

## CÂNONE LITERÁRIO E VALOR ESTÉTICO: NOTAS SOBRE UM DEBATE DE NOSSO TEMPO

Idelber Avelar\*

**RESUMO:** *Este ensaio se insere no debate contemporâneo acerca do valor estético, argumentando que culturalistas, revisores do cânone, e esteticistas, defensores da primazia do cânone ocidental, compartilham uma série de pressupostos. A partir de uma compreensão do caráter contingente do valor estético e da impossibilidade de fundamentá-lo de maneira imanente à obra, sugerem-se algumas pautas para o debate, baseadas na descontinuidade, frequentemente ignorada, entre os conceitos de valor, de estética e de cânone.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Valor; cânone; estética; contingência.*

**ABSTRACT:** *This article is part of a contemporary debate on aesthetic value. I argue that canon-revising culturalists as well as aestheticists who defend the primacy of the Western canon share a number of premises. Understanding the contingent nature of aesthetic value and the impossibility of grounding it immanently, I suggest a few possible routes for the debate, based on the often ignored discontinuity among the concepts of value, aesthetics, and canon.*

**KEYWORDS:** *Value; canon, aesthetics, contingency.*

### Cânone e crítica formal

Este ensaio parte da premissa de que não há crítica ou teoria literária, por mais descritiva, na qual não esteja implícita uma posição sobre o valor. Como veremos, essa premissa é simultaneamente negada e aceita pelos dois polos de um debate que, com frequência, é apresentado como uma polêmica entre defensores de um firme cânone ocidental e culturalistas favoráveis a uma relativização ou abolição desse cânone. Além de tomar algumas posições que não se alinham com qualquer dos dois polos, este ensaio tenta demonstrar que a própria formulação do debate é problemática, e que o valor estético e o cânone literário podem e devem ser repensados em outros termos.

Há correntes críticas do século XX, sabemos, que rejeitariam o pressuposto da inevitabilidade valorativa. O estruturalismo, com seu afã científico e universalizante, elaborou pouco sobre a questão do valor, optando por um projeto que tinha um caráter mais descritivo que valorativo, embora seus principais teóricos, como Roland Barthes e Julia Kristeva, jamais tivessem escondido suas preferências literárias, mesmo nos momentos de maior formalização do método. Os textos de Roland Barthes em que a preocupação com o valor se torna explícita são aqueles escritos a partir do final dos anos 60, depois da progressiva ruptura com a formalização do estruturalismo, já numa fase de seu pensamento em que são visíveis as inspirações nietzscheana e lacaniana, discursos com fortes componentes axiológicos. Hegemônico durante décadas na crítica estadunidense, o New Criticism focalizou a valoração na diferença entre a literatura e a cultura de massas, mas não em distinções efetuadas no interior da série literária. Nas suas origens, nos anos 30, os *new critics*--John Crowe Ransom, Allen Tate, R.P. Blackmur, Robert Penn Warren, Cleanth Brooks—se diferenciavam dos filólogos então dominantes ao conferir um papel edificante para a literatura, que fizesse desta

---

\* Tulane University

o antídoto contra a vulgaridade massiva associada à racionalidade técnica moderna e à “dissociação da sensibilidade”, conceito que herdaram de T.S. Eliot. A insistência dos *new critics* no caráter desinteressado da literatura acabou sendo um gesto no qual se albergava um nítido interesse, visível na batalha que eles livraram contra o *establishment* da filologia.

O New Criticism surgiu, portanto, como intervenção numa polêmica culturalista--entendendo-se “cultura” não no sentido antropológico, mas no sentido classista e aristocrático do termo. Como apontaram Gerald Graff (1987, pp. 145 ff.) e John Guillory (1993, pp.155-175), o momento de triunfo do New Criticism na universidade e de consolidação da poesia modernista no currículo coincidiu com o arrefecimento dessa veia polêmica. Os *new critics* se moveriam em direção à análise de estruturas internas dos textos, nas quais invariavelmente encontrariam a ironia, a ambiguidade e o paradoxo que eles antes reservavam aos modernos e aos poetas metafísicos ingleses do século XVII. A consolidação do método como leitura hegemônica acabou acarretando a universalização dos traços que eles antes só viam nos autores do seu *paideuma* particular. No momento em que Northrop Frye publicou o hoje clássico *Anatomia da crítica* (1957), no qual ele se distanciava tanto do New Criticism como da Escola de Chicago que era seu principal antagonista, uma apresentação explícita do problema da valoração já era inevitável. Embora não fizesse ali nenhuma referência ao trabalho da antropologia estrutural que, na França, já se desenvolvia há uma década com Lévi-Strauss, Frye chegou a considerar “Poética Estrutural” como um possível subtítulo para o livro, e alguns dos eixos da obra revelavam nítido parentesco com o trabalho que o estruturalismo literário francês realizaria nos anos seguintes: as metáforas espaciais, o caráter sistematizador, o jogo de antinomias, a centralidade do conceito de mito, a insistência no imanentismo e no caráter autossuficiente da crítica literária. Uma das diferenças importantes é que Frye se dedicou longamente ao problema do valor literário, ainda que fosse para negar sua pertinência para a prática crítica. Tomo Frye como ponto de partida de uma demonstração do que considero o caráter aporético da discussão sobre o valor literário:

Na história do gosto, onde não há fatos, e onde todas as verdades já foram, de maneira hegeliana, quebradas em meias-verdades ..., sentimos talvez que o estudo da literatura é relativo e subjetivo demais para ter sentido consistente. Mas como a história do gosto não tem vínculo orgânico com a crítica, ela pode ser facilmente separada (Frye, 1957, p. 18).<sup>1</sup>

Um pouco antes, ele afirmara que “a história do gosto não é parte da **estrutura** da crítica, assim como o debate Huxley-Wilberforce não é parte da estrutura da ciência biológica” (p.18). O curioso da analogia de Frye, por certo, é que está bem longe de ser uma verdade evidente que a polêmica Huxley-Wilberforce não seja parte da “estrutura da biologia” (seja lá o que for isso), assim como não é óbvio que a polêmica Marx-Ricardo não seja parte da “estrutura” da economia política. Na medida em que o leitor percorre as páginas de *Anatomia da crítica*, vai se impondo uma conclusão: sempre que Frye diz que a crítica é “facilmente separável” do gosto e do juízo valorativo, pode-se estar razoavelmente convicto de que tal separação é a coisa menos fácil que há.

O leitor o percebe quando chega o espinhoso momento em que Frye tem que justificar suas escolhas. Para isso, ele lança mão de uma curiosa tese, a de que é preferível que os valores que subjazem às escolhas estéticas da crítica fiquem escondidos, pois explicitá-las

<sup>1</sup> São minhas as traduções de todas as citações de fontes em línguas estrangeiras.

terminaria fundamentando a crítica na história do gosto e, portanto, dinamitando a separação que se havia proposto entre elas:

As estimativas comparativas de valor são realmente inferências da prática crítica, mais válidas quando silenciosas, e não princípios expressos que guiam sua prática. O crítico verá logo, e constantemente, que Milton é um poeta mais sugestivo e recompensador que Blackmore. Mas quanto mais óbvio se torne isso, menos tempo ele desejará desperdiçar insistindo na questão. Porque insistir nela é tudo o que ele pode fazer: qualquer crítica motivada por um desejo de estabelecê-lo ou prová-lo será meramente mais um documento na história do gosto (Frye, 1957, p. 25).

*Anatomia da crítica* sugere, simultaneamente, que 1) a crítica é uma esfera separada da história do gosto; 2) é “óbvio” que alguns poetas são melhores que outros; 3) qualquer tentativa de explicar essa obviedade está fadada a ser parte da história do gosto, não da crítica. Preso num discurso que postula a separabilidade da crítica ante a história do gosto, mas tropeça na constante interferência desta sobre aquela, Frye não pode senão sugerir que os fundamentos das escolhas valorativas permaneçam sem discussão. *Anatomia da crítica*, um dos livros de crítica literária mais influentes do século XX, se sustenta sobre um tripé de premissas de visível precariedade: 1) a crítica e o gosto não se misturam; 2) não se faz crítica sem uma escolha valorativa; 3) já que a valoração é definida como parte de uma história do gosto externa à crítica, mesmo que reconheçamos que a atividade crítica depende de escolhas valorativas, teremos que esconder debaixo do tapete os critérios que subjazem a elas, sob o risco de que todo o edifício desmorone.

Seria possível demonstrar que a aporia detectada em Frye se repete nos métodos interpretativos que tentaram fazer da crítica literária uma operação descritiva na qual não teria lugar o debate acerca das opções valorativas. Numa futura história dos métodos formais no século XX<sup>2</sup>, haveria que se dedicar especial atenção às maneiras em que o desejo de cientificidade entrou em choque com a inevitabilidade valorativa. No caso do formalismo russo, esses dois eixos coexistiram com certa tensão. O projeto de descrever cientificamente a linguagem poética os levou a estabelecer a noção de estranhamento (*ostraneniye*) como o mais próprio da literatura. Shklóvski definiu o conceito como o processo através do qual a novidade das operações poéticas sobre a linguagem prolongaria a percepção, aumentando-lhe a dificuldade. O estranhamento possibilitaria uma renovação de uma experiência do mundo caracterizada por uma percepção já automatizada, fruto da repetição constante. No momento mais frutífero do desenvolvimento das pesquisas dos formalistas, a consolidação do poder político em mãos de Stálin os forçou ao exílio ou ao silêncio, não antes que Yuri Tinianov formulasse algumas pistas acerca do que poderia ter sido uma concepção formalista da história literária. Para Tinianov, a literatura evoluiria através da paródia, pelo estranhamento imposto a formas literárias automatizadas pelo uso excessivo. Sempre que um procedimento passasse a ser parte do repertório de práticas já esperadas, uma operação paródica tenderia a surgir, tornando visível a automatização anterior. Um exemplo clássico é o que *Dom Quixote* fez aos romances de cavalaria, expondo a artificialidade de suas convenções. A sofisticação do aparato teórico dos formalistas os levou do imanentismo textualista a uma incipiente teoria da história literária, interrompida pela consolidação do poder burocrático na União Soviética.

