



CRÍTICA LITERÁRIA e valor estético

Idelber Avelar¹

(Tradução: Damaris Pereira Santana Lima – UFMS)

A partir de algumas discussões que se produziram no primeiro dia de um encontro de crítica literária na Universidade Nacional de Bogotá, Colômbia, em outubro de 2007, decidi descartar o ensaio que havia preparado sobre a música brasileira popular e, numa noite, esboçar outra comunicação, dessa vez acerca dos problemas do juízo estético e do valor literário. Ao final da apresentação, recebi forte crítica do Prof. Victor Viviescas, com a qual não pude senão concordar. A minha apresentação sobre-enfatizava o papel desmistificador do agnosticismo, do ceticismo valorativo que passou a ser associado aos Estudos Culturais. Para simplificar um argumento que era consideravelmente mais complexo, digamos que Viviescas me sugeria que o modelo apresentado sofria de visível teleologia, ao colocar os Estudos Culturais como ponto de chegada de uma evolução, que apesar de meus melhores esforços, não fazia senão reeditar a mitologia do progresso. O fato de que eu eludira a estética hegeliana, dando um salto do desinteresse kantiano diretamente aos moralismos estéticos anglo-saxões de Leavis e Arnold, reeditava o mesmo hegelianismo com o qual eu me recusara a discutir. O que segue não é, portanto, o texto escrito da apresentação de outubro – este se encontra já perdido no mar dos rascunhos que jamais chegaram à condição de texto—, mas uma reflexão que combina alguns dos pontos desenvolvidos em Bogotá com uma revisão do argumento original à luz do debate que ocorreu lá. Sobre a mesa, para começar, uma pergunta muito mais complexa do que parece: o que é o valor literário?

¹Idelber Avelar é professor da Tulane University.

Nossa primeira premissa, que está muito longe de ser universalmente aceita, é a de que não há estudo da literatura, por mais descritivo que seja, no qual uma resposta a essa pergunta não esteja de alguma maneira presente. Por certo, não se segue daí que todas as correntes interpretativas aceitem considerá-la explicitamente. Durante várias décadas do século XX, a regra, inclusive, foi negar a validade da pergunta. Se tomarmos a história da crítica no mundo anglo-saxão, o *New Criticism*, dominante durante décadas, de imediato vem à mente como uma tentativa de construir uma empresa crítica despida de qualquer conteúdo axiológico. Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*, delimita o terreno ao separar a crítica da história do gosto:

Na história do gosto, onde não há fatos, e onde todas as verdades foram da maneira hegeliana fragmentadas em meias verdades... sentimos talvez que o estudo da literatura é relativo e subjetivo demais para ter qualquer sentido consistente. Mas como a história do gosto não tem nenhum vínculo orgânico com a crítica, ela pode ser facilmente separada desta. (Frye 1957:18)

Um pouco antes: “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” (18). O curioso da analogia de Frye, por certo, é que não é, de forma nenhuma, claro que a polêmica Huxley-Wilberforce não seja parte da estrutura da biologia, assim como não é óbvio que a polêmica Marx-Ricardo não seja parte da estrutura da ciência econômica. Na medida em que se percorrem as páginas de *Anatomia da crítica*, uma conclusão vai se impondo: sempre que se diga que a crítica é “facilmente separável” do gosto (do juízo, do valor), pode-se estar razoavelmente certo de que tal separação é a coisa mais complicada que há.

O leitor de Frye se dá conta disso quando chega ao espinhoso momento em que o autor tem que justificar suas escolhas e lançar mão de uma curiosa tese, a de que é preferível que os valores que subjazem às escolhas estéticas fiquem silenciosamente escondidos:

A estimativas comparativas de valores são, realmente, inferências da prática crítica, tanto mais válidas quanto mais silenciosas. Não são princípios expressos que guiam sua prática. O crítico verá logo e constantemente que Milton é um poeta mais sugestivo e de maior recompensa que Blackmore mas, quanto mais óbvio isso se torne, menos tempo ele vai querer insistir nisso. Porque insistir nisso é tudo o que se pode fazer: qualquer crítica motivada por um desejo de estabelecê-lo ou prová-lo será meramente um documento na história do gosto. (Frye 1957:25)

