

Crítica literária, cultura e mercado na contemporaneidade

*Juliana de Castro Millen**

*Luciene Fátima Tófoli***

RESUMO

Este trabalho pretende trazer à discussão os temas: crítica, literatura, cultura e mercado diante da sociedade contemporânea e seus desafios. Como se molda a prática de críticos e sua capacidade de influência num mundo que parece cada vez mais bem definido como uma caminhada geral rumo ao conformismo? Os parâmetros dos novos tempos, o papel dos intelectuais e seus desdobramentos e a exigência da crítica literária para uma nova postura diante de conceitos fundamentais, como literatura, literariedade, cânone, estética e arte. O leitor, suas perspectivas e interferências no processo crítico da obra. Opinião e informação, o comprometimento de quem analisa e propõe a reflexão como forma de repensar as tradições.

Palavras-chave: Literatura. Crítica. Mercado. Intelectuais. Contemporâneo.

RÉSUMÉ

Ce travail vent discuter sur les thèmes suivants: la critique, la littérature, la culture et le marché face à la société contemporaine et ses défis. Comment se constitue la pratique dès critiques et leur capacité à influencer dans un monde qui semble être de plus en plus défini comme un cheminement général vers le conformisme? Les paramètres des nouveaux temps, le rôle des intellectuels leurs conséquences et l'exigence de la critique littéraire d'une nouvelle position face aux concepts fondamentaux, tels que la littérature, la littérarité, canon, l'esthétique et l'art. Le lecteur, ses perspectives et influences sur le processus critique de l'œuvre. Opinion et information, l'engagement de celui qui analyse et propose une réflexion

* Doutoranda em Letras, Estudos Literários, pela UFJF. Mestre em Letras, Estudos Literários, pela UFJF. Especialista em Marketing pela FGV. Graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela UFJF. Professora do curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFSJ. jmillen@terra.com.br

** Doutoranda em Letras, Estudos Literários, pela UFJF. Mestre em Letras pelo CESJF. Especialista em Mídia e Deficiência pela UFJF. Graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela UFJF. Professora do curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFSJ. luciene.tofoli@gmail.com

comme une façon de repenser les traditions.

Mots-clés: Littérature. Critique. Marché. Intellectuels. Contemporain.

1 INTRODUÇÃO

Este é o momento da intensificação dos impulsos fundantes do capitalismo: crescem a produção de mercadorias e seu avesso necessário, a exploração e a exclusão sociais, a mercantilização e sua sombra inseparável. Isso numa utopia pós-moderna neoliberal que visualiza o paraíso da concorrência de mercado totalmente liberada e desregulamentada, em que, de modo infalível, encontra a mais curta e mais barata forma de riqueza e felicidade.

Assim, mesmo em tempos como o nosso, em que a sociedade ou sua contraparte, a resignação, parecem ser as opções mais à mão, a possibilidade concreta de exercer um pensamento crítico descomprometido permanece aberta.

Em busca de uma razão na sociedade pós-moderna, fragmentada e líquida, somos confrontados com o desafio do outro. Num tempo em que a vida é vivida como uma sucessão de episódios, cada um deles isentado de seu passado e de seu futuro, cada qual fechado e contido em si mesmo e, portanto, não preocupada com as consequências. Uma possível interpretação do que está acontecendo é uma despreocupada autonomia do autor/ator num mundo livre de obrigações e falsos deveres.

Pode-se dizer com considerável convicção que o que vale é precisamente oposto da avaliação pós-moderna para a pós-modernidade: *o falecimento dos universais e absolutos potencializados pelo poder tornou as responsabilidades do ator mais profundas e certamente mais significativas do que nunca*. Pode-se dizer com convicção maior ainda que, entre a falência de absolutos, por um lado e uma licença do tipo “tudo passa”, por outro há um gritante *non sequitur*. (BAUMAN, 2011. p. 16).

Nesse contexto da vida e das estratégias pós-modernas, colocada por Bauman, insere-se a proposta deste trabalho de discutir a crítica, a cultura e o mercado.