<sup>2</sup> Para o estruturalismo, ver o notável trabalho de história intelectual já feito por François Dosse (1991-92).

Apesar de que as observações feitas acima sobre Frye não se aplicam aos formalistas, eles tampouco se dedicaram a tematizar explicitamente o problema do valor. A insistência na função descritiva da teoria literária, combinada à condenação ao impressionismo dos simbolistas, ajudam a explicar a relação multifacetada que os formalistas mantiveram com o tema do valor. A partir das premissas de que o estranhamento é o mais próprio à literatura e de que a história literária evolui pela operação paródica sobre formas anteriores congeladas, parece inescapável a conclusão de que o valor está acoplado à realização desse programa: quanto mais estranhamento e mais ruptura paródica com as formas anteriores, mais valor. O edifício teórico dos formalistas nos leva à conclusão ineludível de que *Dom Quixote* tem um valor que *Amadis de Gaula* não possui, de que as vanguardas realizam a vocação da literatura de uma maneira que os parnasianos não fazem, e assim por diante. As conhecidas afinidades entre o formalismo e o futurismo russos emprestam credibilidade a essa tese. Não há nada de condenável nessa axiologia, é claro. Mas reconhecer sua existência—mesmo que implícita—é indício adicional de que até nas empreitadas mais científicas da crítica literária, impõe-se a inevitabilidade valorativa. Muito ainda poderia ser dito aqui, mas passemos ao extremo oposto, ou seja, às correntes críticas que explicitamente reivindicam a valoração como elemento constitutivo da atividade crítico-literária. Posição de destaque nessa vertente cabe aos críticos que se ocupam das relações entre ética e literatura, um debate cujas origens podem ser remetidas aos Livros III e X da *República* de Platão.

### **Crítica ética e falácia igualitária**

Wayne Booth, com seu *The company we keep*, ocupa um lugar central no chamado ressurgimento da crítica ética nos EUA. Na tentativa de esclarecer os valores que subjazem às análises estéticas, Booth abraça o projeto humanista de ilustração através das letras, que ele define como uma “Conversa Celebrando as Muitas Maneiras em que as Narrativas Podem Ser Boas Para Você--com Vislumbres de Como Evitar Seus Poderes para o Mal” (p.ix). Booth tenta resgatar essa função humanista sem reduzi-la a um conjunto de normas. Consciente de que as condenações moralizantes de uma tradição que vai de Platão a Leavis deram à crítica ética uma má fama, Booth coloca a pergunta: “Poderemos esperar encontrar uma crítica que respeite a variedade e ofereça um **saber** acerca de por que algumas ficções valem [*are worth*] mais que outras?” (1988, p.36) Como se verá, a tarefa não é fácil.

Qualquer tentativa de sustentar este último postulado--de que algumas ficções realmente valem mais que outras--só poderia “respeitar a variedade” interrogando-se sobre os processos históricos através dos quais certos valores **foram conferidos** àquelas ficções. Se não, ou seja, ao continuar tomando esses valores como intrínsecos, a conclusão lógica, necessária, seria a defesa daqueles valores sobre outros, que valeriam “menos”. O desafio que Booth se coloca é manter algumas das premissas da teoria contemporânea (acerca da variabilidade histórica do sentido ou da impossibilidade de uma medida transcendental de valor) ao mesmo tempo em que continua se agarrando a um conceito de literatura como fonte singular de um “mergulho em outras mentes” (p.142), que provocaria uma “série de efeitos no ‘caráter’”, a saber, o Bem ou o Mal aos quais o prefácio alude. Booth quer aceitar o pluralismo hermenêutico da teoria literária contemporânea sem abrir mão do absolutismo da filosofia moral. *Company* é, então, uma minuciosa tentativa de aceitar a variabilidade de interpretações sem deslocar a discussão do terreno do valor intrínseco ao campo da valoração social. Booth “realiza” essa tarefa através de uma série de exercícios de *reductio ad*

*absurdum*, como o contraste entre *King Lear*, de Shakespeare, e um exemplar da revista pornográfica *Hustler*, ou entre um poema de Yeats e uma brincadeira improvisada em verso. Depois de superar essas caricaturas, a grande literatura emerge intacta, com sua insubstituível função moral reassegurada. A *reductio ad absurdum* será uma das estratégias retóricas favoritas dos que mantêm a referência ao valor estético como propriedade intrínseca e resistem ao argumento de que o valor só pode ser entendido através da remissão ao seu solo social.

A necessidade de caminhar sobre a corda bamba que separa o reconhecimento das contingências históricas do compromisso humanista leva Booth a fazer uma série de gestos na direção do relativismo: o que é bom cá não é bom lá, pode ser bom para você mas não para mim, qualquer virtude levada ao extremo pode destruir as outras, uma dose excessiva de qualquer valor (seja a ironia, a abertura formal ou qualquer outro) pode ser prejudicial em vez de positiva etc. Daí sua busca do meio do caminho, aquela área cinza que permitiria ao crítico evitar qualquer “silogismo universal” (esta obra é boa porque possui X, portanto todas as obras que possuam X...) sem renunciar à premissa de um valor ético intrínseco à literatura e a algumas obras literárias mais que a outras. O objetivo é evitar os “riscos” de “fechamento” ou “abertura” excessiva. Os tropeços da crítica ética seriam explicáveis por sua tentação especial de “sobre-generalizar”. A solução moderada busca um pluralismo que mantenha a referência a um valor intrínseco que, por mais variável que se conceda que ele seja, termina sempre transcendendo os conflitos da valoração social. No momento em que a teoria não consegue fundamentar essa transcendência, compare-se a *Divina Comédia* com um exemplar da *Revista Veja*, constate-se a óbvia diferença entre os valores intrínsecos e o problema está “resolvido”.

Sempre que se remete um problema à “tentação de sobre-generalizar”, o terreno está preparado para que o liberal sensível procure a conciliação razoável. Essa mitologia da ponderação não deixa de operar na teoria. Ao contrário do que argumenta Booth, seu pluralismo não é radical, e sim liberal. Ao se referir à crítica contemporânea, Booth afirma que “a ênfase na variedade de interpretações nos diz pouco sobre o valor real das obras”(p.84). Essa afirmação repousa sobre a premissa de que o valor é uma espécie de propriedade inerente ou essência eterna, ou seja, ela pressupõe uma recusa a considerar o argumento de que todo valor é produto do choque de valorações contingentes e historicamente variáveis, posição que Booth descarta como “subjetivista” (p.73). Os ataques ao “subjetivismo” do ponto de vista de uma ética humanista são bem conhecidos e Booth os repete em seu livro: “pressupõe-se claramente uma completa equivalência na competência de todos os intérpretes no argumento de que as obras não **possuem** ou **exercem** valor inerente, mas que somente são **valoradas**” (p.85). Mas Booth parece ter entendido mal a teoria da contingência. Afirmar que a valoração é socialmente contingente não significa dizer que todos os agentes valoradores são igualmente competentes. Significa que “competência” não é um significante com sentido unívoco e eterno, e que seu próprio conteúdo só pode ser compreendido com referência ao contexto particular em que algumas habilidades contam como competência e outras, não.

A equação imaginária entre a contingência social do valor e uma suposta igualdade entre os agentes valoradores é o que Barbara Herrnstein Smith denominou a **falácia igualitária**, ou seja, “a recorrente ansiedade / acusação / reclamação de que a menos que se possa demonstrar que um juízo é mais ‘válido’ que outro, todos os juízos devem ser ‘iguais’ ou ‘igualmente válidos’” (Smith 1988, p.98). A falácia igualitária se sustenta no que Marx chamava de “robinsonada”, uma espécie de grau zero da axiologia que replica a ilha de Daniel

Defoe. Note-se um exemplo em Booth: “me parece difícil acreditar que se uma pessoa de nossa cultura que é completamente inexperiente em literatura não vê absolutamente nenhum valor, digamos, nos romances de Faulkner, suas opiniões sejam tão pertinentes a nosso discurso sobre Faulkner como as opiniões de leitores experientes” (p.85). A falácia é que, obviamente, uma pessoa inexperiente em literatura não poderia pertencer à mesma cultura e suas opiniões, por definição, não teriam a mesma pertinência para o “nosso” discurso. Como a desconstrução e o marxismo nos ensinaram de diferentes formas, sempre há que se perguntar qual sujeito da enunciação se esconde por trás de um pronome de primeira pessoa do plural. Na verdade, é precisamente porque os juízos não são igualmente válidos que os valores nunca são intrínsecos, idênticos a si mesmos, e sim articulados através de conflitos sociais. É exatamente devido ao fato de que as valorações não são nem válidas da mesma forma nem identicamente posicionadas nas relações sociais que elas jamais são intercambiáveis. Eis aí a falácia da ansiedade essencialista que preconiza que, se a compreensão do conceito de valor se deslocou de uma imanência dormente a uma rede de relações sociais, os valores ficaram, de alguma forma, idênticos uns aos outros. A falácia igualitária confunde uma posição social construtivista com uma posição moral e estética relativista.

