



Anatomia do crítico

Ensaio

Ivan Teixeira

As causas da permanência de uma obra sempre preocuparam escritores e leitores, fazendo da crítica uma atividade indissociável da história da literatura e gerando escolas de interpretação que partem de uma visão ontológica da arte, baseada em Platão e Aristóteles, até chegarem a vertentes modernas de crítica como o *new criticism*, o formalismo, o estruturalismo e o *new historicism*

*Para Antonio Candido,
o Machado de Assis de nossa crítica*

Ao se falar em crítica literária, o primeiro impulso das pessoas é pensar em valor, em qualidade, em permanência ou na posteridade. O senso comum supõe ainda que o bom permanece; o ruim perece. Liga-se a esse argumento a crença de que a boa literatura é eterna e universal; a má, circunstancial e transitória. Por essa perspectiva, o crítico seria o indivíduo que lê melhor do que a média das pessoas, e sua função primordial seria transmitir noções que orientassem a leitura, o estudo, a análise, a interpretação e a avaliação de uma obra de arte literária.

Em outros termos, o crítico deveria saber distinguir o particular do universal, o transitório do eterno, o verdadeiro do falso. Evidentemente, essa idéia associa-se à prática de qualquer crítico; mas, antes de atribuir à crítica uma finalidade exclusivamente valorativa e discriminadora, talvez valesse a pena o esforço por incorporar ao conceito um mínimo de problematização sobre a noção de valor ou de merecimento artístico, mesmo sabendo que se trata de um crucial problema filosófico.

A percepção crítica de uma obra de arte não foge, em essência, à esfera de percepção de qualquer objeto, enquadrando-se, portanto, no horizonte da física e da gnosologia. A peculiaridade da percepção estética consiste em que ela deve ressaltar as propriedades espirituais de um objeto físico. Se é difícil caracterizar com precisão as dimensões ou zonas fronteiriças de qualquer objeto, imagine-se a dificuldade que é precisar o valor artístico de um trabalho, seja um texto literário, uma pintura ou uma música.

Segundo o empirista inglês John Locke, as coisas possuem duas espécies de qualidades: primárias e secundárias. As qualidades primárias – movimento, tamanho, forma e massa – são inerentes aos corpos e inseparáveis deles, mesmo quando reduzidos a proporções invisíveis.

As qualidades secundárias – cor, calor, sabor, textura, odor, temperatura, som etc. – não pertencem à constituição dos corpos, não são essenciais, pois sofrem variação de acordo com a mudança das condições em que são percebidas. No escuro, não se percebe a cor de uma folha verde. O fato de a qualidade de um objeto sofrer alteração no processo de seu conhecimento indica que pertence ao indivíduo que a percebe, e não propriamente ao objeto.

A visão ontológica

A partir dessas considerações, talvez se pudessem levantar algumas hipóteses acerca das dificuldades do julgamento das qualidades artísticas do texto literário. Platão e Aristóteles partilhavam da idéia de que as qualidades que conferem valor a uma obra estão na própria obra. Essa é a visão ontológica da arte, segundo a qual o valor de uma estrutura resulta da força da inspiração com que foi concebida. Trata-se de uma concepção muito respeitada, pois atribui uma dimensão absoluta à noção de beleza, afirmando que ela é inerente ao próprio objeto e decorre do contato do artista com certas forças imponderáveis da natureza, quer sejam as musas, Deus ou a simples capacidade psicológica de intuir a essência universal de coisas particulares.

David Hume afirma que a beleza se encontra no observador, e não no objeto. Sendo Hume, um continuador do empirismo de Locke, pode-se supor com acerto que a beleza seria uma espécie de qualidade secundária dos objetos, e não primária. Atualmente, há uma forte tendência para se considerar que a noção de belo é dinâmica, interativa ou transaccional, porque decorre da relação entre o objeto e sua percepção, num dado momento e em condições específicas. Se a própria física tende a considerar o cérebro humano como um componente essencial ao conceito, digamos, de cor, o que dizer então do belo ou da arte, que, pela perspectiva interativa, serão sempre

noções relativas e dependentes de padrões histórico-sociais?

