

■ Crítica: em crise desde sempre

ROSANA APOLONIA HARMUCH

Professora doutora em Estudos Literários da
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná.

Resumo: Discussão a respeito das origens da crítica literária no seu sentido moderno, assim como da permanência de uma crise de valores que se estabelece desde o seu nascimento, situação que leva ao aparecimento do fenômeno do escritor-crítico, com o surgimento de um discurso teórico-crítico que parte de indivíduos também eles produtores de literatura. O fenômeno é aqui visto como uma das respostas contemporâneas ao chamado mal-estar da avaliação, perceptível desde que os valores clássicos foram postos em xeque e uma crise de autoridade se estabeleceu.

Palavras-chave: crítica literária; escritores-críticos; crise de autoridade

Abstract: This work aims at presenting and discussing the origins of literary criticism in its modern sense, as well as the continuation of a crisis of values originated at its birth. One of the consequences of such a crisis is analyzed here: the phenomenon of the critic/writer, i.e., the appearance of a theoretical and critical discourse that comes from individuals who are also producers of literature. That phenomenon is seen here as one of the contemporary responses to the so called predicament of evaluation, which can be perceived since the value of the classics started to be challenged and a crisis of authority established itself.

Key words: literary criticism; critic/writer; crisis of authority

As discussões sobre a crítica literária, em qualquer tempo, implicam o reposicionamento de um terreno bastante pantanoso: o da valoração do objeto estético. Desde sempre ou desde a *Poética* de Aristóteles, para ficar na primeira sistematização de um discurso teórico-crítico a respeito da literatura, delimitar o que é ou não é literário ou o que é ou não é bem realizado esteve, às vezes de forma mais explícita, às vezes nem tanto, no centro do problema.

A tarefa está entre as mais difíceis e, sem pretensão nenhuma de encerrá-la, pensemos nas reflexões de Jonathan Culler, que afirma não ser essa uma discussão que mereça estar no centro das atenções (embora dedique um capítulo inteiro de sua obra, *Teoria literária: uma introdução*, para tal fim). Ele se justifica citando dois motivos: em primeiro lugar, se a teoria faz uso da filosofia, da psicanálise, da história, da linguística etc., para que sejam analisados tanto os textos considerados tradicionalmente literários quanto os não literários, então passa a ser pouco relevante separar com exatidão o que seja e o que não seja literatura. O que não quer dizer que todos os textos sejam iguais, apenas podem ser estudados juntos. O segundo motivo é que características consideradas próprias da literatura são comuns a discursos e práticas não literários. Muito apropriadamente, Culler cita como exemplo a história:

O modelo para a explicação histórica é a lógica das histórias: a maneira como uma história mostra como algo veio a acontecer, ligando a situação inicial, o desenvolvimento e o resultado de um modo que faz sentido. O modelo para a inteligibilidade histórica, em resumo, é a narrativa literária (1999, p. 27).

Além desses dois motivos citados, há ainda a questão de que qualquer definição, seja ela de literatura ou de qualquer outra forma de arte ou área do conhecimento, precisa ser analisada do ponto de vista de sua própria história. Muitas das obras que hoje são consideradas cânones literários foram durante muito

tempo estudadas apenas como modelos de bem escrever, serviam ao ensino da gramática. Mesmo Shakespeare foi muito popular antes de ser considerado um clássico. Ou seja, o conceito que consideramos moderno de literatura tem também uma data mais ou menos precisa de nascimento: por volta de 1800, o que nos obriga a pensar no caráter difuso dele.

Há ainda que se considerar que muitas vezes a justificativa usada para a classificação dos clássicos como tal é a universalidade. Sem dúvida há um traço de verdade nisso, mas não podemos esquecer que há um poderoso componente político aí, pois considerar determinados autores como modelares serviu (também) para firmar o conceito de nacionalidade. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés:

No século 19, quando a literatura se tornou uma disciplina autônoma (sob a forma de história literária), seu estudo servia como cimento das nacionalidades. Foi no século 19 que as nações se constituíram e consolidaram, e as diversas guerras que se estenderam pelo século 20 tornavam conveniente o reforço dos nacionalismos (2000).