Se os imanentismos formais não escapam da axiologia, por mais que se queiram descritivos, a crítica humanista, que não esconde seu compromisso com a noção de que a literatura deve defender valores éticos, padece da impossibilidade de fundamentá-los mais além da tautologia. Com efeito, diferentes vertentes da crítica prescritiva arrolaram fundamentos transcendentais a partir dos quais a literatura deveria ser julgada: formação do caráter, mergulho na alma humana, renovação da linguagem, progresso do espírito, defesa do legado ocidental, emancipação do proletariado. Mas nenhum desses fundamentos se sustenta como base de uma estética sem remissão a outro valor que o justificaria. A pergunta: “por que deve ser este o valor a partir do qual julgar a literatura?” não pode ser respondida imanentemente. Ela dispara, é inevitável, um processo de regressão infinita. A fundamentação do valor na estética teria, assim, uma estrutura abismal. Vários “defensores do cânone ocidental” reagem nervosamente à demonstração da impossibilidade de autofundamentação imanente do valor estético. Para quem experiencia uma contingência como se esta fosse uma não-contingência, uma alteração da ordem vigente provocará a sensação de que **qualquer ordem** está se tornando impossível. É o que vemos nas críticas estéticas de Harold Bloom, em seu *O cânone ocidental* e, no Brasil, de Leyla Perrone-Moisés, em seu *Altas literaturas*.

### **Crítica estética e pânico ocidentalista**

Para Harold Bloom, feministas, marxistas, desconstrucionistas, lacanianos, neo-historicistas e afrocêntricos seriam os agentes contemporâneos de uma “Escola do Ressentimento” que “nega a Shakespeare sua palpável supremacia estética” (1994, p.20) e proclama “a abertura do Cânone” (termo que Bloom insiste em grafar com maiúscula) para a incorporação de obras que “não devem e não podem ser relidas, porque sua contribuição ao progresso social é a generosidade de se oferecer para rápida ingestão e descarte” (p.30). Ironicamente, em alguém que responsabiliza a Escola do Ressentimento pelo fato de viver “no que considero a pior de todas as épocas para a crítica literária” (p.22), podemos censurar qualquer coisa, exceto não ter tornado bem visível o seu próprio ressentimento. Diante de certas frases de Bloom, como “o radicalismo acadêmico chega ao ponto de sugerir que as obras se incorporam ao Cânone por causa de propagandas [*advertising*] bem-sucedidas e

campanhas de doutrinação [*propaganda*]” (p.20), a única resposta possível é: quem jamais disse isso? Qual feminista ou “afrocêntrico” de relevo disse algum dia que a incorporação de uma obra ao cânone se deve ao *advertising* e à *propaganda*? Desconhece-se, e o livro de Bloom não ajuda, pois nas centenas de páginas de queixas ressentidas contra a tal Escola de Ressentimento, ele não nomeia seus supostos integrantes. Nas obras que se dedicaram a revisar o cânone a partir de uma perspectiva feminista, como *The Madwoman in the Attic*, de Sandra Gilbert e Susan Gubar, ou de um ponto de vista afro, como *The Signifying Monkey*, de Henry Louis Gates, certamente não encontramos qualquer equação entre a construção do cânone e a propaganda. Se é correto afirmar que parte da crítica contemporânea se dedica a questionar o processo de emergência dos cânones, seria difícil encontrar um estudo sério defendendo algo que vagamente lembrasse a caricatura apresentada por Bloom.

Mais que atacar Bloom, trata-se aqui de assinalar um paradoxo bem curioso que veremos reiterado no lamento contra os estudos culturais. Se Bloom insiste com tanta ênfase em afirmar que “Shakespeare inventou a todos nós” (p.40)--e é ubíqua sua afirmativa de que Shakespeare é o pai de **todos**--, é impossível não se perguntar que pai é esse que, mesmo perfeito, produz filhos tão bárbaros como os desprezíveis afrocêntricos e feministas. Da leitura de Bloom, retiremos mais um axioma: quanto mais ameaçados se sintam os guardiães da suposta universalidade de um determinado valor, quando mais socialmente precário seja seu fundamento, menor será sua capacidade de entrar em genuíno debate com a força emergente que aponta o caráter contingente desse valor.

O mais surpreendente é que essa posição—defendida nos EUA por Harold Bloom, um crítico associado à direita mais conservadora—passou, há uma década e meia, a ser representada no Brasil por Leyla Perrone-Moisés, ensaísta que não tem qualquer histórico de associação com o conservadorismo político, que talvez seja a mais ilustre barthesiana da América Latina e cujos primeiros livros foram escritos na mais absoluta alegria e afirmação. É verdade que a ensaísta brasileira se diferencia de Bloom, mas o diagnóstico do que teria acontecido a partir da chegada dos estudos culturais é fundamentalmente o mesmo, acrescido do altamente antiantropofágico medo de que o Brasil se contamine pela influência norte-americana: “o lamentável de tudo isso é que muitos universitários brasileiros estejam recebendo essas tendências norte-americanas sem o menor espírito crítico” (Perrone-Moisés 1998, p.195). Reencontramos em *Altas literaturas* o mesmo procedimento de Bloom: o ataque a um adversário cujos representantes não são nomeados e ao quais não se concede a generosidade da citação. Observe-se, no capítulo 5 de *Altas literaturas*, dedicado ao diagnóstico do presente, a abundância de vozes passivas (“o cânone ocidental ... foi posto sob suspeita”, “a formação desse cânone foi examinada do ângulo ideológico”, p.196), de sujeitos ocultos e de sintagmas como “alguns grupos”, “as feministas norte-americanas”, “os particularistas”, “os anti-canônicos”. Jamais sabemos quem são eles. Parecem não ter obra. Nos momentos em que Leyla Perrone nomeia duas figuras envolvidas com o debate sobre o cânone nos EUA-- John Guillory e Barbara Herrnstein Smith--, ela lhes atribui posições diametralmente opostas às que defendem em seus livros, gerando a dúvida sobre se ela realmente os terá lido.<sup>3</sup>

Tomemos o diagnóstico da ensaísta brasileira sobre as raízes da perda de relevância social da literatura e da daninha influência norte-americana:

<sup>3</sup> Minha primeira reação, ao ler que Barbara Herrnstein Smith “considera que o juízo de valor é indesejável” (Perrone-Moisés, 1998, 9.230), foi achar que se tratava de um erro tipográfico, posto que todo o livro de Smith é uma análise do porquê dos juízos de valor serem **inevitáveis**.

Um curso de humanidades baseado na leitura de 'grandes obras' do Ocidente, como aquele que foi ministrado em 1936 na Universidade Columbia por Lionel Trilling e outros, seria hoje impensável nos Estados Unidos. Na Universidade de Stanford, por pressão dos grupos particularistas, a palavra ocidental foi suprimida na denominação dos cursos sobre cultura (Perrone-Moisés 1998, p. 192).

O turco Homi K. Bhabha, introdutor dos estudos “pós-coloniais”, colheu suas referências principais em Derrida, Foucault, Kristeva, Lefort etc. Também é bastante irônico que os “pós-coloniais” se insurjam contra o que chamam genericamente de “ideologia ocidental”, munidos de argumentos iluministas historicamente tão ocidentais quanto o repudiado imperialismo (p. 194-5).

... há um contra-senso histórico no desejo de modificar o cânone passado, para nele incluir os então excluídos [...]. Excluir do cânone um Dante, para colocar em seu lugar alguma mulher medieval que porventura tenha conseguido escrever alguns versos não seria ato de justiça; seria, no máximo, uma vingança extemporânea [...]. As exclusões ideológicas têm tido um efeito imediato e lamentável nos currículos norte-americanos: Mark Twain e Faulkner, porque eram escravagistas; Hemingway, porque era caçador e machista; Melville, porque antiecológico etc. (p.198-9).

Fica difícil realizar um debate a partir de tantos erros factuais. Corrijamos alguns: 1) Homi Bhabha não é “turco”, e sim indiano. 2) Bhabha não é o “introdutor” dos estudos pós-coloniais, campo de estudos cujas genealogias unanimemente (Desai e Nair, 2005) apontam como momento inaugural a publicação de *Orientalismo* (1978), de Edward Said, palestino-americano de formação, aliás, bem europeia e humanista. 3) Não se sabe quais seriam esses teóricos pós-coloniais que se insurgem contra “o que chamam genericamente de 'ideologia ocidental'”, já que Leyla Perrone os caracteriza genericamente, sem citações, mas é sabido que a noção de ideologia tem pouca circulação nos teóricos pós-coloniais, que herdaram de Foucault a suspeita ante o conceito. 4) Desconhece-se universidade estadunidense que tenha excluído Mark Twain, Faulkner, Melville e Hemingway do currículo, seja na pós-graduação em literatura, seja na licenciatura em inglês; uma rápida busca nos sistemas das cento e três instituições catalogadas pela Carnegie Mellon como *Research universities* demonstra que esses quatro autores continuam abundantemente presentes em cursos, exames e teses. 5) Para qualquer conhecedor do sistema universitário norte-americano, causa estupefação a afirmativa de que é hoje “impensável” um “curso de humanidades baseado na leitura das grandes obras do Ocidente”. O curso que costuma atender pelo nome de *Great Books* é um dos mais comuns em qualquer grade curricular de qualquer boa universidade estadunidense. Como exemplo, cito o que está sendo ministrado na minha própria, Tulane, no primeiro semestre de 2010: a lista de leituras consiste em Maquiavel, Cervantes, Hobbes, Rousseau, Stendhal, Marx, Nietzsche, Dostoiévski, Freud, Virginia Woolf, Primo Levi, Fanon e Coetzee.<sup>4</sup> Não é exatamente uma seleção escalada por uma afro-feminista radical. O curso do segundo semestre cobre da Antiguidade até a Idade Média, inclui Dante, e nele não há sombra de

<sup>4</sup> A lista de leituras está disponível em: <http://honors.tulane.edu/web/default.asp?id=Courses>

“alguma mulher medieval que porventura tenha conseguido escrever alguns versos”. 6) A incrível afirmação de que em Stanford “a palavra ocidental foi suprimida na denominação dos cursos sobre cultura” merece parágrafos aparte.

