

O VALOR

O público espera dos profissionais da literatura que lhe digam quais são os bons livros e quais são os maus: que os julguem, separem o joio do trigo, fixem o cânone. A função do crítico literário é, conforme a etimologia, declarar: "Acho que este livro é bom ou mau." Mas os leitores, por exemplo os de crônicas literárias da imprensa cotidiana ou semanal, mesmo que não detestem o acerto de contas, se cansam dos julgamentos de valor que mais parecem caprichos, e gostariam que, além disso, os críticos justificassem suas preferências, afirmando, por exemplo: "Estas são as minhas razões e são boas razões." A crítica deveria ser uma avaliação argumentada. Mas as avaliações literárias, tanto as dos especialistas quanto as dos amadores, têm, ou poderiam ter, um fundamento objetivo? Ou mesmo sensato? Ou elas nunca são senão julgamentos subjetivos e arbitrários, do tipo "Eu gosto, eu não gosto"? Aliás, admitir que a apreciação crítica é inexoravelmente subjetiva nos condena fatalmente a um ceticismo total e a um solipsismo trágico?

A história literária, como disciplina universitária, tentou libertar-se da crítica, acusada de impressionista ou dogmática, substituindo-a por uma ciência positiva da literatura. É verdade que os críticos do século XIX — de Sainte-Beuve, que colocava Mme Gasparin e Töpffer muito acima de Stendhal, a Brunetière, que vomitava Baudelaire e Zola — enganaram-se tanto a respeito de seus contemporâneos, que um pouco de reserva seria bem-vinda. Onde a proscricção, durante muito tempo respeitada, de teses sobre autores vivos, como se bastasse conformar-se ao cânone herdado da tradição para evitar a subjetividade e o julgamento de valor. O julgamento tornou-se secundário, ou foi até mesmo eliminado, em todo caso de forma deliberada, da disciplina acadêmica, em oposição à

crítica jornalística ou à crítica de autor, segundo as três famílias de críticas que Albert Thibaudet distinguia. O valor, pensam seus adversários, depende de uma reação individual: como cada obra é única, cada indivíduo reage a ela em função de sua personalidade incomparável.

Mas a oposição entre objetividade (científica) e subjetividade (crítica) é considerada pela teoria como um engodo, e mesmo a história literária mais restrita, fixada unicamente nos fatos, repousa ainda em julgamentos de valor, quando nada devido à decisão prévia, o mais das vezes tácita, sobre o que constitui a literatura (o cânone, os grandes escritores). As abordagens mais teóricas ou descritivas (formalista, estrutural, imanente), queiram ou não, também não escapam da avaliação, que muitas vezes é, aí, fundamental. Toda teoria, pode-se dizer, envolve uma preferência, ainda que seja pelos textos que seus conceitos descrevem melhor, textos pelos quais ela foi provavelmente instigada (como ilustra a ligação entre os formalistas russos e as vanguardas poéticas, ou entre a estética da recepção e a tradição moderna). Assim, uma teoria erige suas preferências, ou seus preconceitos, em universais (por exemplo, o estranhamento ou a negatividade). Entre os *New Critics*, dos quais muitos eram também poetas, a valorização da analogia e da iconicidade favorecia a poesia em detrimento da prosa. Em Barthes, a distinção entre texto *légèrnel* e texto *escripturel*, abertamente valorativa, privilegia os textos difíceis ou obscuros. No estruturalismo, em geral, o desvio formal e a consciência literária são valorizados em oposição à convenção e ao realismo (ovelha negra da teoria, cujo resultado irônico foi falarem dele abundantemente). Todo estudo literário depende de um sistema de preferências, consciente ou não. A possibilidade e a necessidade de objetividade e de cientificidade vão ser, ao longo do século XX, questionadas, como o fez a hermenêutica, até a exaustão.

O tema "valor", ao lado da questão da subjetividade do julgamento, comporta ainda a questão do cânone, ou dos *clássicos*, como se diz de preferência em francês, e da formação desse cânone, de sua autoridade — sobretudo escolar —, de sua contestação, de sua revisão. Em grego, o cânone era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada. Na Igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos

longa, dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade. O cânone importou o modelo teológico para a literatura no século XIX, época da ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis do espírito das nações. Um cânone é, pois, nacional (como uma história da literatura), ele promove os clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva.