Pode-se ir um pouco além: levar Shakespeare como modelo aos povos colonizados poderia significar (nas entrelinhas) que é preciso aprender inglês para compreender essa obra magistral e para fazer parte do seletivo grupo dos povos civilizados. E, então, quem sabe um dia, os bárbaros poderão produzir algo pelo menos parecido com tão grandioso modelo: “Transformada em matéria de instrução nas colônias do Império Britânico, ela encarregou-se de dar aos nativos uma apreciação da grandeza da Inglaterra e de envolvê-los como participantes agradecidos num empreendimento civilizador histórico” (CULLER, 1999, p. 42).

Naturalmente não estou pondo em questão a relevância da obra de Shakespeare, sem dúvida um modelo; o questionamento aqui é com relação ao que fizeram com sua obra. Até porque muitos outros exemplos poderiam

ser aqui citados; afinal os ingleses não detiveram o suposto privilégio de colonizar.

A questão parece ser, então, o que faz com que nós consideremos algo como literário? Culler usa uma metáfora que considero bastante apropriada para mostrar o tamanho da complicação: ele nos instiga a pensar na tarefa de limpar um jardim, ou seja, livrar as plantas nobres das ervas daninhas. Como se reconhecem as ervas daninhas? A única maneira parece ser conhecer antes de qualquer coisa quais plantas são consideradas indesejáveis e quais não. Estamos de volta à velha pergunta: quem escolhe ou como são determinados os critérios?

Antes que tudo pareça perdido, podemos nos agarrar à salvadora consideração de que as obras literárias possuem traços, ou propriedades específicas de linguagem, mas não podemos nos esquecer de que essas peculiaridades são também produto de convenções e recebem, portanto, determinado tipo de atenção. Organizando a tarefa, Culler examina cinco traços considerados definidores da natureza da literatura: a) literatura como a colocação em primeiro plano da linguagem; b) literatura como integração da linguagem; c) literatura como ficção; d) literatura como objeto estético; e e) literatura como construção intertextual ou autorreflexiva. Para concluir,

a 'literariedade' da literatura pode residir na tensão da interação entre o material linguístico e as expectativas convencionais do leitor a respeito do que é literatura. Mas digo isso com cautela, pois a outra coisa que aprendemos com os nossos cinco casos é que cada qualidade identificada como um traço importante da literatura mostra não ser um traço definidor, já que pode ser encontrada em ação em outros usos da linguagem (CULLER, 1999, p. 42).

Se não é possível, portanto, encontrar uma fórmula para definir a natureza da literatura, o que, naturalmente é muito positivo, quero, para meus interesses aqui, chamar a atenção para o quinto elemento: a literatura como

construção intertextual ou autorreflexiva. Considerando-se esse critério,

as obras são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam. Essa noção às vezes é conhecida pelo nome imaginoso de “intertextualidade”. Uma obra existe em meio a outros textos, através de suas relações com eles [...]. como ler um poema como literatura é relacioná-lo a outros poemas, comparar e contrastar o modo como ele faz sentido com os modos como os outros fazem sentido, é possível ler os poemas como sendo, em algum nível, sobre a própria poesia. Eles se relacionam com as operações da imaginação poética e da interpretação poética. Aqui encontramos uma outra noção que é importante na teoria recente: a da “auto-reflexividade” da literatura. Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência. (CULLER, 1999, p. 40).

Se consideramos essa uma possibilidade viável de concepção de literatura, passamos a entender cada texto literário como sendo também *sobre* a literatura. A autorreflexividade a que se refere Culler é, então, inerente à própria condição de *ser* literário. Essa me parece ser, contemporaneamente, uma forma eficiente de abordagem tanto da literatura quanto dos discursos que ela vai arrastando atrás de si.