Se a beleza não reside exclusivamente no objeto, então é preciso investigar o padrão que orienta a atribuição das virtudes definidoras do belo. Em rigor, a evolução do gosto confunde-se com a história do padrão, a mais instável das instituições. Além disso, numa mesma época pode coexistir uma razoável divergência de padrões ou subpadrões. Com certeza, o padrão das elites intelectuais, que cedo ou tarde acaba se aproximando do poder, determina a moda considerada mais elegante, bastando para isso que caia no domínio da mídia e da universidade. Há ainda uma espécie de metapadrão, que unifica certas realizações humanas acima de qualquer suspeita durante séculos, de que são exemplos obras como as narrativas de Homero, a *Divina comédia* ou o teto da Capela Sistina. Realizações dessa espécie tendem a ser consideradas eternas e universais. Mas, mesmo nesses casos, não parece haver interferência de qualquer força absoluta, senão a presença, em suas respectivas estruturas, de uma vasta gama de condições capazes de satisfazer a um número enormemente variado e cada vez mais crescente de admiradores, todos sujeitos aos devidos condicionamentos históricos.

Diante da inevitável relatividade da noção de valor, o crítico talvez devesse se deter na investigação de outros aspectos da arte literária, em vez de se preocupar exclusivamente com as supostas boas ou más qualidades de uma obra, o que, em última análise, resulta em recomendar ou proibir seu consumo. Enfim, a investigação sobre problemas de valor não é propriamente objeto da crítica, e sim da teoria literária. Esse tipo de preocupação é mais adequado ao estudo acadêmico ou a ensaios destinados a revistas especializadas. Não se sustenta na resenha jornalística, totalmente voltada para opiniões rápidas

e simplificadoras, mas nem por isso menos interessantes.

Mesmo na resenha, a leitura emocional, baseada no gosto e no entusiasmo, não deve ser levada muito a sério, a não ser como base de uma análise posterior, que incorpore um mínimo de teoria e sistematização. A paixão é tudo, desde que seguida de ordem. Além disso, é preciso evitar o excesso de personalização. A impessoalidade deve ser a meta da leitura consciente, para a qual é preciso conduzir um maior número possível de noções objetivas, extraídas da história da percepção e da história dos valores. A função do crítico é facilitar a comunicação entre a obra e o público, entre o passado e o presente: faz parte de seu ofício saber selecionar no passado as obras mais apropriadas para a interpretação do presente.

Em outros termos, no ato da leitura, o crítico não pode esquecer os livros já lidos, pois a associação da obra atual com as anteriores facilita a classificação e favorece uma possível hierarquia, se é que ela deve existir. Em rigor, um crítico não fala apenas da obra, mas também do ponto de vista adotado para falar dela. Entre um ponto de vista e uma verdade, melhor ficar com o ponto de vista: é mais demonstrável e admite correções.

O prático e o teórico

Pode haver, no mínimo, duas espécies de crítico: o prático, apenas interessado numa leitura consciente, sem maiores preocupações de método ou de doutrina, embora deva seguir uma coerência interna; e o teórico, voltado para a formulação de princípios ou para a investigação de noções sistematizadoras da leitura e da apreciação. Evidentemente, o crítico teórico preocupa-se mais com a teoria literária do que propriamente com a crítica aplicada, embora sua atividade decorra da experiência concreta com obras individuais. Enfim, a teoria literária subjaz a qualquer leitura consciente, respon-

sabilizando-se pela coerência e pela sistematização do estudo, da análise e da avaliação de qualquer obra em particular.

Além dessa divisão, pode haver outra com alguma utilidade: o crítico relativo e o absoluto. Este toma o método como uma espécie de dogma, recusando, e às vezes combatendo, os princípios com os quais não concorda. O crítico relativo admite mais de uma maneira de encarar o fenômeno literário e não se acanha em admitir a falibilidade do método adotado. Toma-o apenas como ferramenta, com a qual não assume compromisso de vida ou morte. Geralmente, o crítico absoluto é também poeta ou romancista e acaba por demonstrar mais preocupação com a própria criação do que com o fenômeno literário em si. É o caso de Ezra Pound, sabidamente tão bom crítico quanto criador.

Quando o artista é também crítico, há sempre o risco de influenciar os caminhos da própria crítica, como aconteceu com Mário de Andrade e continua acontecendo com alguns poetas de vanguarda. Mário de Andrade é conhecido como um grande escritor de cartas. Mas convém não esquecer que muitas delas tinham a função de formar novos leitores para o tipo de arte que produzia. Nelas, percebe-se muita inclinação doutrinadora. Não é difícil, por exemplo, descobrir alguns traços de Mário na formação de Antonio Candido, talvez o maior crítico de nossa história. Nesse sentido, está por se fazer um estudo sobre a influência dos artistas na crítica brasileira. Mas, qualquer que seja a força dos grandes poetas sobre o pensamento crítico, uma coisa é certa sobre o estado atual da questão: as novas formulações têm, forçosamente, de fugir da tutela dos modernistas, sobretudo de Mário e Oswald de Andrade. Por outro lado, a crítica só atingirá a maturidade, quando não se calar diante do real, quando souber, enfim, responder a questões colocadas por valores tão diferentes como Botelho de Oliveira, o gênero encomiástico,

Olavo Bilac ou Paulo Coelho. Nossa elite pensante tem de abandonar a mania de excluir situações problemáticas.