2 MERCADO

Walter Benjamin fez do termo *flâneur* (concebido por Baudelaire) um nome familiar na análise cultural e uma figura simbólica central da

metrópole moderna. Todas as vertentes da vida moderna parecem ser amarradas no passatempo e na experiência do andarilho que praticava a vida sem comprometimento, com todos os prazeres e sem nenhum tormento. “Os comerciantes farejaram a atração e o poder de sedução dos hábitos dos andarilhos e começaram a moldar-lhes a vida.” (BAUMAN, 2011, p. 127). Nesse contexto do homem moderno, é possível dizer que o mundo virou uma imensa acumulação de espetáculos e tornou-se uma sociedade do olhar, em que todos e tudo brilham.

[...] o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade (DEBORD, 1997, p. 14).

O espetáculo, tratado aqui, não é o conjunto de imagens, mas configura-se como uma relação social entre as pessoas, mediada por imagens. A consciência espectral, prisioneira de um universo limitado pela tela do espetáculo, tem produzido uma realidade contaminada pela lógica dos sonhos.

Essas mudanças que ocorreram na estrutura urbana, nas artes e nos meios de comunicação, alteraram profundamente a nossa maneira de ver a realidade. O mundo se transformou num cenário-cinema e os indivíduos caminham pelas grandes cidades, entre as balas perdidas e o desencantamento. A globalização tem abolido não só as fronteiras geográficas como também as comerciais e as culturais.

Com a evolução da tecnologia da informação e a expansão dos meios de comunicação eletrônicos, amplia-se uma gigantesca indústria cultural que tem difundido protótipos bem-sucedidos da identidade nacional. Essas representações têm fabricado um *hiper-real*, algo espetacular, mais interessante do que a própria realidade. É a tal sociedade do espetáculo¹ que, segundo Virno (2003, p. 63) tem

¹ Em 1967, Guy Debord criou o conceito de sociedade do espetáculo criticando a sociedade contemporânea, ao afirmar que o espetáculo é alimentado pelo consumo de imagens geradas pela indústria cultural. A mídia e a sociedade de consumo giram em torno da sociedade do espetáculo. Consequentemente, o espetáculo está presente em toda parte na sociedade de consumo, sendo sua principal produção, seduzindo e manipulando.

transformado a nossa época em uma “*exposición* universal” e novas relações inter-humanas estão à espera de análise.

Os meios de representação desse novo fenômeno (a literatura, as artes, dentre outros) se traduzem em contraste, os novos paradigmas são rompidos e tradições são reinventadas. Novos estilos surgem, dando ênfase à cópia, ao efêmero e ao fugaz. Nesse limiar, o público flutua em um mercado cada vez mais imprevisível e envolvente.

A nova dinâmica da sociedade tem produzido uma literatura *aquém* e *além* do rol do que é tido como canônico. As novas produções se afastam das concepções da tradição crítica e instituem outras formas também dotadas de literariedade, logo, a instituição literária não sabe se resiste ou reconhece esse processo histórico-cultural em que nos encontramos.

Em meio a esses conflitos gerados pela imposição mercadológica, o objeto literário tem se transformado em mais um produto posto em circulação. Diante disso, a literatura acaba sendo obrigada a disputar espaços e derrubar fronteiras e opta, na maioria das vezes, em retratar seres que vivem imersos no prazer visual e na fantasmagoria da cultura capitalista. Os parâmetros dos novos tempos têm exigido da crítica literária uma nova postura diante de conceitos fundamentais, como literatura, literariedade, cânone, estética, arte, entre outros.

Em *Cenas da vida pós-moderna*, Beatriz Sarlo (2004), interroga sobre o lugar da arte na cultura globalizada contemporânea. “Que valor ainda resta para a atividade literária nesta nossa civilização de culto dos *best sellers*? Qual valor de produção de conhecimento novo ou diferencial pode ainda ter a literatura quando os conceitos e as práticas culturais foram tomados pela fantasmática da mídia e pela lógica da lucratividade? Esses valores foram tomados pela hegemonia daquilo que Theodor Adorno (1985) chamou de “indústria cultural”.