É espantoso, mas isto é o que nos sugere *Anatomia da crítica*: 1) a crítica é uma esfera separada da história do gosto; 2) é “óbvio” que alguns poetas são

melhores que outros; 3) qualquer intenção de explicar porque isso é assim será parte da história do gosto, não da crítica; 4) portanto, é melhor deixar o fundamento das escolhas estéticas sem discussão, porque se não as coisas se complicam demasiado. Que se destaque: não estamos criando aqui um espantalho artificial, ou seja, não tomamos um rascunho mal composto por algum acadêmico. *Anatomia da crítica* é um dos livros de crítica literária mais influentes do século XX. Apoiar-se, no entanto, sobre um tripé de premissas de visível precariedade: 1) a crítica e o valor não se misturam, já que este é uma mera parte da história do gosto; 2) não se faz crítica sem uma escolha valorativa implícita; 3) como já definimos a valoração como parte de uma história do gosto externa à crítica, mesmo reconhecendo que a atividade crítica depende de uma escolha valorativa, escondamos debaixo do tapete os critérios que subjazem a esta, sob risco de que desmorone todo o edifício armado.

Poder-se-ia demonstrar que a dificuldade que detectamos no *New Criticism* se repete em todos os métodos interpretativos que tentaram fazer da crítica literária uma operação descritiva na qual não teria lugar o debate acerca das opções valorativas. Haverá um dia que se escrever a história dos métodos formais no século XX, com especial atenção a como o desejo de cientificidade entrou em choque com o que poderíamos chamar a inevitabilidade valorativa. No caso do Formalismo russo, estes dois eixos coexistiram não sem tensão. O desejo de criar uma linguagem científica para a descrição das operações da linguagem poética os leva a definir o próprio da literatura a partir da noção de estranhamento (*ostraneniye*), entendida como prolongamento da percepção devido à dificuldade e à novidade das operações textuais sobre a linguagem. No momento mais frutífero do desenvolvimento das investigações dos formalistas, a consolidação do poder nas mãos de Stalin progressivamente força os formalistas ao exílio ou ao silêncio, não sem que antes Yuri Tinianov formule algumas pistas do que poderia ter sido uma concepção formalista da história literária. Para Tinianov, a literatura evoluiria através da paródia, ou seja, do estranhamento imposto às formas literárias congeladas, automatizadas pelo uso excessivo. Sempre que um procedimento formal passasse a ser parte do repertório de práticas já esperadas, emergiria uma operação paródica que a estranharia, fazendo visível a automatização anterior. Um dos exemplos clássicos, naturalmente, é o que *Don Quixote* fez às novelas de cavalaria. A sofisticação do aparato teórico dos formalistas russos os levava, pouco a pouco, de uma imanência textual a uma teoria da história literária, interrompida brutalmente pela consolidação do poder burocrático na União Soviética.

As restrições feitas acima ao *New Criticism* norte americano não se aplicam aos formalistas russos, na medida em que eles jamais excluíram o tema do valor

da esfera da crítica. Mas também não se dedicaram a tomar como tema explicitamente, ainda que algumas de suas formulações pressuponham uma axiologia. A insistência numa função descritiva da crítica literária, assim como a ênfase na condenação aos julgamentos de valor impressionistas e leves do simbolismo contra o qual se insurgiam, demonstra que o Formalismo russo manteve uma relação tensa e problemática com a inevitabilidade valorativa. Se a escola define o estranhamento como o mais próprio à literatura e se insiste que a história literária evolui pela operação paródica sobre o congelamento anterior das formas, parece-me inescapável a conclusão de que o valor recairia sobre as práticas que mais realizam este programa. Em outras palavras, o edifício teórico dos formalistas nos leva à conclusão ineludível de que *Don Quixotte* tem um valor que não possui o *Amadís de Gaula* e que as vanguardas realizam a linguagem literária de uma maneira que não o fazem os parnasianos. As conhecidas conversações entre o Formalismo e o Futurismo russos dão credibilidade a esta tese. Não há nada de condenável nisso, é lógico. Mas o citamos como prova adicional de que ainda nas operações mais formais, descritivas e “científicas” da crítica, a inevitabilidade axiológica se impõe. Assinalaremos simplesmente que a mesma inevitabilidade poderia ser demonstrada com respeito à outra grande corrente formal da crítica literária do século XX – o estruturalismo – e veremos como ela se manifesta nas correntes críticas não caracterizadas pelo desejo de cientificidade, mas pela pulsão ética. Passamos então, ao outro extremo: do descritivismo formal, que supostamente eludiria a valoração, às correntes que explicitamente reivindicam a valoração ética como elemento constitutivo da atividade crítico-literária.