Costuma-se valorizar demais a visão de mundo do crítico. Embora seja muito difundida, tal posição não parece isenta de problemas. A expressão *visão de mundo* é muito abrangente para que seja considerada essencial em trabalho tão específico quanto o da crítica. Entendida como o conjunto de crenças e valores do indivíduo, a visão de mundo pode, na leitura, ser substituída por uma visão da linguagem, dos dispositivos construtivos da narrativa, da história dos discursos ou da função da literatura. A idéia de visão de mundo talvez se relacione mais com a escolha da religião ou apenas com o nível de comprometimento do indivíduo com a religião ou com o partido em exercício no governo etc.

Em literatura, o crítico deve aprender a apreciar obras com posições diferentes das suas, assim como deve saber entender, e sobretudo apreciar, textos que porventura exaltem liberdades ou posturas contrárias às que admite na vida prática. Da mesma forma, deve estar apto a gostar do romance ou poema que exponha ao ridículo sua classe social, sua religião ou mesmo sua possível opção sexual. Nesses casos, cabe ao crítico detectar e analisar a eficácia técnica com que a obra é construída, trabalho em que entra pouco ou quase nada de sua visão de mundo, mas com certeza muito de sua cultura literária, que talvez seja o fator mais determinante do sucesso ou fracasso do trabalho.

Extrínseco e intrínseco

Em sentido muito amplo, pode-se dizer que há duas grandes concepções de crítica literária, baseada em dois métodos distintos: o extrínseco e o intrínseco. O método extrínseco, também chamado abordagem tradicional, preocupa-se com os aspectos supostamente condicionantes da obra de arte literária e por isso exteriores à organização artística de sua estrutura,

como: biografia do autor e as condições raciais, psicológicas, ecológicas, sociais e históricas de sua formação. Em rigor, esse método pressupõe que a obra tenha um valor indiscutível, assim como desconsidera a idéia de que o leitor deva conhecer os componentes estruturais que a transformam em obra de arte. Por isso, limita-se a explicar as circunstâncias que possibilitaram ao autor construir essa estrutura valiosa, estabelecendo constantes relações de causa e efeito entre as condições dele com a produção da obra. Essa visão foi muito influenciada pelo evolucionismo de Charles Darwin, encontrando seu grande teórico em Hippolyte Taine, autor da *História da literatura inglesa* (1863). Além dos pressupostos das ciências naturais, o teórico propõe nesse livro um método com medidas sociológicas e arqueológicas. Para ele, a obra de arte é essencialmente um documento das condições históricas em que foi produzida, cabendo ao crítico detectar nela as marcas do tempo e do artista. Sainte-Beuve e Sílvio Romero partilham dessa visão.

Os manuais americanos contam uma anedota para fornecer uma imagem dessa abordagem tradicional: às oito horas, entra em sala de aula um célebre professor de uma importante universidade para analisar o poema “To his coy mistress”, de Andrew Marvell. Depois de anunciar o objetivo da aula, começa a falar da vida do autor, de sua religião, de suas convicções políticas, de seu prestígio perante amigos e inimigos e chega a levantar hipóteses acerca de suas idéias sobre o casamento. Nessa altura, toca o sinal. O professor fecha o caderno de anotações, olha para o teto e conclui com um simpático sorriso: “Puxa, que belo poema! Que belo poema, gente!”