Nesse sentido, a cultura é tida como lazer e entretenimento, de modo que tudo o que nas obras de arte e de pensamento significa trabalho da imaginação, da sensibilidade, da reflexão, da inteligência e da crítica, não tem interesse, não vende.

O leitor-massa se sente atraído pela representação do mundo como um ‘castelo de imagens’ e a vida como um grande desempenho, buscando literaturas que se aproximam dos documentários, do cinema, da televisão e do videogame. A fragilidade e a fugacidade dos novos

tempos fazem com que os leitores busquem *best sellers*, a fim de conseguirem lidar com as novas convenções sociais e a lógica da aparência.

Walter Benjamin (1994) analisou o modo de relação entre arte e sociedade no mundo capitalista tecnológico. De acordo com o autor, com o advento da era industrial, o *status* da arte é abalado em virtude das técnicas de reprodução. A obra se torna valiosa não apenas pela sua significação, mas também pelo seu valor no mercado. O espectador passa de contemplador a consumidor. No momento em que as massas começam a consumir o objeto artístico, o autor se torna um produtor assim como um operário. Deste modo, a arte não pode mais ser tratada como era antes. A questão, portanto, não está na reprodução e, sim, na modalidade de reproduzir em série, tornando complicada a distinção entre original e cópia. O sentido de autêntico e de singularidade do objeto artístico se dessacraliza, perdendo o valor de culto e ganhando “infinitos lugares e contextos da sua reprodução” (SANTIAGO, 2004, p. 114-115).

Em *A Vida em Fragmentos: sobre a ética pós-moderna*, Zygmunt Bauman (2011) dialoga com o leitor sobre a relação Estado e cultura ao dizer que esta perdeu sua intencionalidade original de uniformidade cultural como importância política. Segundo o autor, a dominação política não dependia da hegemonia cultural o que levou à neutralidade cultural do Estado e com isso à emancipação cultural da elite intelectual. A criação, a escolha e o consumo de cultura foram privatizados. Houve uma separação entre Estado e cultura juntamente com o total abandono das políticas públicas culturais, o que privou a atividade cultural da relevância política.

O prazer da liberdade de criação sem precedentes, adquirida graças ao reconhecimento oficial de que as escolhas artísticas ou literárias pouco importam, se tanto, para qualquer um que não sejam os próprios artistas e escritores: a liberdade da cultura veio com a suspeita de uma irrelevância atroz. (BAUMAN, 2001, p. 316).

Outro fato a ser considerado é o posto vago na retirada do Estado de cena, que não foi ocupado pelos intelectuais. O controle da cultura passou a ser exercido pelas forças do mercado. O critério mercadológico da rentabilidade tomou o lugar do domínio político.

Os intelectuais compartilhavam com a antiga elite política do Estado-nação a ideia de hierarquia de valores culturais - uma convicção em relação a algumas opções culturais serem melhores do que outras, ou seja, na determinação de quais seriam as 'melhores' escolhas.

Pois nem essa crença nem aquela determinação podem ser encontradas no *mercado* cultural, que suplantou as *políticas* culturais do Estado. Na verdade o favoritismo cultural de qualquer tipo vai na contramão da filosofia e das práticas do mercado. O mercado não reconhece nenhuma hierarquia cultural, exceto a da comerciabilidade. As listas de best-sellers são as únicas ordens reconhecidas de preferência cultural – e, aliás, os únicos critérios de excelência (BAUMAN, 2011, p. 317).

Em Bauman, provavelmente ou não necessariamente, as escolhas do mercado não seriam as que os intelectuais teriam feito de acordo com critérios rígidos, o que gera motivo de alerta. Como para os próprios novos gestores da distribuição cultural, tudo que for potencialmente comercializado é o adequado, a importância social do crítico/intelectual se perdeu.

O medo da homogeneização, que os intelectuais trouxeram à tona, há cerca de sessenta anos, não se consolidou. O mercado cultural parece se multiplicar na velocidade das modas culturais. Há uma gigantesca diversidade de produtos e padrões variados, ao mesmo tempo padronizados e neutralizantes.

A ausência de monotonia, numa cultura de máximo impacto e obsolescência instantânea, tornou-se um desafio para os intelectuais ortodoxos. Sua autoridade em relação à escolha cultural foi, de acordo com Bauman (2011, p. 318) "*privatizada*, convertida em atributo da liberdade individual e de construção da identidade".