The Company We Keep: An Ethic of Fiction, de Wayne Booth, ocupa um papel central no que se chamou, em certos círculos da crítica anglófona, a “ressurreição” da crítica ética. Booth mantém as premissas aparentemente contraditórias de que a crítica ética caiu em desuso— “ela passa sem menção na maioria das discussões entre críticos profissionais”. (1988:25) – e que “quase todos em nossa cena são críticos ‘éticos’” (67). A aparente contradição se explica com o fato de que, para Booth, qualquer posição estética ou epistemológica sempre incluirá, ainda que implicitamente, escolhas éticas. A crítica de Booth à separação kantiana entre a filosofia moral e a filosofia estética traz um eco de Hegel, que assinalava que um “devir ser” se anunciava sob cada “é”, nas definições kantianas do belo e do sublime. O que Booth lamenta é a ausência de um esclarecimento dos valores que subjazem mesmo às análises estéticas mais especializadas. Na intenção de preencher o vazio, Booth abraça o projeto humanista de ilustração através das letras, uma “Conversa que Celebra as Muitas Maneiras em que as Narrativas podem ser Boas Para Você – com Vislumbres

de Como Evitar Seus Poderes para o Mal” (ix), como o define na introdução. Distanciando-se do prescritivismo da filosofia moral, Booth mostra como a reflexão sobre o encontro entre o *etftos* de um texto ou do autor implícito com o do leitor não se deixa subsumir sob um mero conjunto de normas. “Adiando a maioria das perguntas acerca da boa ou má moral, em seu sentido ordinário”, Booth destaca o fato de que “as distinções éticas não dependem da escolha entre valores morais tradicionais” (179). Consciente de que as condenações moralizantes de uma tradição que vai de Platão a Leavis “deram à crítica ética uma má fama”, Booth propõe a pergunta: “Poderemos esperar encontrar uma crítica que respeite a variedade e ofereça um saber acerca de porque algumas ficções valem [*are worttft*] mais que outras?” (36).

Qualquer intenção de sustentar esta última premissa – a de que algumas ficções valem mais que outras – só poderia dispensar uma moral implícita ao percorrer uma investigação acerca dos processos históricos através dos quais certos valores foram atribuídos àquelas ficções. Se não, ou seja, se continuarmos tomando tais valores como intrínsecos – seja “potencialmente” ou “realmente” presentes, como tenta distinguir Booth quando tropeça no problema (89) – jamais poderíamos “respeitar a variedade”, ou não estaríamos levando nossa posição à sua conclusão lógica necessária, ou seja, a invocação daqueles valores sobre outros, que valeriam “menos” que os primeiros. Os leitores que manejaram o admirável tratado de Booth terão notado um diálogo subterrâneo com a teoria contemporânea, algumas vezes explícito no livro, como na reavaliação de Rabelais à luz do feminismo (383-418). O desafio que se apresenta é manter certas premissas da teoria contemporânea (acerca, por exemplo, da variabilidade histórica do sentido ou da impossibilidade de uma medida transcendental de valor) e, ao mesmo tempo, continuar apegando-se à noção de literatura como fornecedora singular de uma “imersão em outras mentes” (142). *Company* é, então, uma minuciosa tentativa de definir em que consistiria este “Bem” e este “Mal”, num esforço de aceitar a variabilidade de interpretações (que Booth defende em nome do “pluralismo”) ao mesmo tempo em que se recusa a deslocar a discussão do terreno do valor intrínseco ao terreno da valoração social. Booth realiza essa difícil tarefa através de uma série de exercícios em *reductio ad absurdum*, como o contraste entre King Lear e um exemplar da revista pornográfica *Husttler*, ou ainda um poema de Yeats e uma brincadeira improvisada em verso. Depois de superar moralmente tais fantasmas imaginários, a grande literatura reemergiria intacta, com sua insubstituível função moral reassegurada.