Para fins de sistematização, pensemos na crítica literária a partir do momento em que, como já foi aqui dito, o conceito moderno de literatura se estabeleceu. Nesse momento, mais ou menos em fins do século XVIII, um terceiro componente passou a fazer parte, e de forma muito presente, do universo de produção literária. A respeito dessa mudança tão significativa, vejamos o que disse Eça de Queirós, perspicaz ao perceber o processo em andamento:

[...] esta cortesia [referindo-se ao modo como os escritores se dirigiam aos leitores] em que havia emoção, provinha sobretudo de que o *Escritor, há cem anos*, dirigia-se particularmente a uma pessoa de saber e de gosto, amiga da Eloquência e da Tragédia, que ocupava os seus ócios luxuosos a ler, e que se chamava “o Leitor”: e hoje dirige-se esparsamente a uma multidão azafamada e tosca que se chama “o Público” (QUEIRÓS, 2000, p. 1791; grifos meus).

Esse foi, portanto, um momento em que o modo como se compreendia o que era o leitor se modificou. Esse aumento no número de leitores empíricos contribuiu para o gradativo desvanecimento da clareza de critérios valorativos. Ao se estabelecer uma nova relação entre quem escrevia e quem lia, os critérios clássicos determinantes do que era ou não boa literatura foram questionados em nome do surgimento de um outro legislador.

É evidente que esse processo não se deu de forma transparente e repentina. Muitos fatores, como o surgimento da imprensa periódica, do folhetim, do romance e o desenvolvimento de técnicas que permitiram a proliferação dos textos literários, mas também outros, sobretudo através dos jornais, contribuíram de modo decisivo para a problematização do lugar social de onde deveriam se estabelecer e se difundir os discursos que, a partir de então, se responsabilizariam pela determinação do que seria ou não considerado literatura.

Como evidência de que os próprios autores passaram a inserir em seus textos discussões de caráter teórico, quase que *manuals de instrução*, exploro aqui um trecho da carta número 4 de *A correspondência inédita de Fradique Mendes*, endereçada a Manuel, sobrinho do personagem Fradique, em resposta às inquietações do jovem rapaz que havia decidido se tornar poeta e desejava conselhos: “– Desde que há homens e desde que há cartas, nunca homem recebeu carta mais tocante, e mais

exigente, e mais absurda, do que esta de 22 de março com que me honras, me aterras, e me divertes!” (QUEIRÓS, 1929, p. 20). O pedido serve de pretexto para uma longa epístola em que o fazer literário e a sua relevância serão fartamente explorados. Mas quero partir do trecho que segue, irônico e talvez até mesmo um tanto simplista, embora tenhamos que considerar que a situação figurada prevê um aspirante a poeta:

Mas, meu doce Manuel, porque te não dirigiste tu aos quatro nobres, e clássicos, e argutos Mestres que têm cátedra e aula aberta nos cimos do Pindo — Aristóteles, Horácio, Pope e Boileau? As quatro Artes Poéticas desses quatro *Legisladores da Poesia* andam hoje reunidas comodamente, num volume brochado (de 3 francos e 50) que, sendo um *Código* e também um *Receituário*, fornece abundante ensino a toda a alma, dos Açores ou mesmo do Continente, que sinta tendências culpadas para o verso. Porque não te provêes tu desse volume *disciplinar e fecundante*? Com ele, um dicionário de rimas, um bule de café, cigarros, vagares e papel, tu poderás, como tantos outros poetas espalhados por essas grutas frescas do Parnaso, fabricar ressoantes alexandrinos à Hugo, lavradas e lustrosas peças parnasianas, éclogas bernárdicas de um quinhentismo que lindamente cheire a mofo, e mesmo esses exercícios léxicos e gramaticais, chamados decadismo e simbolismo, que constituem um método Ollendorf para aprender a delirar sem mestre (QUEIRÓS, 1929, p. 21-22; grifos meus).