3 INTELLECTUAIS

Os intelectuais, além de serem privilegiados em suas especialidades, possuem total confiança e estima pública e são peritos nos valores culturais em geral, que transcendem qualquer especialização individual e qualquer função social. Por isso, têm o *direito* de falar com autoridade sobre questões não diretamente implicadas às suas especialidades. Além de direito, torna-se um dever dessas pessoas

assumirem uma posição, todas as vezes que os gestores públicos falham. Como grupo, os intelectuais têm a responsabilidade e a obrigação de intervir em nome da sociedade com um todo. De acordo com Bauman (2011), devem agir como a “consciência coletiva” do país, por isso ligados a interesses e valores maiores os quais protegem e promovem.

Ser intelectual significa desempenhar um papel peculiar na vida da sociedade como um todo. É essa *performance* que torna alguém intelectual, não apenas o fato de oferecer serviços especializados, por mais requintados e complexos, não apenas o fato de ser membro de uma “classe do conhecimento”, tendo obtido as credenciais formais no processo de educação ou de pertencimento a um grupo profissional específico (essa última é uma condição necessária mas não suficiente para a adesão à categoria de intelectuais) (BAUMAN, 2011, p. 301).

Foi no limiar dos tempos modernos que a diferença cultural entre dominantes e dominados se tornou de fato definida. O dominante definiu sua própria maneira de vida como requintada, civilizada, e, assim, superior. Essa autodefinição se deu na atual dominação (política, econômica e social), num projeto de hegemonia cultural, que, por sua vez, constituiu a massa dominada, ou “aculturada”. A ordem moderna, insegura em si, destina a profissão docente como proteção contra o caos num sentido de vigilância dos sentidos humanos, cultivando a razão em seu lugar. A cultura como teoria da ordem social e com prática cultural de cultivação foi um produto desse momento. As pessoas deveriam ser educadas de maneira que abraçassem as ideias dos que tinham mais conhecimento e garantissem seu repasse de forma correta e adequada.

Os intelectuais que não se atrelaram à classe ganharam a veracidade e a autoridade para mover-se entre as camadas da sociedade – uma condição de liberdade baseada na possibilidade de escolha.

Apenas os poucos indivíduos que atuam por escolha própria, que se desprendem do habitat das classes em que nasceram para se dedicar plenamente à produção da cultura, podem garantir o triunfo final da harmonia onde reinam o egoísmo próprio a esses extratos e os conflitos entre essas várias classes. Eles devem estar prontos para lutar contra a preguiça e a inércia que tornam todas as classes relutantes ou incapazes de aceitar e implantar os valores que promovem (BAUMAN, 2011, p. 311).

O tempo da glória e da influência política dos intelectuais, como grupo responsável pela cultura, como portador coletivo de padrões éticos e valores universais, é visto pelos estudos atuais dos próprios intelectuais, como um passado de improvável retorno.

4 O CRÍTICO HOJE

Atualmente, é possível observar uma tendência do autor de crítica em assumir uma posição de 'não pessoa', já que não usa nenhum vestígio explícito de primeira pessoa, o que denotaria que é ele mesmo o enunciador. Assim, parece revestir a sua opinião de um caráter factual e até mesmo científico, assumindo um lugar algo autoritário de 'pequeno deus' característico de um discurso jornalístico fortemente influenciado pelos paradigmas positivista e crítico.

A análise da produção cultural geralmente é associada à intelectualidade e os críticos precisam, por essa razão, deixar muito clara a sua autoridade como intelectuais e sua erudição. Bourdieu (2004, p. 256) afirma que o crítico colabora para a atribuição de valor simbólico às obras de arte e, através de seu trabalho, atribui valor a si mesmo. Segundo o autor, os críticos falam como "[...] os primeiros a compreender se houvesse algo para compreender", como se não tivessem medo de enfrentar artistas de vanguarda e seus críticos, principalmente se alicerçados por instituições (academias, museus, universidades, entre outras).