É lamentável que uma ensaísta que dedica páginas a criticar as simplificações da cultura de massas e da mídia reproduza a distorção veiculada por *Time*, *Newsweek* e *Wall Street Journal* acerca da polêmica em Stanford que desatou as chamadas “guerras culturais” nos EUA. Uma breve consulta à bibliografia séria acerca do incidente (Pratt 2001; Casement 1996; Graff 1993) teria sido suficiente para evitar o erro. Como sabem **quase** todos, os currículos universitários norte-americanos incluem um curso de obras-primas ocidentais que percorre, em geral, um trajeto que vai de Homero (ou Platão) a Nietzsche, embora esses autores também sejam lidos numa série de cursos que, em Stanford, são parte de oito grades dentro das quais o aluno pode cumprir os requisitos de humanas. Em março de 1988, o Senado de Stanford decidiu aprovar uma proposta de substituição de **um** desses cursos de “cultura ocidental”, em **uma** das grades, por **um** curso intitulado “Culturas e valores”, de cunho comparativo, onde se incluíam textos “não-ocidentais” como os de Frantz Fanon e Rigoberta Menchú.

Dentro de Stanford, a implantação do novo currículo foi absolutamente tranquila, num debate já informado por anos de reflexão sobre a necessidade de oferecer outras versões sobre a modernidade. A votação no Senado foi normal. A defesa do projeto foi ligeiramente politizada por grupos de estudantes, mas tudo correu dentro da normalidade que se espera de uma revisão curricular como qualquer outra, exceto por um detalhe: as principais fundações da direita norte-americana, grupos religiosos e o Partido Republicano acompanhavam o debate de perto. A grande imprensa passou a dedicar blocos de seus programas à “eliminação da cultura ocidental no currículo das universidades americanas”, ao “assassinato de Shakespeare e Platão” e à “intimidação de ativistas estudantis”. Estavam lançadas as sementes do que se conheceria depois como “as guerras culturais”.

Desde Watergate, a queda de Nixon e a conseqüente desmoralização da direita americana, as forças conservadoras do país passaram a dedicar intenso esforço à vitória na luta cultural. Investiram-se milhões de dólares na construção de *think tanks* como a Heritage Foundation. Os neo-conservadores sabiam que era no terreno da cultura que se jogaria a cartada decisiva<sup>5</sup>. Em 1988, a direita republicana concluía oito anos de controle sobre a Casa Branca, acabava de estrangular a revolução centro-americana, estava pronta para presenciar a queda do comunismo e identificava na cultura a nova guerra que deveria vencer. William Bennett (ex-secretário de Educação no governo Reagan), Herbert London (fundador do Hudson Institute, um *think tank* de direita), Allan Bloom, autor de *The Closing of the American Mind*, e Dinesh D’Souza, autor do best-seller *Illiberal Education*, passariam a acusar Stanford de jogar no lixo a cultura ocidental, entre outras generalizações provocadoras de pânico. O livro de D’Souza atacava especialmente a incorporação ao currículo do testemunho de Rigoberta Menchú, ativista guatemalteca de etnia maia-quiché. Menchú, que aprendeu espanhol já adulta, narrou verbalmente sua história de vida à antropóloga Elizabeth Burgos. O relato é indissociável das atrocidades cometidas na guerra civil da Guatemala nos anos 1970 e 1980, de responsabilidade de uma ditadura financiada pelos EUA. O que enfurecia no testemunho de Menchú era que, ao ser incluído num currículo universitário de culturas ocidentais, ele dava uma resposta implícita aos que idealizam o Ocidente ou “os

<sup>5</sup> Sobre o caráter ubíquo que tem adquirido a cultura como terreno onde se jogam os antagonismos políticos, ver o belo livro de Yúdice, 2004.

valores ocidentais” como cavalos de batalha morais. O livro dizia: **O Ocidente é isto aqui também, é atrocidade também**. É incoerente citar o axioma benjaminiano acerca da inseparabilidade entre documento de cultura e documento de barbárie (Perrone-Moisés 1998, p.202) e reagir com pânico no momento em que se extrai uma mínima consequência prática da profunda e radical verdade desse axioma. A estas alturas, creio ser desnecessário confirmar que a presença do termo “ocidental”, em incontáveis cursos de Stanford ou de qualquer outra boa universidade norte-americana, jamais esteve em perigo.

### Valor literário e apocalipse

Daí não se conclua que tudo vai bem com o ensino de literatura nos EUA, ou que não exista nada a se criticar nos estudos culturais e nas plataformas feministas ou étnicas de revisão do cânone—simplesmente é melhor fazer os balanços disciplinares baseados em fatos e bibliografia, não em projeções fantasmáticas. Os exemplos citados acima ilustram algo que é frequentemente esquecido por ambos lados no debate sobre o valor. Apesar das aparências, os cânones brasileiro, latino-americano e ocidental têm se transformado **de maneira lenta e modesta**, bem menos dramática do que seria de se imaginar por intervenções apocalípticas (“estão assassinando Platão e Shakespeare”) ou triunfantes (“estamos conquistando espaço para os excluídos”). Proponho desenvolver aqui uma ideia que parecerá estranha aos que acompanham as discussões sobre o valor, especialmente aquelas marcadas por ansiedades quanto aos estudos culturais: a rentabilidade do debate sobre o valor estético costuma ser inversamente proporcional à sua acoplagem ao problema do cânone. Dito de outra forma: o conceito de valor abre um horizonte riquíssimo para a crítica literária, que só é obscurecido se o reduzimos ao problema de quais autores farão parte do panteão de leituras obrigatórias. Essa redução une esteticistas e culturalistas, “ocidentalistas” e “particularistas”. Perdido nesse debate fica o fato óbvio, mas pouco analisado, de que o conceito de valor não se reduz a suas consequências para o cânone.

Aqui, continuo tomando *Altas literaturas* como interlocutor privilegiado, pela estatura intelectual inegável de sua autora, por sua importância no debate crítico brasileiro, pelo papel que cumpriu a beleza cintilante de livros como *Texto, crítica, escritura e Falência da crítica* em minha própria entrada na profissão e, acima de tudo, pelo fato de que a obra não esconde os seus pressupostos axiológicos. Pode-se criticar qualquer coisa na defesa que faz Leyla Perrone do cânone moderno, menos a falta de explicitação dos valores que a orientam. Aqui sim, há uma diferença nítida com Bloom, que defende seu cânone com base numa naturalização muito menos reflexiva. Essa extrema honestidade intelectual me fascina em *Altas literaturas*, que teria sido mais um magnífico livro de Leyla Perrone caso ela o tivesse interrompido na página 173. A paixão e a erudição com que a autora escreve os capítulos sobre Eliot, Pound, Paz, Borges, Calvino, Butor, Haroldo de Campos e Sollers contrastam nitidamente com a desinformação do capítulo final, sobre a suposta barbárie que ela vê nos tempos atuais. O contraste me fez recordar a observação de uma saudosa professora, que insistia que os críticos literários deveriam escrever sempre sobre aquilo **de que gostam**.

Depois de mapear os paideumas dos escritores-críticos modernos, Leyla Perrone encontra alguns valores que seriam comuns a todos. São eles: maestria técnica, concisão, exatidão, visualidade e sonoridade, intensidade, completude e fragmentação, intransitividade, utilidade, impessoalidade, universalidade e novidade. Dificilmente encontraremos uma síntese tão exata dos valores que balizam a prática literária moderna. Leyla Perrone está, inclusive,

atenta ao fato de que esses valores podem estar em contradição uns com os outros: afinal, não seria a utilidade o oposto da intransitividade? Como conciliar fragmentação e completude? Tecendo uma série de refinadas distinções, ela mostra que os modernos coincidem na “independência do objeto estético” (p.164)--ou seja, a intransitividade-- mas que isso não impede Eliot de ver a utilidade da literatura na “preservação do idioma” ou Sollers de associar “transgressão poética e subversão política” (p.165). O mesmo se aplica à aparente contradição entre fragmentação e completude. Esta última, entendida como coerência interna, não é contraditória com o ideal da obra aberta (pp. 160-3).