O método intrínseco, ao contrário, preocupa-se com os aspectos formais ou imanentes do texto, que passa a ser considerado como um organismo autônomo, tal como uma escultura ou uma pintura. Nos tempos heróicos da criação

dessa abordagem, também chamada formalista, muitos críticos proclamaram a necessidade de uma história literária sem nomes de autores, de modo que a atenção do crítico se voltasse exclusivamente para os componentes internos da obra literária, tal como palavras, imagens, estrutura, estilo, personagens, cenário, temas, tonalidade, ritmo, atmosfera, símbolos, alusões, significados implícitos e explícitos etc. Subjaz ao método intrínseco a idéia de que o importante não é o estudo da floresta, mas das árvores. Em outros termos: abandonam-se as generalidades em favor do particular. Evidentemente, a abordagem formalista atribui muita importância à idéia de relacionamento entre as partes de um texto e deste com outros textos da mesma espécie, postura que requer compreensão da idéia de gênero literário e das diversas espécies mediante as quais se manifestam os gêneros. Trata-se de um estudo eminentemente empirista, que parte do particular para o geral. Assim, para qualquer idéia acerca de um autor, recomendava-se a leitura minuciosa de sua obra, observando as imagens ou qualquer procedimento que assumisse importância emblemática na formação do significado geral. Criou-se, então, um novo conceito de leitura, que os críticos de língua inglesa chamaram de “close reading”, baseada na observação minuciosa dos componentes formais do texto.

Os formalismos

Houve vários métodos formalistas, todos surgidos mais ou menos na época da Primeira Guerra, em oposição ao que consideravam impertinência do método histórico. Além de se oporem ao velho determinismo de orientação científica, os formalistas combatiam a voga impressionista, responsável por um tipo de crítica que tomava a beleza como estímulo para longas divagações em torno da sensação provocada pela leitura, como se observa no trabalho de Anatole France. O marco inicial para os diversos for-

malismos é o *Curso de lingüística geral*, de Saussure, ministrado em Genebra entre 1906 e 1911 e publicado por discípulos em 1916. Esse livro é responsável pela noção de língua como um sistema em que, no processo de significação, as diferenças são mais importantes do que as semelhanças. Segundo essa concepção, todo uso da língua corresponde a um enorme número de combinações sistêmicas, operadas intuitivamente numa estrutura rigorosamente articulada, que parte do fonema até chegar à frase. Conhecida como lingüística estrutural, essa visão julgava que o significado decorre das relações entre as partes significantes do discurso, e não da psicologia do indivíduo, razão pela qual a teoria formalista privilegiou o texto em desfavor do autor.

Uma das primeiras manifestações do método intrínseco observou-se na Inglaterra, mediante os ensaios do poeta T. S. Eliot e das pesquisas do crítico I. A. Richards, que culminaram na escola norte-americana do *new criticism*. Eliot contribuiu com a noção de que o poema não se baseia na emoção do poeta, mas no uso habilidoso de estruturas impessoais capazes de despertar os sentimentos mais típicos no maior número possível de leitores. Além disso, julgava que a leitura de poesia deveria se orientar não só pela sensibilidade, mas também por um criterioso repertório técnico, de modo que o leitor pudesse abordar com rigor o texto, sem precisar divagar sobre assuntos alheios ao poema ou se entregar ao fluxo lírico dos devaneios impressionistas. Richards tornou-se famoso por uma pesquisa em Cambridge, a qual consistia em avaliar as reações de alunos diante de textos sem autoria, sem data ou qualquer outra informação extrínseca.

A partir dos anos 20, um grupo de estudiosos norte-americanos da Universidade Vanderbilt, em Nashville, retomou as convicções de Eliot e Richards e deu início ao movimento do *new criticism*,

tendência que dominaria o cenário mundial até os anos 60. Tão amplamente difundida quanto prestigiada, essa abordagem tornou-se sinônimo de método intrínseco. Dentre seus representantes, contam-se grandes investigadores do fenômeno literário nos Estados Unidos, como John Crowe Ransom, René Wellek, Robert Penn Warren e Cleanth Brooks, todos conhecidos no Brasil.

Em 1917, uma equipe de jovens estudiosos de Moscou reuniu-se em torno da OPOIAZ (Associação para o Estudo da Linguagem Poética), de onde surgiu o formalismo russo, talvez o mais interessante de todos os movimentos preocupados com o estudo intrínseco da literatura. Dentre seus integrantes contam-se V. Chklovski, R. Jakobson, B. Eikhenbaum, B. Tomachevski e V. Propp. Mostraram-se tão indignados contra o que chamavam sociologismo, psicologismo, filosofismo e divagações líricas do método extrínseco, que não só propuseram um estudo centrado no texto literário, mas, indo mais longe, instituíram a própria *literariedade* como objeto específico de investigação.