O público e também a classe artística conferem ao crítico a autoridade. Isso ocorre, na maioria das vezes, pela força e pelo grande alcance dos meios de comunicação que colaboram determinadamente para atribuir mais prestígio aos bens culturais e artistas. Porém, pouco se credita a esse poder à possível visibilidade que a arte pode receber através dos juízos emitidos pela crítica. O crítico, visto como um intelectual, eufemiza esse poder da mesma forma que, segundo Bourdieu (2004), são eufemizadas outras formas de publicidade da arte.

Segundo Jacques Leenhardt (1993), o texto crítico é uma combinação de três elementos: a pessoa do crítico, a particularidade dos objetos culturais com sua autonomia e o público potencial da obra. Entende-se que a crítica, por meio do olhar de seu autor, exerce um papel de mediação entre a obra de arte e o público, ou seja, é através dela que muitas pessoas têm o primeiro contato com determinados

produtos culturais, por isso, o crítico deve atuar como um questionador, um promotor de reflexões sobre a obra de arte e sobre o próprio conceito de arte.

Leenhardt (1993) destaca dois registros da obra de arte presentes na crítica: a leitura que se faz da obra e a objetividade da obra como objeto simbólico. A apreciação materializada no texto contemplaria, assim, aspectos da obra que podem ser percebidos à primeira vista, ou seja, suas características expressas por uma descrição mais ou menos detalhada e também a leitura feita pelo crítico a partir do contato que ele teve com a obra. É, portanto, pela expressão de sua opinião, que descreve fisicamente a obra, e a experiência vivida pelo autor diante da obra.

Enquanto fala da obra literária, ou de arte, o crítico dá voz ao que ele sentiu durante a leitura dessa obra. Expressa sua própria sensibilidade sem perder a intenção ensaística, como formato literário - uma forma particular de transmitir a partir de uma obra singular a problemática de ordem geral (LEENHARDT, 1993, p. 256).

A crítica tem como objetivo agir sobre o leitor, causando nele alguma mudança ou simplesmente promovendo nele uma reflexão. Também oferece ao leitor e consumidor de arte um ponto de vista analítico, intelectual e sensível que é expresso pela “sensibilidade intermediária” do autor do texto, ou seja, pela mediação feita pelo crítico.

O texto crítico traz ao leitor novos pontos de vista, novas perspectivas e chama a atenção para detalhes que este, pouco acostumado à fruição de obras de arte, poderia deixar passar despercebidos. Para Leenhardt (2007), na crítica se alternam subjetividade e objetividade a fim de dar ao leitor, ao mesmo tempo, uma noção do que é a obra de arte em si – de acordo com a sua descrição – e a leitura que o crítico fez dela, combinando sua sensibilidade e seus valores.

O mesmo autor em enfatiza a importância do caráter histórico da crítica que, baseada na evolução das artes em geral, insere a obra analisada no campo artístico e apresenta ao público uma experiência mais ampla, melhor contextualizada do que aquela que teria sem a mediação.

Marcelo Coelho (2007) chega a apontar que a crítica no século XX é resultado de um processo que buscou a sua “cientificação” através de um texto mais analítico e interpretativo e menos fundamentado no

juízo feito pelo crítico baseado em regras clássicas ou guiado pelo ‘gosto burguês médio’, como acontecera até o século XIX, ou seja, o texto se reveste de um caráter menos pessoal e mais próximo aos textos científicos. O autor destaca ainda que o predomínio do mercado também contribuiu para que a crítica deixasse de lado o seu caráter valorativo principalmente devido à vida curta dos bens artístico-culturais nesse contexto e, por essa razão, há dificuldade de detectar tendências artísticas ou mesmo fazer análises mais aprofundadas.

Já o escritor José Castello (2001) considera o texto da crítica como um “espelho de papel” por entender que de alguma forma, ele é um reflexo do autor do texto. Castello diz que o crítico literário não detém uma verdade única e que o que ele faz, portanto, é uma “leitura pessoal dos livros” e em seguida expressa-a de forma nítida num texto que sustente as suas impressões sobre o que leu. O autor conclui que “[...] a crítica não devia esconder, mas antes exibir e aprofundar esse seu caráter de coisa pessoal” (CASTELLO, 2001. p. 34) já que ela seria diretamente influenciada pelas particularidades daquele que a escreve.