Trata-se, em Booth, de um modelo pedagógico: o ético é pensado como o “efeito” exercido pelo texto. Esse modelo contrasta com a tendência anti-

humanista da crítica contemporânea, que concebe a literatura como uma construção linguística, cultural e histórica cujo valor só pode ser determinado através de uma perspectiva mais agnóstica e distanciada. A linha tênue que separa o reconhecimento das contingências formais e históricas e o compromisso humanista leva Booth a incessantemente martelar a conhecida cantilena: o que é bom aqui não é bom lá, isto pode ser bom para ti, mas não para mim, qualquer virtude levada ao extremo pode destruir as demais, uma dose excessiva de qualquer valor (seja a ironia, a abertura formal, ou qualquer outro) pode ser prejudicial em vez de positiva etc. (49-79). Booth tenta encontrar aquela área de interseção que permitiria ao crítico sensível evitar o “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 “prisão” ou “abertura” excessivas. Os tropeços da crítica ética seriam explicáveis por sua tentativa especial de “sobre-generalizar” (51). Trata-se, então, de um pluralismo moderado, que mantém a equivalência entre o ético e uma concepção imanentista de valor segundo a qual este, não importa quão variável, sempre transcenderia, existiria independente de qualquer valoração social.

Sempre que se remete um problema à “tentação de sobre-generalizar”, o terreno está preparado para que o liberal sensível busque a reconciliação razoável. Ao contrário do que sugere os argumentos de Booth (350), não estamos diante de um pluralismo radical, e sim liberal. Ao falar da crítica contemporânea, Booth afirma que “a ênfase na variedade de interpretações nos diz pouco acerca do valor real das obras” (84)², afirmação que só tem sentido se você se aferra à noção de que as obras possuem um valor como uma espécie de propriedade inerente ou essência eterna, ou seja, se você se recusa a considerar seriamente o argumento de que todo valor é produto de uma operação socialmente contingente e historicamente viável – posição que Booth descarta como “subjetivista” (73). Os ataques ao “subjetivismo” e ao “relativismo” do ponto de vista de uma ética humanista são bem conhecidos e Booth os repete *ad nauseam*: “pressupõe-se claramente uma completa equivalência na competição de todos os intérpretes no argumento de que as obras não possuem ou exercem valor inerente, mas que somente são valoradas” (85). Aí está outra versão do que

² Na realidade, uma olhada em algumas tendências dominantes da crítica contemporânea demonstraria que a emergência de muitas das questões éticas reconhecidas por Booth – ou seja, aquelas que se relacionam com raça, classe ou gênero – dependeu de, e dialogou com, a “dissecção formalista” de “textos”, que Booth desqualifica como ideologicamente neutra (422). Para comprovar o equívoco de Booth, basta pensar em Shklovski, Brecht, Benjamin, Butler, Lamming ou Henry L. Gates, para ser o mais eclético possível no contra-exemplo.

