artista digno desse nome mantém viva a capacidade de estar sempre em mutação, combatendo a acomodação, principalmente quando a escola mais formata indivíduos do que os prepara para a vida.

10. Criatividade acima de tudo – Cabe ao crítico perceber o artista enquanto ele não é célebre. Isso exige a humildade de saber reconhecer o grande talento enquanto ainda ele é aparentemente pequeno.

O que é necessário são críticos humanos, capazes de ver na arte uma forma de transcender o cotidiano, não no sentido místico – ou talvez inclusive nele –, mas principalmente no estético e, acima de tudo, existencial. Isso exige humildade, atitude cada vez mais rara no mundo, inclusive – e principalmente – o da crítica.