A ideia predominante aqui, reitero em forma de ironia, é a de que seria possível compilar em algumas obras, nas famosas *Poéticas*, regras, leis formuladas pelos *legisladores*, tidos como portadores de alguma forma de autoridade inquestionável, capazes de facilitar a vida *a toda a alma* de qualquer produtor de literatura, já que bastaria obedecer, disciplinadamente, e o sucesso, o êxito estaria garantido.

Essa concepção de arte como algo previsível e com consequente julgamento também ele previsível manteve-se muito firme até o final do século XVIII, quando houve o advento do que se convencionou chamar Romantismo. Para Luiz Costa Lima, deu-se o “colapso do universal clássico. A tal ponto a época clássica é atravessada pela ideia de unidade [...], que poderíamos sintetizá-la na divisa de um só Deus, um só rei, uma só lei” (LIMA, 1984, p. 72). Propositadamente, procuro reafirmar, aqui, a literatura como uma forma de discurso que sofreu uma enorme ruptura nesse momento e que, a partir daí, vem se adaptando, se modificando e, em especial, vem se pensando, na tentativa de explicar a si mesma, inclusive para os seus próprios produtores. Considerando esse momento como de grande instabilidade, compreende-se a necessidade da criação de inúmeros discursos, que não apenas o literário, mas também inseridos nele, para apresentar justificativas perante tantas novidades.

Eduardo Lourenço é bastante enfático ao afirmar que o Romantismo pode não ter inventado a literatura, mas transformou-a radicalmente (LOURENÇO, 1999, p. 54). Para esse crítico, a modificação na noção do divino teria sido a maior responsável por essa alteração. Deus, ao perder seu estatuto de figura obrigatória, em parte repensado pelas ideias iluministas, cederá seu lugar. O discurso literário e, mais especificamente, o autor se julgarão aptos a, se não ocupar acintosamente o lugar, ao menos apresentar-se como opções viáveis. Esse conceito de autoria, resultante de uma nova concepção de indivíduo, alcançada pelo Iluminismo, também se alicerça a partir daí. João Adolfo Hansen é elucidativo a respeito disso:

As críticas evidenciam que a noção de autor como presença é imediatamente anacrônica quando o efeito da sua representação unitária é assumido e generalizado, estendendo-se a discursos que não o enunciam, como na repetição ritual das “sociedades de discurso” de rapsodos da Grécia arcaica, nas sociedades pré-colombianas, em sociedades xamanistas e em outras, que não

pressupõem o indivíduo, a consciência e o progresso, como a antiga Roma e as inúmeras tradições latinas produzidas pelas apropriações dos discursos antigos. É apenas no século XVIII que surge o autor-presença e a generalização atual da autoria, como identidade ideal e/ou causalidade psicologista, é invariavelmente a de esquemas projetivos muito próximos aos da exegese cristã que alegava a santidade do Autor quando pretendia provar o valor de um texto (HANSEN, 1992, p. 14).

Um individualismo crescente fará com que o autor não se contente em apenas contar uma história; ele passa a querer mostrar como essa história foi montada, organizada, ou como ela se relaciona com as anteriores a ela. Ou seja, são experiências como essa, do escritor que não se limita ao exercício da criação literária, e também não se restringe a refletir sobre o fenômeno, que marcam o limite, embora tênue, entre o que podemos chamar de um modo prescritivo de conceber a literatura e outro que, na falta de melhor palavra, chamamos de modo romântico. Esse escritor vai além: redige, registra, tanto dentro como fora do texto literário, o resultado do processo, tanto o de criação quanto o de reflexão.