No entanto, a lista de características privilegiadas por oito escritores-críticos que produziram o fundamental de suas obras num brevíssimo intervalo de tempo (pouco mais de meio século) pode balizar a compreensão do que a modernidade literária pós-romântica privilegiou na sua prática, mas ainda não diz nada sobre o valor estético enquanto tal. Supondo-se que esses traços são distintivos da modernidade crítica, ainda restaria a pergunta acerca do que fundamenta o valor estético encontrado por todos eles em obras que não pertencem à modernidade e que foram escritas de acordo com outras pautas. Seria a *Divina Comédia* um poema “fragmentado”? Teria a *Odisséia* o dom da “concisão”? Como explicar o fato de que, para os modernos, permaneça incontestado o valor estético de obras escritas a partir de pautas diferentes e muitas vezes contraditórias com aquelas privilegiadas em suas próprias práticas? Em outras palavras, como fundamentar um conceito trans-histórico de valor estético?

Leyla Perrone não se furta a encarar o problema. Em resposta à pergunta “para que serve a literatura?”--ou seja, já não a poesia, a ficção e o ensaísmo da modernidade crítica pós-romântica, mas a literatura enquanto tal--, a ensaísta brasileira afirma:

Se nós acreditamos que a literatura tem a alta utilidade de esclarecer, alargar e valorizar nossa experiência do mundo, admitiremos que a história do conjunto de suas realizações maximiza o proveito que podemos tirar do contato com cada realização particular. E se a fruição da literatura, no seu mais alto sentido de conhecimento e valorização da experiência humana, é o nosso objetivo, seremos levados a defender um certo tipo de história literária: aquela que otimiza a fruição das obras (p.21-2).

Algum aluno impertinente poderia encontrar uma contradição entre essa definição de literatura e o cânone defendido pelo livro. Partindo-se do pressuposto de que a literatura, enquanto tal, serve para **valorizar** a experiência humana, seria difícil não escolher, digamos, Jorge Amado sobre, digamos, Kafka. Afinal de contas, a “experiência humana” que retrata a obra deste último é uma repetição infinita de uma alienante brutalidade incognoscível para o sujeito. Muito pouco se “esclarece” ali. No limite, não seria absurdo dizer que a **impossibilidade** de “esclarecer, alargar e valorizar nossa experiência do mundo” é o tema mesmo da obra kafkiana. No entanto, Kafka é pilar central do cânone estético defendido por *Altas literaturas*, e a afirmação de que Jorge Amado lhe é superior, perfeitamente plausível para alguém que trabalhe com uma definição historicizada e agnóstica de valor literário, certamente seria rejeitada em termos categóricos pela autora.

O objetivo aqui não é caçar contradições no discurso alheio, mas exemplificar um postulado teórico que se desprende da leitura de uma de nossas mais sofisticadas ensaístas: qualquer definição trans-histórica de literatura, qualquer resposta essencialista à pergunta

sobre sua natureza, qualquer tentativa de defini-la em termos puramente imanentes fracassará no teste da falsificabilidade. Atendo-nos à definição que oferece Leyla Perrone para o que “serve” a literatura, poderíamos perguntar: Quem é o “nós” sujeito do verbo “acreditar” nesse trecho? Estamos todos os consumidores de literatura incluídos nele? Será mesmo tão impossível imaginar uma comunidade de leitores para os quais a “utilidade” da literatura seria justamente a oposta, não “esclarecer”, mas **embaçar** a experiência do mundo, não valorizá-la, mas **desvelar-lhe a miséria**?

“Para que serve” a literatura é uma pergunta para a qual não há resposta de antemão, em abstrato, sem referência aos conflitos e pactos sociais que presidem a circulação dos artefatos verbais que, num momento muito recente—o século XVIII-- , passaram a ser designados como “literatura”. Não há respostas imanentes às perguntas acerca de qual é o valor desses artefatos e quais, entre eles, exibem esse valor em medida superior aos demais. A universalização, como essência do texto literário, de um conjunto de postulados próprios a uma região e um momento histórico só podem levar à incapacidade de ler o presente a não ser como queda: “a literatura [...] recolheu-se a um canto” (Perrone-Moisés 1998, p.178), “os novos escritores [...] publicam livros light” (p.178), “o desafio progressivo pela leitura é um fenômeno internacionalmente reconhecido” (p.178), “os livros de ficção se tornaram mais curtos e mais leves” (p.178), “a literatura [...] está muito ameaçada” (p.179). Aqui, prefiro ficar com Walter Benjamin que, no *Passagen-Werk*, apontava que a crença nos períodos de declínio é coextensiva à crença entorpecida no progresso. “Não há períodos de declínio” (Benjamin, 1991, p.571). O apocalíptico e o otimista progressivo representam duas faces da mesma moeda.

Nos últimos anos, a literatura latino-americana ofereceu abundantes contra-exemplos à percepção de que a ficção se encaminhava necessariamente na direção do mais breve e light. *El pasado* (2003), de Alan Pauls—segundo muitos, o grande romance argentino da década, e segundo o *Le Monde*, o grande romance de amor do novo século--, desenvolve em mais de quinhentas páginas recheadas de um vasto saber psicanalítico e cinematográfico uma história de amor marcada por uma essencial e deliciosa assimetria: Rímíni, apaixonado por Sofia; Sofia, apaixonada por seu amor por Rímíni. A extrema erudição e extensão do romance não o impediram de tornar-se um bem-sucedido filme em mãos de Héctor Babenco. *2666*, o romance póstumo do chileno Roberto Bolaño, oferece, em mais de oitocentas páginas, um relato que conjuga os horrores dos assassinatos de mulheres na fronteira mexicano-americana com um estudo da frivolidade cúmplice que Bolaño via como característica das cliques acadêmicas e literárias. *Um defeito de cor* (2006), da mineira Ana Maria Gonçalves, apresenta em mais de novecentas páginas uma saga narrada por uma escrava, Luisa Mahin ou Kehinde--possivelmente a mãe do poeta Luiz Gama--, que compra sua liberdade e percorre oito décadas de história brasileira e africana no século XIX, numa narrativa que mescla testemunho, historiografia e ficção sem qualquer concessão ao naturalismo fácil. Os leitores das obras de Ana Maria Gonçalves, Alan Pauls e Roberto Bolaño são bem mais numerosos que nos fariam crer os apocalípticos, especialmente no caso deste último, cujo refinamento não impediu que ele se transformasse em fenômeno editorial. Esses leitores com frequência testemunham que a sofisticação dos textos não é contraditória com o interesse gerado pela peripécia.

Em meu trabalho sobre música popular, interessou-me em certo momento a origem do discurso sobre a decadência do samba: “Já não se faz mais samba como antigamente”. Desde quando se diz isso? Minha hipótese inicial, a de que o discurso coincidia com o início da apropriação bossanovista do samba de morro nos anos 60, foi contradita por inúmeras

ocorrências anteriores dessa retórica, ainda no contexto da Rádio Nacional, nos anos 50. Voltando ainda mais, encontrei outras instâncias na época do samba-exaltação e da sobreorquestração do gênero no molde das *big bands* norte-americanas. A hipótese de que a percepção de uma decadência no samba datava dos anos 40 foi, por sua vez, contradita pela sua aparição durante a compra dos sambas dos compositores negros do morro por intérpretes brancos de classe média, como Francisco Alves, nos anos 30. Estupefato, descobri que a afirmação de que já não se faz samba como antes aparece **no primeiro livro escrito sobre o samba**, pelo jornalista Vagalume, em 1933. O discurso de que o samba corre risco de morte tem a exata idade do samba. Da mesma forma, o fato de que em 1964 o poeta mexicano Octavio Paz tenha elencado uma lista de sinais de decadência da literatura não quer dizer que “a situação em que hoje vivemos foi claramente prevista” por ele (Perrone-Moisés 1998, p.179). Significa que a existência de profetas da queda do valor literário é tão antiga como a literatura mesma.

### **Axiologia, relativismo e contingência**

O axioma da filósofa Barbara Herrnstein Smith é um achado mais complexo e frutífero do que parece à primeira vista: o valor é sempre e necessariamente **contingente** (Smith, 1988, p.30-53). Antes que a patrulha antirrelativista afie suas garras, é bom esclarecer que “contingente” não quer dizer “subjetivo”, nem “relativo”, nem “arbitrário”. Um determinado valor ou sistema de valores pode perfeitamente ser objetivo (na medida em que ele independe da subjetividade particular de qualquer membro da comunidade interpretativa), absoluto (posto que não relativizável dentro de tal comunidade) e motivado (no sentido de que sua origem não é produto de uma eleição puramente arbitrária). Nada disso mudaria seu caráter contingente. A expressão chave aqui, claro, é “dentro da comunidade”. No espaço circunscrito da comunidade interpretativa em questão, um valor pode ser absoluto, objetivo e motivado, e continuaria sendo contingente. A coincidência de contingências que conferem inteligibilidade a um valor pode ser, inclusive, um dos elementos constitutivos da comunidade mesma, um dos fundamentos que presidem a emergência da própria comunidade.

Um valor é sempre o resultado de uma luta mas, uma vez consolidado, esse valor contingente tenderá a aparecer aos membros da comunidade interpretativa como uma não-contingência. Bastaria pensar no considerável poder de tração de valores como o *mester de clerecía* (a técnica aprendida na tradição) na literatura tardo-medieval hispânica, a adequação aos modelos da Antiguidade na literatura neoclássica do século XVIII, especialmente na França, ou a inovação e a ruptura nas vanguardas de princípios do século XX. Em cada um desses casos, a justificativa de um valor contingente fez uso de um vocabulário da não-contingência, ou seja, realizou uma transcendentalização de um processo que era imanente à comunidade valorativa em questão. Os juízos que se adequam ao pacto valorativo dominante tenderão a ser lidos como confirmação da obviedade e naturalidade do valores implícitos no pacto. Os juízos discordantes tenderão a ser lidos como deficiência ou falta de cultura do sujeito valorador. A transcendentalização dos resultados de um pacto particular é uma estratégia comum e recorrente nas querelas entre escolas e estilos literários, mas ela não é uma teoria da literatura e do valor estético enquanto tais, a não ser como sinédoque cega a suas próprias condições de produção.