NA SUA MAIORIA, OS POEMAS SÃO RUINS, MAS SÃO POEMAS

A avaliação dos textos literários (sua comparação, sua classificação, sua hierarquização) deve ser diferenciada do valor da literatura em si mesmo. Mas é claro que os dois problemas não são independentes: um mesmo critério de valor (por exemplo, o estranhamento, ou a complexidade, ou a obscuridade, ou a pureza) preside, em geral, à distinção entre textos literários e textos não literários, e à classificação dos textos literários entre si. Não gostaria de voltar à natureza e à função da literatura (ver Capítulo I). De fato, o filósofo Nelson Goodman escrevia:

Devemos distinguir muito claramente [...] a questão "O que é arte?" da questão "O que é a boa arte?" [...] Se começamos por definir "o que é uma obra de arte" em termos de "o que é a boa arte", [...] estamos definitivamente perdidos. Porque, infelizmente, a maior parte das obras de arte é ruim.¹

A grande maioria dos poemas é medíocre, quase todos os romances são bons para serem esquecidos, mas nem por isso deixam de ser poemas, deixam de ser romances. Uma má interpretação da *Nona Sinfonia*, observava também Goodnan, é arte tanto quanto uma boa interpretação dessa mesma obra.²

A avaliação racional de um poema pressupõe uma norma, isto é, uma definição da natureza e da função da literatura — acentuando-se, por exemplo, seu conteúdo ou, então, sua forma —, que a obra considerada realiza de maneira mais ou

menos apropriada. Assim, quem atribui valor à forma literária, provavelmente colocará uma poesia lírica acima de uma poesia didática e um romance simbólico acima de um romance de idéias (como Proust que, em *O Tempo Redescoberto*, se manifestava contra o romance patriótico ou popular), mas quem insiste para que a obra tenha um conteúdo humano julga, sem dúvida, a arte pela arte, ou a arte "pura", ou a literatura sob coerção ("l'Oulipo"), inferior a uma obra densa do ponto de vista da experiência nela contida. Recai-se, de imediato, na querela sobre a hierarquia das artes, onipresente no século XIX. Qual é a arte superior? Lembremo-nos da rivalidade entre a escala hegeliana, que coloca a inteligibilidade — logo a poesia — no mais alto patamar, e a classificação herdada de Schopenhauer, que coloca a música (a linguagem dos anjos, segundo Proust) acima de tudo: esse dilema é também, provavelmente, um avatar da alternativa entre o gosto clássico e o gosto romântico, entre o inteligível e o sensível como valor estético supremo. Lembremo-nos, além disso, da tradição kantiana, retomada, desde as Luzes, pela maior parte dos estetas, fazendo da arte uma "finalidade sem fim" e decretando, em consequência, a superioridade estética da arte "pura" sobre a arte "de idéias", sobre a arte aplicada, sobre a arte prática. Mas que valor têm essas normas mesmas? São elas dogmáticas, como simples petição de princípio, ou propriamente estéticas?

T. S. Eliot também distinguia *literatura de valor*: para ele, a literariedade de um texto (o fato de pertencer à literatura) devia ser estabelecida com base em critérios exclusivamente estéticos (desinteressados ou puros de finalidade, na tradição kantiana), mas a grandeza de um texto literário (uma vez reconhecido como pertencendo à literatura) dependia de critérios não estéticos:

A grandeza da "literatura" — escreve ele em "Religião e literatura" (1935) — não pode ser determinada exclusivamente por padrões literários; embora devamos lembrar-nos que o fato de tratar-se ou não de literatura só pode ser determinado por padrões literários.³

Em suma, indagaremos primeiro de um texto se ele é puro e simplesmente literatura (um romance, um poema, uma peça

de teatro etc.), fundamentando-nos apenas na sua forma, em seguida, se constitui "boa" ou "má" literatura, observando de perto sua significação. A grandeza literária exigiria outros padrões que não apenas a finalidade sem fim, logo, normas éticas, existenciais, filosóficas, religiosas etc. A mesma distinção era feita pelo poeta W. H. Auden, o qual dizia que a primeira questão que lhe interessava, quando lia um poema, era técnica — "Éis uma máquina verbal. Como ela funciona?" —, mas que sua segunda questão era, no sentido mais amplo, moral: "Que espécie de sujeito habita este poema? Que idéia ele se faz da bela vida ou de belo lugar? E que idéia do mal lugar? O que ele esconde do leitor? O que ele esconde até de si mesmo?"⁴ Os modernistas e os formalistas, que julgam conservador um ponto de vista como o de Eliot ou de Auden, em razão de sua insistência no conteúdo literário, contentam-se, em geral, com um critério estético, como a novidade ou a desfamiliarização nos formalistas russos. Mas isso não é uma norma, pois a dinâmica da arte consiste, então, em romper sempre com ela. Quando o desvio torna-se a norma, como aconteceu com o verso francês ao longo do século XIX, passando do verso "deslocado" para o verso liberado e para o verso livre, o termo norma, ou seja, a idéia de regularidade, perde toda sua pertinência. Quando o desvio se torna, por sua vez, familiar, uma obra pode perder seu valor, em seguida pode reencontrá-lo, se o desvio for novamente percebido como tal. Foi justamente para evitar esse tipo de oscilação aleatória que Eliot separou o domínio da literatura do domínio da grandeza da literatura.