Em busca da literariedade

Por literariedade entendiam o conjunto de procedimentos formais que transformavam um texto em texto literário, isto é, julgavam ter encontrado as razões pelas quais um discurso se transforma em discurso poético. Pela primeira vez na história, formulou-se o claro propósito de uma ciência da literatura, que deveria se deter no exame dos temas, dos procedimentos e das estruturas, com método e terminologia autônomos, em que os termos não seriam mais emprestados à sociologia ou à psicologia, mas extraídos da própria ciência da literatura, em estreita conexão com a lingüística e com a teoria dos discursos. Acusada de esterilidade política, a teoria dos formalistas russos foi violentamente proibida pelo Estado soviético por volta de 1930. Todavia, essa proibição apenas

retardou a enorme influência do pensamento formalista nos mais prestigiados centros europeus e norte-americanos, sem prejudicar essencialmente o enraizamento de suas diretrizes.

De fato, depois dos estudos decisivos de Victor Erlich nos Estados Unidos (1955) e da divulgação de Tzvetan Todorov na França (1965), o formalismo russo disseminou-se nas pesquisas de antropólogos, lingüistas, teóricos e críticos literários, constituindo-se na matriz do estruturalismo francês, que viria a se constituir na vertente mais influente dentre todas as manifestações do método intrínseco de investigação literária. Todavia, no âmbito literário propriamente dito, em que se destacam Roland Barthes e Todorov, o estruturalismo não apresentou progresso doutrinário substancial com relação ao formalismo russo, senão uma espécie de aprimoramento necessário à matéria bruta do pensamento eslavo, rigorosamente essencial ao Ocidente.

Em rigor, a doutrina literária do estruturalismo francês encontra-se toda nos textos dos formalistas. Da mesma forma, a aplicação da semiótica aos estudos literários (Umberto Eco) seria impensável sem a contribuição russa, acrescida do apoio decisivo da teoria da linguagem de Saussure, o pai das ciências humanas no século XX. Não obstante, a semiótica em si originou-se independentemente das pesquisas russas, mediante o trabalho solitário de Charles Sanders Peirce, nos Estados Unidos.

O *new historicism*

Mas, além de uma profícua resistência dos estudos marxistas e de tendências mais afeitas ao fenômeno literário (o dialogismo de Bakhtin, a estilística espanhola, a fenomenologia de Ingardem, a teoria da recepção de Jaus et al.), houve, a partir de 1979, uma forte reação contra os estudos imanentes, conhecida como *new historicism*, que, pela maneira inteligente de se opor aos vários formalismos, tem se revelado como uma das saídas mais

estimulantes e mais atualizadas para o impasse da crítica contemporânea. Trata-se de uma oposição que mantém a consciência estrutural dos estudos formalistas, com a particularidade de transferir para a história a mesma estrutura discursiva da literatura: a literatura e a história possuem a mesma natureza ontológica, não passam de discursos.

Fundado em pressupostos de Michel Foucault, o *new historicism* julga que a produção poética de um autor necessariamente tem de ser considerada como um discurso singular incrustado no discurso coletivo de seu tempo. Não se trata de entender a obra como reflexo do contexto e muito menos de considerar a história como pano de fundo para uma compreensão supostamente mais politizada da obra, como propunha o velho método histórico de inspiração taineiana. Trata-se, ao contrário, de entender a produção artística como parte integrante de um discurso mais amplo, o discurso histórico, do qual a obra de arte participa como se fosse uma frase intercalada ou um procedimento retórico. As manifestações culturais de um período nada mais são do que uma constelação de signos da realidade que as compõe. Stephen Greemblatt, o fundador da nova postura, julga que a obra de arte integra essa constelação, a que chamou “poética da cultura”.

Enfim, o conhecimento de alguns dos métodos de abordagem da literatura auxilia a compreensão da crítica, possibilitando a captação de sua essência, que é entender não só as obras particulares, mas também o conceito de arte literária. Assim como é importante um mínimo de familiaridade com a história recente da crítica, talvez fosse também útil um retrospecto de maior alcance, iniciando-se por Platão, Aristóteles, Horácio, Longino, Quintiliano e Dante Alighieri, que são os mais antigos sistematizadores do instrumental crítico. Convém destacar que esses autores não

concebiam a crítica tal como se concebe hoje, isto é, não a encaravam como um conjunto de princípios destinados à orientação do gosto ou da eventual aquisição de um livro. Essa visão discriminadora surge lentamente no século XVIII, quando se consolidava a burguesia industrial em alguns centros avançados da Europa.