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’” (Herrnstein Smith 1998: 98). A *falácia igualitária* se sustenta através de uma fantasia ancorada em uma sorte de Robison Crusoe crítico: “parece-me mais difícil crer que se uma pessoa de nossa cultura, que é completamente inexperiente, não vê absolutamente nenhum valor, digamos, nas novelas de Faulkner, suas opiniões sejam tão pertinentes ao nosso discurso sobre Faulkner como as opiniões dos leitores experientes” (85). A falácia é que, obviamente, uma “pessoa” inexperiente em literatura não poderia pertencer à mesma “nossa cultura” que “os leitores experientes”; suas opiniões, por definição, não seriam igualmente pertinentes a “nosso” discurso (sempre há que se perguntar, a desconstrução e o marxismo nos mostraram, qual instância de enunciação se esconde por trás de um pronome de primeira pessoa do plural). Na realidade, é precisamente porque os valores emergem como articulações de interações e conflitos sociais que podemos concluir que nem todos os juízos são iguais, nem igualmente válidos. Exatamente porque as valorações não são igualmente válidas epistemicamente nem iguais em suas posições com respeito às relações de poder, elas jamais são intercambiáveis. Um ou outro nunca é matéria indiferente, por mais que a ansiedade essencialista tente nos convencerde que se a valoração se deslocou, de uma imanência dormente a uma rede de relações sociais, todos os valores transformam, de alguma misteriosa maneira, em valores idênticos a todos os demais.³

Se os imanentismos formais não escapam da axiologia, por mais que sejam descritivos e científicos, a crítica humanista, que em nenhum momento tenta esconder seu compromisso com a noção de que a literatura deve defender determinados valores éticos, também padece da impossibilidade de fundamentá-los mais além da tautologia. Por certo, a crítica prescritiva arrolou uma infundável lista de fundamentos transcendentais a partir dos quais se deveria julgar a literatura: a formação do caráter, a renovação da linguagem, o progresso do espírito humano, a emancipação do proletariado. Nenhum desses fundamentos se

³ Apesar dos melhores esforços para evitar as desqualificações moralistas, a ansiedade acerca do valor leva Booth a considerar os produtos da cultura de massas “como *Tubarão*” como objetos que “se aproximam ao limite do sem valor” (206). O problema torna-se claro quando alguém compara este comentário com a reconstrução intrincada feita por Fredric Jameson, das alegorias da novela e do filme e suas respectivas representações de certos conflitos de classes mascarados nos Estados Unidos pós-direitos civis, os papéis ideológicos tanto do sistema policial como da retórica cientificista no filme, seu conteúdo utópico velado etc. (“Reification” 26-30). Neste caso, claramente, o moralismo estético impediu ao crítico, a Booth, ver e enfrentar-se com uma rica textura de problemas políticos e culturais presentes no filme.

sustenta, no entanto, como base para uma estética sem remissão a outro valor que o justificaria. A pergunta: “Por que deve ser esta a função da literatura?” não pode ser respondida imanentemente. Ela desencadeará um processo de regressão infinita. A fundamentação do valor na estética teria, assim, uma estrutura abismal. A teórica norte-americana Barbara Herrnstein Smith – parece-me que é quem põs alguma ordem nesta discussão – resumiu o assunto com um axioma: o valor é sempre e necessariamente contingente (1988: 30-53).

“Contingente” não quer dizer “subjetivo” nem “relativo” nem “arbitrário”. Um determinado valor pode perfeitamente ser “objetivo” (na medida em que independeria da subjetividade particular de qualquer membro da comunidade), “absoluto” (posto que não relativizável dentro de tal sociedade) e “motivado” (no sentido de que sua origem não seria produto de uma escolha puramente arbitrária). Nada disto mudaria sua natureza essencialmente contingente. A expressão chave aqui é *dentro da comunidade*. Um valor é sempre o resultado de uma luta entre grupos sociais cujo desenlace não está dado de antemão. Poderia se argumentar que quanto mais bem sucedido o pacto que se segue ao resultado da luta, mais esse valor contingente aparecerá aos membros da comunidade como uma não contingência. Os exemplos são legião. Bastaria pensar no considerável poder de tração de valores como o *mestter de clerecía* (a técnica aprendida na tradição) para a literatura tardo-medieval, a adequação aos modelos greco-romanos para a literatura neoclássica do século XVIII ou a inovação e a ruptura para as vanguardas do princípio do século XX. Em cada um desses casos, a justificativa de um valor historicamente contingente fez uso de um vocabulário da não contingência, ou seja, realizou, em alguma medida, a transcendentalização de um processo que era estritamente imanente à comunidade valorativa em questão.