Outros critérios de valor foram ainda evocados, como a *complexidade* ou a *multivalência*. A obra de valor é a obra que se continua a admirar, porque ela contém uma pluralidade de níveis capazes de satisfazer uma variedade de leitores. Um poema de valor é uma peça de organização mais compacta ou, ainda, uma peça caracterizada por sua dificuldade ou obscuridade, segundo uma exigência que se tornou primordial desde Mallarmé e as vanguardas. Mas a originalidade, a riqueza, a complexidade, podem ser exigidas também do ponto de vista sensorial, e não apenas formal. A tensão entre sentido e forma torna-se então o critério dos critérios.

No final do século XIX, o escritor inglês Matthew Arnold apontou como objetivo da crítica estabelecer uma moral social

e uma muralha contra a barbárie da imanenência, e definiu o estudo literário, num importante artigo sobre "A Função da Crítica Hoje" (1864), como "uma tentativa desinteressada de conhecer e ensinar o que de melhor se conheceu e se pensou no mundo" (*a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world*).⁵ Para esse crítico vitoriano, o ensino da literatura devia servir para cultivar, policiar, humanizar as novas classes médias que surgiram na sociedade industrial. Muito distante do desinteresse no sentido kantiano, a função social da literatura era propor às pessoas interessadas em leitura que dessem uma finalidade espiritual aos seus lazes, e despertar nelas um sentimento nacional, no momento em que a religião não bastava mais. Na França, durante a III República, o papel da literatura foi concebido de maneira muito semelhante: esperava-se do seu ensino solidariedade, patriotismo e moralidade cívica. O valor da literatura, resumido no cânone, dependeria então da instrução que os escritores se permitissem promover. Essa servidão foi denunciada na segunda metade do século XX, e mesmo desde os anos trinta, na Inglaterra, por F. R. Leavis e seus colegas de Cambridge, que redesenharam o cânone da literatura inglesa e promoveram escritores que abordavam a história e a sociedade de modo menos convencional, mas não menos moral, aqueles que Leavis chamava de *The Great Tradition* (A Grande Tradição) (Jane Austen, George Eliot, Henry James, Joseph Conrad e D. H. Lawrence). Para Leavis, ou ainda para Raymond Williams, o valor da literatura está ligado à vida, à força, à intensidade da experiência de que ela seria testemunho, à faculdade da literatura de tornar o homem melhor. Mas a reivindicação, a partir dos anos sessenta, da autonomia social da literatura, ou mesmo do seu poder subversivo, coincidiu com a marginalização do estudo literário, como se seu valor no mundo contemporâneo tivesse se tornado mais incerto.

Como de hábito, apresentarei primeiro os pontos de vista antitéticos, o da tradição, que cre no valor literário (na sua objetividade, na sua legitimidade), e o da história literária ou da teoria literária que, por razões diferentes, imaginam não precisar dele. Há, mais uma vez, toda uma série de termos que qualificam essa oposição: "clássicos", "grandes escritores", "panteão", "cânone", "autoridade", "originalidade" e também "revisão", "reabilitação". Logicamente, o relativismo absoluto

é, por certo, a única posição coerente — as obras não têm valor em si mesmas — mas ele desafia a intuição: aí está a sua fecundidade, até certo ponto.