A crítica na Antigüidade era basicamente descritiva e, portanto, intrínseca, ainda que num sentido diferente do atual. Platão procurou definir a função da poesia, assim como caracterizar o processo criativo. Aristóteles forneceu o mais sistemático conjunto de princípios técnicos para uma compreensão estrutural da tragédia e da epopéia. Sua modernidade parece insuperável, tendo sido retomado não só por alguns representantes do *new criticism*, como também por seus opositores da chamada Escola de Chicago, que nos anos 40 propôs o ressurgimento do filósofo grego, tanto pela *Poética* quanto pela *Retórica*. Embora dotado de visão pessoal, Northrop Frye filia-se ao neo-aristotelismo da Escola de Chicago. Horácio, Longino e Quintiliano seguiram a tradição de Aristóteles: devem ser entendidos como retores ou tratadistas, e não propriamente como críticos. Seus ensinamentos destinavam-se a formar poetas e oradores, assim como ao auxílio dos comentaristas nas escolas.

Dante Alighieri dedicou-se ao estudo das alegorias e dos símbolos religiosos, até então utilizados na interpretação de livros sagrados. No Renascimento, a atividade crítica caracterizou-se sobretudo pelo trabalho de restauração, tradução, interpretação e anotação dos grandes textos da Antigüidade, com a suprema finalidade de os destinar pela primeira vez à imprensa. Paralelamente, houve teóricos como Sir Philip Sidney (*An apology for poetry*), que encarna em língua inglesa a essência da doutrina renascentista, fundada em Platão, Aristóteles e Horácio. Entre o seis-

centismo e o romantismo, a doutrina aristotélico-horaciana foi levada às últimas conseqüências, em manifestações como a teoria do discurso engenhoso e da expressão aguda, desenvolvida por Emanuel Tesouro e Baltasar Gracián. Depois, viriam a *Arte poética* de Boileau e a doutrina neoclássica de Ludovico Muratori, com acentuada repercussão no português Francisco José Freire, autor de uma admirável *Arte poética ou Regras da verdadeira poesia* (1748).

No período romântico, surgiram formulações mais voltadas para os componentes psicológicos do artista, embora também contemplassem as habilidades com a linguagem, como se observa na teoria de Wordsworth e Coleridge, de larga influência na crítica de língua inglesa. No período realista, surgiram as preocupações deterministas de Taine, de que se falou acima. Mais para o final do século XIX, Henry James sistematizaria as primeiras noções de crítica imanente sobre o romance, que desde então passou a se consolidar como um gênero cada vez mais nobre.

Sem dúvida, a história da crítica auxilia a leitura. Mas boa parte do melhor resultado vem da própria obra, quando lida e relida com atenção. Drummond afirma que as coisas são tristes, consideradas sem ênfase. Alberto Caeiro adverte que até as pedras adquirem graça, se a gente olha devagar para elas. Aí está a chave: o texto fala pela voz do crítico, que deve olhar com ênfase e devagar para as palavras. ◀

Ivan Teixeira

professor doutor no Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP, onde leciona Métodos e Técnicas para a Leitura Crítica do Texto. É co-autor do material didático do Anglo Vestibulares de São Paulo, onde lecionou literatura brasileira durante mais de 20 anos. Escreveu, entre outros, Apresentação de Machado de Assis (*Martins Fontes*) e Mecanato pombalino e poesia neoclássica (a sair pela *Edusp*). Tem se dedicado a edições comentadas de clássicos, dentre os quais se contam Obras poéticas de Basílio da Gama (*Edusp*) e Poesias de Olavo Bilac (*Martins Fontes*). Dirige a coleção "Clássicos para o Vestibular", da Ateliê Editorial.

BIBLIOGRAFIA

- *Literary criticism: An introduction to theory and practice*, de Charles E. Bressler. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall.
- *Da crítica e da nova crítica*, de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- *Literary theory: An introduction*, de Terry Eagleton. Oxford, Blackwell.
- *A handbook of critical approaches to literature*, de L. Wilfred Guerin e outros. New York/Oxford, Oxford University Press.
- *Essentials of literary criticism*, de Philip Hobsbaum. London, Thames and Hudson.
- *Truth, fiction and literature*, de Peter Lamarque e Stein Haugom Olsen. Oxford, Clarendon Press, 1994.
- *Literary meaning: From phenomenology to deconstruction*, de William Ray. Oxford, Basil Blackwell.
- *A reader's guide to contemporary literary theory*, de Raman Selden e Peter Widdowson. Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf.
- *Crítica literária: Breve história*. William K. Wimsatt Jr. e Cleanth Brooks. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- *The new historicism*, org. de H. Aram Veaser. New York/London, Routledge.