O grau de estabilidade de um determinado sistema de valores em sua respectiva comunidade não diz nada sobre sua suposta obviedade, nem sobre as propriedades intrínsecas

do objeto valorado, mas expressa a naturalização do pacto valorativo. Tomemos um exemplo latino-americano: é amplamente hegemônica a percepção de que, seja qual for a crítica que se possa ter à estética do realismo mágico, sua versão original, com *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, desfruta de um valor ausente em, digamos, *A casa dos espíritos*, de Isabel Allende. É claro que é possível questionar essa valoração (e já encontrei vários leitores, particularmente leitoras, que afirmavam que o melodrama de Allende lhes falava à experiência de uma forma que a saga de García Márquez não fazia). Esse questionamento, no entanto, não pode ocorrer sem que o sujeito se instale em posição exterior a um consenso crítico que preside as comunidades interpretativas nas quais circulam esses textos. Um exemplo análogo, no Brasil, seria o hipotético leitor que adentrasse as comunidades interpretativas dentro das quais circula o romance dos anos 30 para propor a tese de que Jorge Amado é superior a Graciliano Ramos. A afirmação não está na esfera do indizível, mas ela não pode ser acomodada nos pactos valorativos dentro dos quais circulam os romances desses dois autores. A única possibilidade que restaria a esse hipotético leitor seria desvendar a natureza contingente da aparente naturalidade da valoração anterior, ou seja, questionar a totalidade do pacto valorativo. Os defensores da naturalidade do pacto valorativo em geral replicarão com a **falácia desenvolvimentista**: o argumento de que a percepção minoritária é produto de uma deficiência do sujeito valorador e que uma vez que os leitores sejam educados direitinho, todos reconhecerão que não há como negar a superioridade estética de García Márquez sobre Allende.

A posição que apresento aqui é, com frequência, confundida com o bicho-papão do relativismo, que afirmaria que todos os valores seriam igualmente válidos ou, para usar a fórmula popular, que “daria tudo na mesma” (um dos expoentes dessa desleitura, no Brasil, é o filósofo e poeta Antonio Cicero, que insiste em igualar desconstrução e relativismo). A acusação de relativismo tenderá a se repetir quando, no interior de uma comunidade interpretativa, for exposta a contingência que sustenta um valor supostamente absoluto. Ao questionar a obviedade de valores como “bondade”, “piedade” e “humildade”, Nietzsche ensinou algo acerca de como funcionam as operações de naturalização. Nietzsche não foi, de forma alguma, um relativista. Ele afirmou taxativamente que os valores socrático-cristãos são piores, mais baixos, valores de escravo, daninhos à afirmação da vida. Mas não por acaso, o neokantismo de princípios do século XX leu como “relativistas” afirmações do tipo “falar de justiça e injustiça em si carece de todo sentido” (Nietzsche, 1967-77, p.312). Com esse axioma, Nietzsche sugeria, claro, que não há “justiça” até o momento em que o mais forte estabeleça sua lei. Nessas polêmicas, vale sempre a regrinha: ao ver alguém ser acusado de relativista, dê uma olhada no absolutismo de quem acusa. No caso do valor estético, a acusação de relativismo invariavelmente remete a uma suposta tendência dos estudos culturais—ou das demonizadas feministas e afrocêntricas—de não aceitar a “óbvia” diferença de “qualidade” entre os grandes monumentos da modernidade e as formas estéticas mais populares ou massivas. Aceitar essa diferença seria um pré-requisito para qualquer discriminação de valor. Ou seja, a acusação de relativismo costuma pressupor que se **essa** distinção de valor não é aceita, **nenhuma** distinção de valor é possível.

Recorro à etnomusicologia, onde me parece que o conceito de valor está colocado em terreno mais sólido. Está demonstrado, com pesquisa formal e etnográfica (Frith 1996), que as distinções valorativas realizadas pelos fãs de música popular não são, absolutamente, menos complexas, rigorosas, multifacetadas ou especializadas que aquelas feitas pelos ouvintes do heterogêneo corpus de peças europeias modernas que, a partir do século XX, passou a ser

agrupado sob o rótulo de “música clássica”. Qualquer consumidor de música popular que acompanhe, por exemplo, o heavy metal, poderá testemunhar acerca da miríade de distinções de sub-gêneros baseadas em andamento, instrumentação, vocalização, grau de distorção, volume, temática das letras, performance, timbre ou padrão rítmico—distinções incompreensíveis e ilegíveis para aqueles situados fora do pacto valorativo que preside o consumo do gênero. Carece de qualquer fundamentação filosófica a ideia de que a viabilidade do conceito de valor estético dependa da aceitação de uma diferença essencial, imanente entre o valor das obras agrupadas sob a rubrica da arte erudita e o valor daquelas que convencionamos chamar de populares ou massivas. Para seguir com a analogia musical: durante décadas, os estudos de música brasileira trabalharam com a noção de síncope como “irregularidade” essencialmente africana. O próprio Mário de Andrade faz referência a ela como característica “tida em geral como provinda da África” (1987, p.409). Ora, tal “irregularidade” provinha do fato de que a teoria ocidental prevê compassos simples (binários: 2/4, 3/4, 4/4) e compostos (ternários: 6/8, 9/8), mas não prevê compassos que misturem de forma sistemática agrupamentos dos dois tipos, exatamente a mistura que é uma das marcas da música da África subsaariana. O resultado é que “ritmos desse tipo apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares (exigindo, para sua correta execução, o recurso gráfico da ligadura e o recurso analítico da contagem) – em uma palavra, como sínopes” (Sandroni 2001, p.26). O valor rítmico contramétrico era ilegível numa notação construída para descrever e privilegiar a harmonia. A chamada “irregularidade africana” não era senão a impossibilidade de que a partitura ocidental descrevesse apropriadamente o novo objeto.

Os pactos valorativos na estética se tornarão visíveis em proporção direta à exposição do caráter contingente dos fundamentos que os sustentam. Dois exemplos, incluindo-se um que ilustra minhas críticas às revisões feministas, étnicas e pós-coloniais do cânone, ajudarão a encaminhar a conclusão teórica. Na Argentina, nos últimos trinta anos, nota-se uma acentuadíssima queda no capital cultural de um escritor que chegou a ser considerado um dos maiores do continente. Julio Cortázar, que inspirou uma geração de neovanguardistas estéticos e revolucionários políticos, é hoje invariavelmente visto como “escritor para adolescentes” (Aira, 2001) que, “depois de *Todos los fuegos el fuego* já não escreveu mais, dedicando-se exclusivamente a repetir seus velhos clichês e a responder às exigências estereotipadas de seu público” (Piglia, 1993, p.85). Incontáveis são juízos contemporâneos que veem *O Jogo de Amarelinha* como romance que “sofreu enormemente a passagem do tempo” (Sarlo, 2008) e “está escrito para candidatos de agência de turismo cultural”, uma “perfumaria *free tax* de aeroporto” (Abraham 2006, p.39). Na Argentina, a avaliação mais recorrente de Cortázar é que se trata de um escritor em cuja obra talvez se salvem os primeiros contos, de *Bestiario*, mas não muita coisa mais. Uma determinada conjunção de fatores estéticos e políticos criou as condições para uma leitura celebratória de Cortázar nos anos 60. A obra não parece ter renovado sua legibilidade depois daquele contexto (o que não quer dizer, evidentemente, que não possa vir a fazê-lo num momento futuro). O fato é que hoje seria bastante difícil encontrar um estudioso de literatura na Argentina que colocasse Cortázar no mesmo patamar de, por exemplo, Juan José Saer. As comparações com Jorge Luis Borges, comuns nos anos 60, hoje soariam risíveis aos ouvidos dos que circulamos no interior dos pactos valorativos que presidem a circulação desses textos. Uma tese que se propusesse a comparar “o fantástico em Borges e Cortázar” é imaginável no Brasil, na Espanha e talvez nos EUA, como demonstra uma pesquisa nos bancos de dados da disciplina. Mas na

Argentina ela seria recebida como uma junção de termos incomensuráveis.<sup>6</sup>

Com o exemplo de Cortázar, não quero me limitar a ilustrar o óbvio, que o valor dos escritores na Bolsa Literária (segundo a feliz expressão de Leyla Perrone-Moisés) muda no tempo e no espaço. Há uma lição menos óbvia a se extrair daí, sobre a qual as revisões feminista, étnica e pós-colonial do cânone ainda não refletiram o suficiente: a incontornável descontinuidade entre valor estético e resultado político, mesmo no caso das obras mais politizadas, como a de Cortázar. Um outro episódio de valoração, também latino-americano, oferece algo a ser pensado pelos dois polos do atual debate: a entrada do testemunho ao cânone literário.