A posição agnóstica adotada aqui é de que o grau de estabilidade desses valores entre suas respectivas comunidades não nos diz nada sobre sua suposta obviedade ou necessidade, mas sim que expressa o processo de naturalização do resultado de um pacto valorativo. Tomemos, por um momento, um exemplo latino-americano: já 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 uma legitimidade não conferida à versão epigonal que se encontra em, digamos, *A casa dos espíritos*, de Isabel Allende. É possível questionar essa valoração, mas não sem se instalar em posição consideravelmente exterior ao consenso crítico que preside as comunidades interpretativas nas quais circulam estes textos. O êxito do questionamento dependerá, portanto, da capacidade do analista de desvelar a natureza contingente da aparente naturalidade da valoração anterior. Esta posi-

ção, de agnosticismo axiológico, é frequentemente confundida com o relativismo puro e simples, que afirmaria que “todos os valores são igualmente válidos” ou, para recorrer à uma expressão popular, que “dá tudo na mesma”. Nietzsche, ao questionar a suposta obviedade de valores como “o bem”, “a piedade”, “a humildade” e “a generosidade” nos mostrou algo acerca do funcionamento das operações de desnaturalização. A acusação de relativismo se repete quando, no interior de uma comunidade, se questiona um valor supostamente absoluto. Para os que experimentam uma contingência como se ela fosse uma não contingência, qualquer alteração da ordem provocará a sensação de que nenhuma ordem é possível. As reações preocupadas ante o agnosticismo (ou ceticismo) axiológico da teoria contemporânea que encontramos na crítica ética de Wayne Booth se repetem, *muttatis mutandi*, na reação da crítica esteticista de, por exemplo, um Harold Bloom, em seu *O cânone ocidental* (1994).

Para Bloom, feministas, marxistas, desconstrucionistas, lacanianos, neohistoricistas e afrocêntricos seriam os agentes contemporâneos de uma “Escola do Ressentimento” que “nega a Shakespeare sua palpável supremacia estética” (1994: 20). Essa escola proclamaria “a abertura do cânone”, com a incorporação de obras que “não devem e não podem ser relidas, porque sua contribuição ao progresso social é sua generosidade de se oferecer para rápida ingestão e descarte” (30). Ironicamente, num crítico que responsabiliza a Escola do Ressentimento pelo fato de que “como crítico literário, [vivo] na época em que considero a pior de todas para a crítica literária” (22), pode-se censurar qualquer coisa, exceto não ter tornado bastante visível o seu próprio ressentimento. O paralelismo que estabelecemos entre a crítica ética de Booth e a crítica estética de Bloom, na realidade, não faz completa justiça àquele, já que em Booth encontramos alguma intenção de ler o interlocutor. A certas frases, como “o radicalismo acadêmico chega ao ponto de sugerir que as obras se incorporam ao cânone por causa de bem sucedidas propagandas [*advertising*] e campanhas de doutrinação [*propaganda*]” (Booth 1994:20), não há resposta possível senão perguntar: quem jamais disse isso?

Nas melhores obras anglófonas que se dedicaram a revisar o cânone de uma perspectiva feminista, como *Tfte Madwoman in ttfte Attttic*, de Susan Gilbert, ou de uma perspectiva afro, como *Tfte Signifying Monkey*, de Henry Louis Gates, Jr., seguramente não encontramos qualquer equação entre a construção do cânone e a operação de uma propaganda. Se é certo que boa parte da crítica contemporânea dedicou-se a estudar o processo de emergência dos cânones—e aqui se sugere a obra indispensável de John Guilliry, *Cultural Capittal*—, seria difícil encontrar um só estudo sério que defenda algo que vagamente lembre a caricatura de Bloom. Sobre frases como “não estou preparado para concordar com os