Pensemos no exemplo de Edgar Allan Poe, mais especificamente em seu ensaio “Filosofia da composição”. É de textos como esse, sobretudo da ambiguidade de que se compõem, que resulta, em larga medida, o fulcro das minhas reflexões a respeito da crítica literária. Explico. “Filosofia da composição” revela, por um lado, um caráter marcadamente aristotélico, embora o nome de Aristóteles não seja citado em nenhum momento. Poe realiza um respeitável empreendimento na tentativa de clarificar, de explicar suas mínimas escolhas. Para tanto, analisa palavra por palavra e cada uma das estruturas usadas na criação de “O corvo”. Tudo nos é revelado como parte de um projeto absolutamente racional, em que o poeta teria estado no controle do processo de produção artística durante todo o tempo. Mostra-se a possibilidade de

alcançar o mais elevado efeito, catarse diria Aristóteles, através de algo, que, apenas na aparência, se mostrou simples “inspiração”. Paradoxalmente, apontam-se as regras obedecidas para revelar uma impressão de que tudo foi espontâneo. É um exemplo claro de um discurso paralelo ao ficcional, para explicá-lo. Dito de outro modo, a ficção não basta; se a teoria não é inserida diretamente nela, vem logo a seguir.

Simplificando, escrever “Filosofia da composição” equivale a dizer que Aristóteles estava certo, que é possível manter-se obediente. Mas Poe vai além e afirma o quanto seria produtivo se outros escritores pormenorizassem os processos pelos quais suas composições passavam. Apesar de que considera as vantagens desse procedimento, reconhece a resistência de alguns autores:

Muitos escritores — especialmente os poetas — preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição extática, e positivamente estremeceriam, ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias, que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero, como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações, numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança de cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do histrião literário (POE, 2000, p. 407-408).

A ironia é que essa resistência foi se mostrando inútil, e cada vez mais os escritores se sentiram impelidos a descerrar a cortina e revelar os bastidores. A associação que Poe faz com o teatro é bastante reveladora desse

espetáculo, preparado e ensaiado exaustivamente antes da estreia. Ou o oposto, relatado depois. Assim se configura o outro lado da ambiguidade de textos como esse: Aristóteles não basta.

Poe estava consciente e, portanto, trabalhava como *philosophus additus artifici*. Talvez o tenha feito *après le coup* e, escrevendo, não soubesse ainda que coisa estava fazendo, mas como leitor de si mesmo, logo entendeu por que “O corvo” produz o efeito que produz e nós dizemos que é belo. [...]

O ensaio de Poe é aristotélico em seus princípios inspiradores, em seus fins, em seus resultados e em suas ambiguidades (ECO, 2003, p. 222).

Ao mesmo tempo em que dizer o que foi dito na “Filosofia da composição” implica admitir o modo aristotélico de conceber literatura, Poe (e muitos outros) julgaram necessário escrever também uma Poética em paralelo às suas obras, pois os preceitos anteriores já não eram suficientes.

Isso significa que o jogo todo se modificou e por vários motivos. Um deles é justamente a procura pelo destinatário de “Filosofia da composição”. Teria sido escrito para o próprio Poe, na tentativa de ele mesmo entender e apreender o processo pelo qual passara? Deveria atingir o público, num sentido mais vasto, e finalmente comprovar que o poeta não era um gênio escolhido, superior, capaz de revelar as Verdades aos pobres mortais? O alvo estaria nos escritores iniciantes, a quem o texto serviria como exemplo de disciplina e cuidado? Ou talvez escritores mesmo mais experientes, mas crentes no poder da inspiração e da revelação? Outro motivo: “Filosofia da composição” foi produzido, ou pelo menos pensado, antes ou depois de “O corvo”? É planejamento ou tentativa de compreensão do fato passado? Mais: “Filosofia da composição” refere-se apenas aos procedimentos relativos a um poema em específico, a “O corvo”, nesse caso, ou a pretensão teria sido tratar do fenômeno da criação de um

modo mais genérico? Não creio que haja respostas muito claras para questionamentos como esses. Até porque seria menos produtivo tê-las, já que não possuí-las significa que o jogo é ainda melhor, permanece sendo jogado.