A ILUSÃO ESTÉTICA

Como Gérard Genette lembra, numa obra recente, *La Relation Esthétique* [A Relação Estética] (1997), tomo II, o Belo foi por muito tempo considerado (de Platão a Tomás de Aquino e até as Luzes) uma propriedade objetiva das coisas. Hume foi um dos primeiros a observar a diversidade dos julgamentos estéticos segundo os indivíduos, as épocas, as nações, mas resolveu de imediato a imensa dificuldade que ele mesmo levantava explicando a discordância dos julgamentos estéticos por sua maior ou menor justeza: em resumo, se todos nós julgássemos corretamente, todos nós acharíamos belos os mesmos poemas, e feios os mesmos poemas. A *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant, sua terceira *Crítica*, foi o texto fundamental para se passar da tese da objetividade do Belo (idéia clássica) à tese da subjetividade, até mesmo à da relatividade do Belo (idéia romântica e moderna): "O julgamento do gosto, escrevia Kant, não é [...] um julgamento do conhecimento, conseqüentemente não é um julgamento lógico, mas estético — razão pela qual entendemos que seu princípio determinante *não pode ser senão subjetivo*."⁶ Em outras palavras, segundo Kant, o julgamento "Este objeto é belo" não exprime senão um sentimento de prazer ("Este objeto me agrada") e não pode receber nenhuma demonstração ou discussão apoiadas em provas objetivas. Para Kant, o julgamento estético é puramente subjetivo, como o julgamento do deleite, que exprime um prazer dos sentidos ("Este objeto me dá prazer"), diferentemente do julgamento do conhecimento ou do julgamento prático (moral), fundamentados, estes, em propriedades objetivas ou em princípios de interesse. Subjetivo como o julgamento do deleite, o julgamento estético se distingue, entretanto, deste último por ser *desinteressado*, razão pela qual Kant entende que o julgamento estético está interessado exclusivamente na forma (e não na existência) do objeto. "O gosto é a faculdade de julgar um objeto ou um modo de representação por intermédio da satisfação ou do desprazer, *de maneira*

desinteressada. Chama-se de *belo* ao objeto de uma tal satisfação.⁷ O Belo é, pois, secundário, não primário; confundindo-se o efeito com a causa, esse é o nome que se dá a um sentimento de prazer desinteressado (à sua objetivação ou sua racionalização). Essa profunda revolução desloca o estético do objeto para o sujeito: a estética não é mais a ciência do belo, mas a da apreciação estética, como já afirmava a sabedoria popular e como dizia um provérbio inglês: *Beauty is in the eye of the beholder* ("A beleza está no olho do espectador").

No entanto, tendo estabelecido solidamente o subjetivismo do julgamento estético, Kant se esforçava por não deduzir daí uma consequência fatal para a noção de valor: o relativismo do Belo. Procurava preservar o julgamento estético do relativismo — reconhecido como plenamente subjetivo — através do que ele chamava de sua "pretensão legítima" à universalidade, isto é, à unanimidade. Quando eu elaboro um julgamento estético, contrariamente a um julgamento do deleite, pretendo que todos participem dele. Todo julgamento estético exige um consentimento geral:

No que concerne ao agradável, cada um decide se seu julgamento, fundamentado num sentimento pessoal e através do qual se diz que um objeto agrada, se limita, além disso, só à sua pessoa. Consequentemente, admite que ao dizer "O vinho das Canárias é agradável", alguém retifique a expressão, lembrando-lhe que deveria dizer: "Ele *me* é agradável." [...] A respeito do agradável, o que prevalece é o princípio: *cada um tem seu gosto particular* (na ordem dos sentidos). Quanto ao belo, a questão é inteiramente outra. Seria (precisamente o inverso) ridículo alguém que julga uma coisa a seu gosto pensar em justificar esse gosto dizendo: este objeto [...] é belo *para mim*. [...] Quando alguém diz de uma coisa que ela é bela, atribui aos outros o mesmo prazer: não julga simplesmente para si, mas para cada um, e fala então da beleza como se ela fosse uma propriedade das coisas.⁸

Essa pretensão universal do julgamento ("como se") está abstratamente fundamentada, segundo Kant, em seu caráter desinteressado: visto que não é pervertido por nenhum interesse pessoal, o julgamento estético é necessariamente partilhado por todos (que são desinteressados como eu). Esse motivo é, sem dúvida, muito idealizado, como se nada além do interesse (a propriedade, por exemplo: um quadro que posso e mais

belo que o do meu vizinho; o livro de um amigo é melhor ou pior que o meu) pudesse perverter o julgamento do gosto, e omite as diferenças de sensibilidade notadas por Hume. Mas a pretensão universal do julgamento estético é confirmada, nos olhos de Kant, pelo *sensus communis* estético, a partir do qual cada indivíduo postula uma comunidade de sensibilidade entre os homens:

Cada um julga belo — conclui Genette — aquilo que lhe agrada de maneira desinteressada, e reivindica o assentimento universal em nome, primeiramente, da certeza interior desse caráter desinteressado e, em segundo lugar, da hipótese tranquilizadora de uma identidade de gosto entre os homens.⁹

O raciocínio é claramente precário, porque Kant mostrou apenas que o julgamento subjetivo do gosto pretende ser necessário e universal, mas não, em absoluto, que essa pretensão é legítima, nem, é claro, que é satisfeita. Kant, após estabelecer a subjetividade do julgamento estético, tenta escapar da consequência inelutável da relatividade desse julgamento: esforça-se desesperadamente por preservar um *sensus communis* dos valores, uma hierarquia estética legítima. Mas, segundo Genette, trata-se de um voto piedoso.

Logo, um objeto não é belo em si. O valor subjetivo é atribuído ao objeto como se fosse uma propriedade sua: *Beauty is pleasure objectified* ("A beleza é um prazer objetivado").¹⁰ Como se falou das outras ilusões analisadas anteriormente e denunciadas pela teoria (as ilusões intencional, referencial, afetiva, estilística, genética), pode-se, pois, falar de uma *ilusão estética*: a objetivação do valor subjetivo. Genette opõe a essa ilusão um relativismo radical, confirmando, de modo absoluto, o subjetivismo kantiano: "A pretensa avaliação estética", afirma ele, "não é para mim senão uma apreciação objetivada".¹¹ Segundo Genette, um relativismo total decorre necessariamente do reconhecimento do caráter subjetivo das avaliações estéticas. Portanto, não é possível definir racionalmente um valor. Um *sensus communis*, um consenso, um cânone, pode nascer, às vezes, de maneira empírica e errática, mas não constitui nem um universal, nem um *a priori*.

A atitude de Genette é coerente: depois de ter refutado, em nome da poética do texto, todas as outras ilusões literárias

correntes, uma vez abandonada a narratologia em proveito da estética, Genette empreende um combate análogo contra o valor literário e recusa as consequências últimas do subjetivismo kantiano. Como a intenção, a representação etc., o valor não tem, segundo seu ponto de vista, nenhuma pertinência teórica e não constitui, em absoluto, um critério aceitável nos estudos literários. A linha divisória é, pois, das mais claras: de um lado, os defensores tradicionais do cânone, de outro, os teóricos que lhe contestam toda validade. Entre os dois, um certo número de posições medianas, logo frágeis, menos defensáveis, esforçam-se por manter uma certa legitimidade do valor. Depois das Luzes, uma vez abaladas a tradição e a autoridade, tornou-se difícil identificar os clássicos com uma norma universal. Mas seria esse um motivo para cair num completo relativismo? Examinarei duas tentativas de salvar os clássicos, duas maneiras de preservar um meio-termo: em Sainte-Beuve, entre classicismo e romantismo e, num outro momento crucial, em Gadamer, cuja tese sobre o valor, assim como a tese sobre a intenção, procura agradar a deus e ao diabo, ou seja à teoria e ao senso comum.

O QUE É UM CLÁSSICO?

Num artigo de 1850, "Qu'Est-ce qu'un Classique?" [O que é um Clássico?], Sainte-Beuve propunha uma definição rica e complexa de clássico. Considerava as objeções vindas do subjetivismo e do relativismo, e as rejeitava num longo parágrafo tão hábil quanto a manobra que lhe era necessário executar:

Um verdadeiro clássico [...] é um autor que enriqueceu o espírito humano, que realmente aumentou seu tesouro, que lhe fez dar um passo a mais, que descobriu alguma verdade moral não equívoca ou apreendeu alguma paixão eterna nesse coração em que tudo já parecia conhecido e explorado; que manifestou seu pensamento, sua observação ou sua invenção, não importa de que forma, mas que é uma forma ampla e grande, fina e sensata, saudável e bela em si; que falou a todos num estilo próprio, mas que é também o de todos, num estilo novo sem neologismo, novo e antigo, facilmente contemporâneo de todas as idades.¹²

O clássico transcende todos os paradoxos e todas as tensões: entre o individual e o universal, entre o atual e o eterno, entre o local e o global, entre a tradição e a originalidade, entre a forma e o conteúdo. Essa apologia do clássico é perfeita, perfeita demais para que suas costuras não cedam com o uso.