marxistas que o Cânone Ocidental seja outra instância do que eles chamam ‘capital cultural’” (Bloom 1994: 37), torna-se inevitável observar que ela não passaria em um teste de sociologia elementar. Como bem sabe qualquer bom estudante de ciências humanas, o conceito de “capital cultural” vem de Pierre Bourdieu, um sociólogo francês com oblíquas relações com a tradição marxista. Mais que de atacar Bloom, trata-se aqui de assinalar um curioso paradoxo. Se Bloom insiste com tanta ênfase em afirmar que “Shakespeare inventou todos nós” (1998:40) – e é ubíqua sua reiteração de que Shakespeare é o pai de todos –, é impossível não se perguntar que pai é esse que, mesmo perfeito, produz filhos tão bárbaros e desprezíveis como esses afro-cêntricos e essas feministas. De Bloom, sinto-me tentado a extrair outro axioma: quanto mais ameaçados se sintam os guardiães da suposta universalidade de um determinado valor, quanto mais socialmente precário seja seu fundamento, menor será sua capacidade de entrar em genuíno debate com a força emergente, com a irrupção crítica que vem de fora para assinalar o caráter contingente de tal valor.

Entendo que o leitor possa estar ansioso pelo momento propositivo, programático, positivo deste ensaio. Se mantenho 1) que todos os valores estéticos são produtos de uma luta entre grupos sociais que termina consolidando uma contingência e, no processo, criando as condições para que ela se apresente

como uma não contingência; e 2) que isto não supõe qualquer tipo de posição “universalmente relativista” (valha o oxímoro), ou seja, que daí não se deduz que o valor que se impunha a cada momento seja indiferente, 3) sem dúvida é legítimo perguntar: “que concepção de valor estético defendes então?” Por razões análogas às de Marx, que se recusava a descrever a sociedade comunista futura e insistia na crítica radical à realidade realmente existente, continuo apostando numa avaliação cética da suposta universalidade dos fundamentos da estética herdada da tradição ocidental – ante a qual, desde já, não há exterioridade possível nem desejável. A circulação e o prestígio de diatribes como as Harold Bloom me convence que esta tarefa mal começou.

Resignar-se a uma posição para a qual o único verdadeiramente universal é a necessidade do martelo da razão crítica destinado a questionar universais não impede intervenções programáticas locais nos debates axiológicos. Quanto ao cânone latino-americano, por exemplo, insisti numa valoração de escritos mais perturbadores e menos triunfalistas como os de Juan Carlos Onetti ou José María Arguedas, por oposição às obras mais identitárias e, em certa medida, mais reconfortantes de um García Márquez, de um Vargas Llosa ou de um Carlos Fuentes, romancistas incomparavelmente mais valorizados pela tradição crítica herdada do boom (Avelar 2003:18-29). O que sim, continuo resistindo, é a universalização desta intervenção local como modelo axiológico definitivo,

num momento em que – de novo como exemplo – certa melancolia onettiana adquire contornos de *Zeitgeist* dominante em algumas sociedades pós-ditatoriais, transformando a paralisia política numa etiqueta elegante e inofensiva.

Reconheço que o momento programático da posição que se defende aqui é bastante modesto e localista. Estou convencido de que, a longo prazo, esta “tática de guerrilha” de abordagem ao cânone pode produzir efeitos mais duradouros que qualquer postulado acerca de qual deveria ser o novo valor literário universal. Há algo de anti-climático nesta escolha, certamente. Este ensaio não está longe de argumentar que o mais absoluto valor estético deve ser aquele que nos permita, a cada momento, desarmar completamente os absolutos e tornar a rearmá-los, permitindo-nos assim vislumbrar algo rasurado nas formulações anteriores. O que talvez não seja, enfim, um programa tão modesto para a literatura, em uma época em que a *doxa* política e jornalística reinstala a crença em universais cujos compromissos e cumplicidades ficam cada vez mais visíveis.

Referências

- AVELAR, Idelber (2003). *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BLOOM, Harold (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Nova York, San Diego e Londres: Harcourt Brace.
- BOOTH, Wayne (1989). *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: U of California P.
- FRYE, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP.
- GUILLORY, John (1995). *Culture Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: U of Chicago P.
- HERRNSTEIN Smith, Barbara (1998). *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge, Mass. e Londres.
- JAMESON, Fredric (1992). Reification and Utopia in Mass Culture. *Signatures of the Visible*. Nova York e Londres: Routledge, pp. 9-34.