Em 1983, publicou-se o testemunho de Rigoberta Menchú, resultado de vinte e cinco horas de gravações realizadas pela antropóloga franco-venezuelana Elisabeth Burgos. Era o auge dos movimentos de solidariedade à revolução centro-americana, e a história de Menchú, formada na luta contra os horrores do regime guatemalteco, comoveu uma série de críticos de esquerda que buscavam alternativas a uma política literária herdada do boom. O testemunho havia recebido um primeiro reconhecimento em 1967, quando Casa de las Américas criou uma categoria especial para o gênero em seu prestigioso prêmio. A publicação de *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet, gerou comentários acerca de uma suposta transparência da voz testemunhal, uma vantagem do gênero em relação à literatura na representação dos excluídos. Seguindo-se à publicação do testemunho de Menchú, George Yúdice opôs a literatura como “portadora privilegiada da identidade nacional” (1991, p.20) ao testemunho como “expressão de uma consciência liberada de tal elitismo” (p.26). A euforia levava a declarações como a de John Beverley, de que enquanto a literatura na América Latina “tem sido (principalmente) um veículo para engendrar um sujeito adulto, branco, masculino, patriarcal e 'letrado', o testemunho permite a emergência—mesmo que mediada—de identidades femininas, homossexuais, indígenas e proletárias” (1993, p.98).

Entretanto, no interior dos estudos sobre o testemunho, a ênfase nas mediações através das quais a voz testemunhal se registra na escrita e a análise da descontinuidade entre a posição do depoente (um subalterno, em geral indígena, camponês ou imigrante) e a posição do mediador (um intelectual, em geral um antropólogo) levou a própria crítica a matizar a euforia do primeiro momento. Estudos fundamentados no problema da mediação (Skłodowska, 1992), na aura de autenticidade da voz do subalterno (Moreiras, 2001) ou no papel do testemunho como recuperação imaginária de uma vocação política perdida na literatura (Avelar, 2003, p.51-104) relativizaram a “revolução” testemunhal que parte da esquerda anunciara nos anos 80. O saldo do episódio da canonização do testemunho foi que o texto de Rigoberta Menchú produziu um impacto importante mas **limitado**, logo absorvido pelo pacto valorativo que preside a leitura do corpus latino-americano. A incorporação de depoimentos dos subalternos ao cânone não representou nem um assassinato de Cervantes e Borges pela barbárie iletrada, como chegaram a lamentar Roberto González Echevarría e outros expoentes da direita crítica latino-americana, nem um golpe ao poder “elitista” da literatura, como chegaram a celebrar John Beverley e George Yúdice. Tanto esteticistas como culturalistas sobreestimam as consequências da revisão de uma lista de leituras. Para os primeiros, ela funciona como explicação simples para o complexo quadro de perda de capital cultural da literatura. Para os segundos, funciona como mecanismo compensatório que permite a apresentação de novas listas de leitura, mais inclusivas, como se estas

<sup>6</sup> Agradeço a Mariano Siskind pela interlocução sobre a perda de capital cultural de Julio Cortázar na Argentina e também pela citação de Beatriz Sarlo.

representassem uma vitória política real contra o racismo, o sexismo, o etnocentrismo e a opressão de classe. Ambos trabalham com o cânone, o valor e a estética de forma a não permitir qualquer descontinuidade entre os três termos. A grande tarefa da teoria não seria, então, salvar a literatura ou democratizar o cânone, mas introduzir algum espaço de respiração na interseção entre esses três conceitos.

### Para uma genealogia do conceito de valor estético

Os conceitos de valor e de estética terminaram, então, sendo vistos como contíguos entre si por esteticistas e culturalistas, como se toda estética pressupusesse a noção de valor, ou como se valorar obras de arte sempre implicasse que o juízo em questão fosse estético. Para concluir, sugiro rotas de dissociação entre esses conceitos, com observações acerca do que denomino uma concepção agnóstica de valor literário.

Recorde-se que na *Crítica do juízo* kantiana, o conceito de valor [*Wert*] **não aparece** no contexto do estabelecimento da estética. Este é um fato filológico tão banal quanto regularmente esquecido: na origem da estética, não há conceito de valor. Kant faz, sim, referências ao valor de um ato (§91), ao valor da existência humana (§4) e à necessidade do postulado da existência de seres racionais para que o mundo seja dotado de valor (§87). Ou seja, todas essas ocorrências se referem a uma esfera extra-estética. A única menção ao valor num contexto estético ocorre em §53, dedicado à comparação entre as várias belas artes (segundo Kant, a mais alta seria a poesia). Mas não há, na *Crítica do juízo*, qualquer hierarquia do belo, qualquer atribuição de valor à beleza, no sentido mensurável, quantitativo que é próprio do conceito. Como se sabe, para Kant a estética seria a esfera da experiência desinteressada do belo, apresentada como apreço que necessariamente demanda universalização, concordância de todos. Deixemos de lado o caráter escorregadio dessa premissa, já amplamente criticada pela tradição (a começar pelo próprio Hegel). Basta ler a analítica do belo (§6 a §22) para constatar que Kant o entende como objeto de um juízo de tipo, jamais de grau. Caso se apresente a objeção de que a impossibilidade de submeter o belo a fórmulas comparativas contraria todo o senso comum que desenvolvemos como consumidores de arte, não custa lembrar que o próprio pilar da analítica kantiana do belo-- a demanda de concordância universal sobre o juízo-- também embute um patente contra-senso.<sup>7</sup>

Por isso, não há que se repreender Barbara Herrnstein Smith por remeter o valor

<sup>7</sup> Que Antonio Cicero decrete que “quando digo que um texto é .... um poema bom, não estou dizendo meramente que gosto dele, mas que todo mundo que o considere desinteressadamente deve reconhecer” esse suposto fato e que, por outro lado, “se digo 'eu gosto de abacate', não pretendo o mesmo” (2009a), não torna essa distinção verdadeira. No mundo real, incontáveis leitores dizem que “No meio do caminho” é um bom poema e outros incontáveis leitores dizem o contrário, exatamente como ocorre com o gosto do abacate. Decretar que estes últimos são maus leitores não resolve o problema teórico. Quando Cicero afirma que Barbara Herrnstein Smith, ao propor a tese da contingência do valor, “nem sequer se dá conta de que, ao dizer tais coisas, incorre em paradoxos que solapam suas próprias teses” (2009b, p.8), ele parece não ter se dado conta de que há um **capítulo inteiro** de *Contingencies of Value* dedicado a refutar a objeção de que supostamente não se poderia afirmar que o valor é sempre contingente sem cair em contradição. Quem afirma a contingência do valor não está conferindo ao objeto valorado um atributo que permaneceria no tempo. Os enunciados falsificáveis evidentemente não se submetem às mesmas regras de verificabilidade dos não-falsificáveis. Ou seja, é pueril argumentar que não podemos afirmar que “o sentido não é eterno e unívoco” pelo fato de que essa frase supostamente teria um sentido eterno e unívoco. A frase não confere um atributo ao sentido; ela se limita a apresentar uma negativa. Em bom português: no debate entre agnósticos e crentes, o ônus da prova cabe a estes.

estético ao terreno da economia (Perrone-Moisés 1998, p.230). Na verdade, não há outro vocabulário que não o da economia. Todas as definições não-econômicas de valor estético que tenham pretensões trans-históricas incorrem em versões mais ou menos sofisticadas de uma tautologia: define-se o valor como a presença de certos traços formais (sejam quais forem) ou a capacidade de produzir certas sensações. Esses traços ou potencialidades passarão a ser apresentados como característicos da experiência estética, sendo sua maior ou menor presença em cada obra o critério para sua valoração. Ao enfrentar-se com a pergunta acerca de como se chegou a delimitar o terreno propriamente estético, remete-se o interlocutor à existência de obras que exibem ... aqueles traços inicialmente definidos como característicos do estético! Não é à toa que os alunos não aceitam isso facilmente.

Ao propor que não há conceito não-tautológico de valor estético fora da economia, não sugiro, evidentemente, que o valor estético de *Grande Sertão: Veredas* possa ser deduzido do preço da mercadoria comercializada pela Editora Nova Fronteira. Sugiro, sim, que esse valor se deduz num contexto eminentemente **relacional**, econômico, no qual **atos de valoração** socialmente situados entram em conflito, em negociação e em articulação, mediados por instituições como a escola, a imprensa e a crítica, num processo que conforma um equilíbrio nunca completamente estável-- o que venho chamando aqui de pacto valorativo. Para compreender sua dinâmica, vale a pena refletir sobre como a economia política entendeu o valor.

Já está presente em Aristóteles a compreensão de uma diferença clara entre o valor de uso e o valor de troca: “todas as coisas que são trocadas devem ser de alguma forma comparáveis. É para esse fim que se introduziu o dinheiro” (1133a). O conceito da comparabilidade universal precede, portanto, a economia política em mais de dois milênios. É o próprio Marx quem, no primeiro capítulo de *Capital*, dedicado à mercadoria, dá o crédito a Aristóteles como o “primeiro pesquisador a ter analisado a forma-valor” (1952, p.71). As genealogias da economia política em geral conferem a *Riqueza das Nações*, de Adam Smith, o mérito da ruptura com a natureza circular do debate anterior, entre fisiocratas e utilitaristas. Smith escapa da circularidade da equivalência universal das mercadorias ao dotar um conceito de um papel transcendental, que serve de fundamento a todas as outras trocas: “o trabalho é a real medida do valor intercambiável de todas as mercadorias” (Smith, 1999, p.581). É o trabalho que lhes confere valor e explica a possibilidade de equivalência entre duas mercadorias distintas. A consolidação da teoria do valor-trabalho, com Ricardo, ocorre não partir do fato de que o “trabalho seja um valor fixo, constante e permutável sob todos os céus e todos os tempos, mas sim porque todo valor, qualquer que seja, extrai sua origem do trabalho” (Foucault 1992, p. 269). O conceito de valor, pelo menos na economia política, onde ele sempre teve sua morada mais sólida, pressupõe um transcendental, o trabalho, que delimita uma região onde a representação “não tem mais domínio” (Foucault 1992, p.270).