É oportuno lembrar o objetivo de qualquer Poética: formular preceitos que estão implícitos na prática da literatura, mesmo que os escritores não estejam conscientes deles. Basta lembrar as muitas vezes em que Aristóteles se utiliza, por exemplo, dos textos de Sófocles para demonstrar o bom funcionamento de determinadas regras válidas para a tragédia. Alguns, como Poe, estarão tão conscientes que, de certo modo, farão suas próprias poéticas para acompanhar suas criações.

Essa necessidade, que há pouco chamei de romântica, de permanentemente explicar-se, embora seja difícil precisar datas, muitas vezes é tratada como o estabelecimento da chamada Modernidade; mas o nomear é menos relevante diante do fato de que alguns conceitos centrais nas discussões sobre literatura sofreram um abalo tão gigantesco, que ainda não foi possível computar com muita clareza o que restou e, menos ainda, o que estamos fazendo ou como estamos transformando os traços dessas alterações. Assim, o que quer que se faça com a literatura ainda hoje é sem dúvida devedor desse momento em que se pode dizer que a própria crítica literária se estabelece como ainda a concebemos. Há, portanto, a partir daí, uma indistinção entre a literatura e a teorização sobre ela.

Essa é a condição geradora de uma ambientação, uma atmosfera propícia às experiências, capazes de instituir um discurso autorreflexivo inserido nas obras literárias, mas também fora delas. Constituem-se, assim, não apenas em paralelo, mas produzidas pelos próprios escritores e diluídas em seus diversos discursos, as poéticas descritivas, explicativas e reflexivas da criação literária.

Os autores anteriores ao século XVIII queriam desaparecer atrás de suas obras, que deveriam valer pelo que diziam e não por seus criadores; deveriam ser fechadas em procedimentos previamente estabelecidos que eram iguais para todos. Assim:

Relevante também é a lei da tipificação: a arte clássica não quer diferenciar e individualizar, seu propósito é sempre chegar ao geral e ao típico. Na pintura e na escultura, sua busca é a do universal. Na literatura, esquiva-se de descer a distinções psicológicas, muito minuciosas. Em todas as suas formas de expressão, tenta fixar o universalmente humano. Trata-se de um princípio fundamental do Classicismo, já estabelecido nitidamente na dramaturgia por Aristóteles, mas com validade para todas as outras artes (ROSENFELD; GUINSBURG, 1978, p. 263).

Assim, no século em questão, ou a partir dele, a construção da noção de indivíduo, os avanços na difusão do alfabetismo e o conseqüente crescimento do número de leitores, a facilitação de acesso aos textos (guardadas as devidas proporções) serão alguns dos fatores que estabelecerão e ao mesmo tempo mudarão o relacionamento entre o produtor dos textos ficcionais e seus receptores.

Elementos fortalecedores dessa mentalidade serão a tentativa de estabelecimento do conceito de literatura, de autoria e, claro, do deslocamento da autoridade legisladora, até então centrada nos rígidos padrões clássicos, para o nascente e um tanto informe público leitor. Os escritores estarão condicionados a revelar os bastidores de suas criações, a expor suas poéticas particulares, tanto para seus pares, quanto para um público menos especializado. Se considerarmos o que afirma Hauser a esse respeito

A antiga aristocracia palaciana não tinha constituído um verdadeiro público leitor; é verdade que, de certa maneira, cuidou de seus escritores, mas não os considerava produtores de bens essenciais, mas apenas criados cujos serviços também podiam ser dispensados em certas circunstâncias [...]. Agora, pela primeira vez, os escritores se configuram como fenômeno social regular, fazendo de suas penas armas *ad hoc* e colocando-as a serviço de quem oferece a melhor

paga. [...] Escritores [...] viam-se obrigados, usualmente, a se empregar como diaristas e aceitar trabalhos de tradução, preparação de excertos, revisão de edições, correção de provas além de colaborações para periódicos e obras populares de referência (2000, p. 546-547).

estaremos muito perto do que vivenciamos hoje: a profissionalização do escritor e a conseqüente necessidade de estabelecimento de uma crítica literária minimamente capaz de dar conta, se não de uma produção cada vez maior, ao menos de responder àqueles que chegam aos bancos universitários dos cursos de letras e se inquietam com o desejo de respostas a perguntas que nada têm de simples.