De forma positiva ou negativa, essa leitura pessoal vem enriquecer a obra em questão, emprestando-lhe uma nova perspectiva e alargando, assim, sua zona de interferência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os críticos colaboram com os comerciantes de bens artísticos ao emitirem valores sobre as obras de arte e, por consequência, interferem em seu valor de mercado. É possível concluir que é também do texto da crítica, visto como materialização da opinião de um leitor ilustrado de obras de arte, que emerge grande parte do prestígio dado a determinados artistas, influenciando diretamente sobre o campo de produção artístico-cultural. É das relações objetivas dentro desse campo que se fazem as ‘reputações’ dentro de um campo de lutas pelo monopólio do poder de consagração.

Tendo em vista as definições de opinião e informação, pode-se concluir que a opinião se situa no campo da subjetividade e da verossimilhança e pressupõe que há um outro ponto de vista possível, ou seja, o que é apresentado é apenas uma das possíveis interpretações.

Assim, para manter esse lugar de pequeno deus que enuncia, o crítico despe seus argumentos de qualquer marca pessoal que possam

caracterizá-los como opinião e coloca-os como fatos apresentados não por ele, mas por uma 'não pessoa' que, revestida de um caráter pretensamente científico, pode apresentar informações de maneira objetiva.

No sentido de analisar a capacidade da tradição da crítica cultural materialista de produzir um pensador que possa retratar e transcender os limites da situação que o engendra, sua obra se constitui em um marco para quem se interessa por uma crítica cultural empenhada, cuja proposta é compreender o funcionamento da vida social, explorando o potencial cognitivo de suas formas de produção simbólica. Para esse tipo de crítica, a questão continua sendo a de entender para modificar, juntando a tarefa da filosofia, e hoje da teoria, de explicar o mundo com a tarefa social, cada vez mais urgente, de contribuir para mudá-lo.

Fazer da crítica cultural uma das formas de ruptura necessária com a produção de infelicidade que caracteriza a paisagem devastada da mesmice globalizada é o grande plano que nos lega esse intelectual ímpar.

Diante da realidade condicionada, eletrônica e virtual, em que a maioria das vozes permanece em silêncio e o esforço em documentarem suas próprias realidades, tornando-as real é uma luta vã, escrever é um dever. O dever de expressar-se, de assumir a responsabilidade de dar voz ao que permanece paralisado.

Os conceitos sobre o dilema intelectualista, aqui proposto como discussão teórica, estão longe de qualquer garantia de sucesso, segurança ou recompensa, a não ser o sentimento de dever de reflexão diante da era pós-moderna onde o que impera é o conformismo, o desencanto e a libertação de qualquer 'responsabilizar-se por'.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-156.

BAUMAN, Zygmunt. **A Vida em fragmentos**: sobre a ética pós-moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio

Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras Escolhidas, v. 1).

BOURDIEU, Pierre. **A Produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004.

_____. **O Poder simbólico**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BRETON, Philippe. **A Argumentação na comunicação**. Bauru: EDUSC, 1999.

CASTELLO, José. O Espelho de papel. In: CARDOSO, Flávio José (Org.). **Jornalismo cultural**: cinco debates. Florianópolis: FCC, 2001.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2007.

COELHO NETTO, José Teixeira. Outros olhares. In: LINDOSO, Felipe (Org.). **Rumos [do] jornalismo cultural**. São Paulo: Summus, 2007.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

LEENHARDT, Jacques. Ángel Rama, uma figura-chave da crítica latino-americana. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Org.). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. Crítica de arte no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2007.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Tradução de Sérgio Alcides. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

SANTIAGO, Silvano. "Literatura e cultura de massa". In: _____. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VIRNO, Paolo. El fenómeno del *déjà vu* y el fin de la História. In: _____. **El recuerdo del presente**: ensaio sobre el tiempo historico. Buenos Aires: Paidós, 2003. p. 11-64.

Artigo recebido em: 08/4/2013
Aceito para publicação em: 25/6/2013