O objetivo aqui não é traçar uma analogia entre o valor estético e o valor econômico, mas justamente notar que há uma operação analógica silenciosa, de rentabilidade limitada, nas teorias imanentistas do valor estético. A economia política sempre enfatizou, claro, que a lei do valor-trabalho se aplica a objetos **reprodutíveis**, e que o cálculo do valor da mercadoria como quantidade de trabalho socialmente necessário para a sua produção não se aplica a objetos estéticos. Atesta-o a célebre observação de Marx na introdução aos *Grundrisse*, de que o mistério não era explicar que a arte grega emergiu como produto de circunstâncias históricas particulares próprias à sociedade helênica, mas entender como e por que os poemas homéricos, produtos do que ele chamou de “infância da humanidade”, ainda nos fascinam e

mantêm sua legibilidade. A manutenção do valor de uma mercadoria através do tempo se explica pelo fato de que ali se aninha uma quantidade determinada de trabalho que mantém alguma tradutibilidade (com as naturais oscilações que serão fruto das próprias variações no valor do tipo de trabalho que se encontra ali congelado). Na economia, a teoria do valor depende de um transcendental, o trabalho. Na ausência desse transcendental, a teoria do valor estético só pode definir o valor imanentemente a partir das operações circulares descritas acima, não muito diferentes das equivalências universais tautológicas dos economistas anteriores a Adam Smith. O trabalho que produz a obra de arte não é traduzível, e portanto sua permanência no tempo não se explica imanentemente:

A permanência de um autor clássico como Homero se deve não ao valor supostamente transcultural ou universal de suas obras mas, pelo contrário, à continuidade de sua circulação numa cultura particular. Repetidamente citada e recitada, traduzida, lecionada e imitada, e completamente inserida numa rede de intertextualidade que continuamente constitui a alta cultura ..., essa altamente variável entidade à qual nos referimos como “Homero” recorrentemente entra na nossa experiência em relação com uma grande variedade de nossos interesses, e pode assim realizar várias funções para nós (Smith 1998, p.52-3).

Evidentemente, essa observação não é o fim, mas o prolegômeno da pesquisa. Haveria que se estudar o que, em cada situação e contexto, permitiu que cada obra realizasse as funções que os vários leitores, instituições, escolas, academias e intertextos lhe atribuíram ao longo dos anos. No caso do debate sobre o valor que tem se desenvolvido nos estudos de literatura brasileira e latino-americana, ganharíamos terreno se o dissociássemos da polêmica entre o culturalismo e os defensores do “cânone ocidental” e o remetêssemos a todo o vasto material que pode informar uma futura história da construção do valor literário no Brasil: o erudito mapa traçado por Raúl Antelo do ideário da transgressão na modernidade (Antelo, 2001), a valiosa sequência de pesquisas feitas por Marisa Lajolo e Regina Zilberman sobre a história da leitura e do livro (Lajolo e Zilberman, 1991, 1996, 2001), o estudo de Roberto Ventura sobre as polêmicas literárias, essas verdadeiras máquinas de produção e destruição de valor (Ventura, 1991), as pesquisas de Flora Sússekind sobre as relações da literatura com outros discursos, como os relatos de viagem (Sússekind, 1990) ou as tecnologias da reprodução (1987), a recuperação de facetas pouco exploradas dos escritores mais canônicos, como a recente antologia de escritos de Machado de Assis sobre a afro-descendência realizada por Eduardo de Assis Duarte (2007), para não mencionar mais que alguns exemplos. Acredito que ainda sabemos pouco sobre o papel das antologias, de Manuel Bandeira (1963) a Italo Moriconi (2000; 2001), na conformação do sistema de valores literários brasileiros. A história da profissionalização do escritor e das suas relações com a imprensa e com o mercado ainda nos oferece vastas zonas de pesquisa não realizada. Para além do lamento de que a Internet é responsável por uma queda na qualidade e na frequência da leitura das novas gerações--queixa jamais fundamentada com pesquisa empírica e agora patentemente desmentida (Castells, 2009)--, uma série de novos escritores faz uso das tecnologias de publicação online para circular seus textos e manufaturar concepções emergentes de valor literário. O postulado da contingência essencial do valor só abre um espaço de relevância ainda maior para essas pesquisas. Estabelecer com a valoração uma relação menos essencialista e mais agnóstica não implica que o crítico deixará, em situações e contextos específicos, de exercitar os juízos de

valor que são uma inevitabilidade da própria prática crítica. Significa que não se confundirão esses juízos com uma teoria geral do valor. No horizonte imenso aberto por esta última, as querelas sobre o cânone ocidental talvez não passem de uma nota ao pé de página.

## REFERÊNCIAS:

ABRAHAM, Tomás. Impresiones de los autores que se fueron. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.673-674, p. 37-45, jul-ago 2006.

AIRA, César. Entrevista de Francisco Ángeles a César Aira.  
[http://www.metacafe.com/watch/3437882/entrevista\\_a\\_c\\_sar\\_aira\\_1\\_de\\_2/](http://www.metacafe.com/watch/3437882/entrevista_a_c_sar_aira_1_de_2/) Acesso em 15 dez. 2009.

ANDRADE, Mário de. *A melodia do boi e outras peças*. São Paulo: Martins, 1987.

ANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

ARISTÓTELES. *Nicomachean Ethics*. Trad. W. D. Ross. *The Basic Works of Aristotle*. Ed. Richard McKeon. Nova York: Random House, 1941. p. 927-1112.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BANDEIRA, Manuel, org. *Poesia do Brasil*. Porto Alegre: Editora do Autor, 1963.

BENJAMIN, Walter. *Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*. Volumes V-1 e V-2. Ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhüser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1989.

BEVERLEY, John. *Against Literature*. Minneapolis e Londres: U of Minnesota P, 1993.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Nova York, San Diego e Londres: Harcourt Brace, 1994.

BOOTH, Wayne. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley e Los Angeles: U of California P, 1988.

BURGOS, Elisabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Barcelona: Argos Vergara, 1983.

CASEMENT, William. *The Great Canon Controversy: The Battle of the Books in Higher Education*. New Brunswick: Rutgers UP, 1996.

CASTELLS, Manuel. *Comunicación y poder*. Madri: Alianza, 2009.

CICERO, Antonio. O fim das vanguardas: Entrevista com Héber Sales. *Cronópios*, 2009.  
<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3842> Acesso em 15 dez. 2009.

CICERO, Antonio. A questão dos valores. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 de outubro de 2009. Ilustrada, p. 8.

DESAI, Gaurav e NAIR, Supriya. *Postcolonialisms: An Anthology of Cultural Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers UP, 2005.

DOSSE, François. *Histoire du structuralisme*. 2 volumes. Paris: La Découverte, 1991-92.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afro-descendente*. Rio de Janeiro e Belo Horizonte: Pallas e Crisálida, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1996.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1957.

GATES, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. Nova York: Oxford UP, 1988.

GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GRAFF, Gerald. *Professing Literature: An Institutional History*. Chicago e Londres: U of Chicago P, 1987.

GRAFF, Gerald. *Beyond the Culture Wars: How Teaching the Conflicts Can Revitalize American Higher Education*. Nova York: Norton, 1992.

GUILLORY, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: U of Chicago P, 1993.

KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft. Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Werke III*. Ed. Manfred Frank e Véronique Zanetti. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1996, p. 479-880.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita: Livro e literatura no Brasil*.

São Paulo: Brasiliense, 1991.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura: Leis e números por trás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

MARX, Karl. *Das Kapital: Kritik der Politischen Ökonomie*. Berlim: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1952.

MOREIRAS, Alberto. A aura do testemunho. In: *A exaustão da diferença: A política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 249-282.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores poemas brasileiros do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Zur Genealogie del Moral*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Volume 5. Ed. Giorgio Collin e Mazzino Montinari. Berlim e Munique: Walter de Gruyter e Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967-77. p. 245-412.

PAULS, Alan. *El pasado*. Barcelona: Anagrama, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX e Universidad Nacional del Litoral, 1993.

PRATT, Mary Louise. *I, Rigoberta Menchú and the "Culture Wars"*. In: *The Rigoberta Menchú Controversy*. Ed. Arturo Arias. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001. p.29-48.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e UFRJ, 2001.

SARLO, Beatriz. Entrevista de Sergi Doria con Beatriz Sarlo. *Barcelona Metròpolis*, 2008. <http://www.barcelonametropolis.cat/es/page.asp?id=22&ui=58> Acesso em 15 dez 2009.

SKLODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Nova York: Peter Lang, 1992.

SMITH, Adam. *The Wealth of Nations*. Books IV-V. Londres e Nova York: Penguin, 1999.

SMITH, Barbara Herrnstein. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge, Mass. e Londres: Harvard UP, 1988.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

YÚDICE, George. Testimonio and Postmodernism. *Latin American Perspectives*, n.18, p.15-31, 1991.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: Usos da cultura na era global*. Trad. Marie-Anne Kramer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.