Como afirma a professora Leyla Perrone-Moisés, em seu *Altas literaturas*,

Ao longo do século XX, essa certeza [referindo-se aos critérios clássicos] foi sendo abalada. No mal-estar de um julgamento cada vez mais desprovido de critérios estáveis, a crítica, modesta, contentou-se em explicar os textos ou, “científica”, pôs-se a analisar. [...]. No vocabulário crítico de nosso século, os adjetivos qualificativos se tornaram raros e discretos. Quando se fala de um “belo livro” ou de um “grande escritor”, confia-se num vasto senso comum partilhado pelo interlocutor. De modo geral, preferem-se os qualificativos menos comprometedores: forte, interessante, curioso, sensível, imaginativo, inteligente, astucioso etc. (1998, p. 9).

O livro citado constitui um vasto estudo sobre o que considero uma muito nítida evidência de que o processo iniciado em fins do século XVIII está ainda, de formas diversas, em andamento. Em consequência do que Perrone-Moisés chamou de *mal-estar da avaliação*, muitos dos escritores passaram a constituir um discurso de crítica literária em paralelo às obras ficcionais. Ou seja, mais recentemente, escritores de reconhecido valor

literário construíram um discurso teórico-crítico. Esse fato, um sintoma da crise de valores, é cuidadosamente estudado pela autora supracitada, com base na obra de oito escritores-críticos, como ela os denominou: Ezra Pound, T. S. Eliot, Octavio Paz, Michel Butor, Phillippe Sollers, Jorge Luis Borges, Italo Calvino e Haroldo de Campos. Poderíamos acrescentar a experiência de Umberto Eco, romancista respeitado e também autor de textos teóricos e de crítica.

Assim, temos escritores alçados de modo oficial à categoria de leitores, mas também de juízes, visto que, mesmo quando se limitam a fazer explicações ou análises de obras, apresentam a nós suas escolhas, revelando não apenas preferências pessoais, mas realizando uma eleição daqueles merecedores de um olhar mais atento. Não é coincidência que se repitam muitos nomes nos textos desses oito escritores-críticos, o que abre um vasto campo de reflexão sobre, por exemplo, cânone e tradição. Muitas perguntas surgem a partir da constatação desse fenômeno do escritor-crítico moderno:

[...] por que e como alguns críticos, que são também e antes de tudo escritores, escolhem no passado certos nomes e certas obras? Que relação existe entre essas listas pessoais e as da história literária institucional? Que modificações essas escolhas e seus fundamentos introduzem nessa história? Existem coincidências nessas escolhas? Essas coincidências se devem a critérios comuns? (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 12).

Nenhum desses questionamentos pode ser respondido de forma muito fácil; a crítica, importante desde sempre, aceita o desafio de permanecer tentando. Nessas tentativas, vai prolongando as obras literárias em outras obras, de modo a alimentar discursos que formam uma ininterrupta espiral que nós, profissionais que escolhemos a literatura como uma das formas de atribuir sentido à vida, não apenas seguimos, como também tentamos acrescentar, alterar, contribuir, enfim.

Referências

- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- ECO, Umberto. A Poética e nós. In: *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 219-234.
- HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (Org.) *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992. p. 11-43.
- LIMA, Luiz Costa. Os destinos da subjetividade: história e natureza no romantismo. In: LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 72-164.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Em defesa da literatura. Caderno Mais! *Folha de S.Paulo*, 18/6/2000.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa: obras escolhidas*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado; notícia bibliográfica por Hervey Allen; estudo crítico por Charles Baudelaire. São Paulo: Ediouro, 2000. p.407-414.
- QUEIRÓS, Eça de. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, v. 3-4.
- QUEIRÓS, Eça de. *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmãos, 1929.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 261-274.