A idéia e o termo *classicismo*, não é inútil lembrar, são muito recentes em francês. O termo só apareceu no século XIX, paralelamente a *romantismo*, para designar a doutrina dos neoclássicos, partidários da tradição clássica e inimigos da inspiração romântica. Quanto ao adjetivo *clássico*, ele existia no século XVII, quando qualificava o que merecia ser imitado, servir de modelo, o que tinha autoridade. No final do século XVII, designou também o que era ensinado em sala de aula, depois, durante o século XVIII, o que pertencia à Antiguidade grega e latina, e somente ao longo do século XIX, emprestado do alemão como antônimo de *romântico*, designou os grandes escritores franceses do século de Luís XIV.

Primeiramente, a definição ideal de Sainte-Beuve — "um verdadeiro clássico", em oposição ao clássico falso ou inautêntico — é muito diferente da "definição corrente", que ele começou por lembrar: "Um clássico, segundo a definição corrente, é um autor antigo, já consagrado pela admiração e com autoridade no seu gênero."¹³ "Antigo", "consagrado", "com autoridade" são os três atributos que Sainte-Beuve deixa de lado e que, diz ele, vêm dos romanos. Ele lembra que, em latim, *classicus* era, no sentido próprio, um epíteto de classe que identificava os cidadãos que possuíam uma certa renda e pagavam impostos, em oposição aos *proletarii*, que não pagavam, antes de Aulugelle, em *Nuits Attiques* [Noites Áticas], ter aplicado metaforicamente essa distinção à literatura, falando de um "escritor clássico [...] não um proletário" (*classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius*, XIX, VIII, 15). Para os romanos, os clássicos eram os gregos; posteriormente, para o homens da Idade Média e do Renascimento, eram ao mesmo tempo os gregos e os romanos, ou seja, todos os Antigos. O autor antigo, consagrado como uma autoridade, pertence à "dupla antiguidade".¹⁴ Na junção, encontra-se Virgílio, o clássico por excelência, mais tarde identificado ao Império, por Eliot, em "What Is a Classic?" [O que é um Clássico?] (1944), artigo que faz referência a Sainte-Beuve: não há clássico, segundo Eliot, sem um império.

Sainte-Beuve abandona essa definição habitual do clássico, porque o que lhe interessa é o advento de clássicos nas literaturas modernas, em italiano, em espanhol e, por fim, em francês. É assim que as noções de *clássico* e de *tradição* tornam-se inseparáveis: "A idéia de *clássico* implica em si alguma coisa que tem seqüência e consistência, que forma conjunto e tradição, que se compõe, se transmite e perdura."¹⁵ Se o clássico é serial, genérico por natureza, e não é uma qualidade conferida a um autor isolado (pelo menos desde Homero, o primeiro poeta, de início o maior, que obscureceu toda a literatura ulterior), se *clássico* e *tradição* são duas palavras para a mesma idéia, então a questão inicial — "O que é um clássico?" — estava mal formulada. Um clássico é um membro de uma classe, o elo de uma tradição. Poderíamos ser tentados a denunciar nesse argumento uma apologia sub-república da literatura francesa que não tem clássicos como Dante, Cervantes, Shakespeare e Goethe, esses gênios proeminentes, esses cumes isolados, cuja reputação é a de resumir o espírito das outras literaturas européias, enquanto os clássicos franceses — assim diz o clichê — formam um todo, compõem uma paisagem unificada. Mesmo que essa justificativa da exceção francesa não seja a intenção de Sainte-Beuve, este, antecipando o "clássico-centrismo" da literatura francesa, que Barthes devia deplorar mais tarde,¹⁶ encontra no "século de Luís XIV", apesar da quereia sobre os antigos e os modernos, o modelo incontestável dos clássicos compreendidos como uma tradição: "A melhor definição é o exemplo: desde que a França teve seu século de Luís XIV e pôde considerá-lo um pouco à distância, ela soube o que é ser clássico melhor do que por todos os raciocínios."¹⁷ Assim, uma norma é legitimada. O clássico, ou melhor, os clássicos — a tradição clássica, segundo a definição beuveriana — incluem por princípio o movimento, a saber, a dialética de Boileau e de Perrault entre antigos e modernos, com tal ironia que são os partidários dos modernos, e não os dos antigos, que vão, no fim das contas, substituir os antigos, tornando-se eles mesmos os clássicos franceses.

Comprendemos, então, a quem Sainte-Beuve se opõe, pois sua definição de clássico é polêmica e contraditória: numa palavra, ela é romântica, ou antiacadêmica. Ele desafia abertamente o *Dicionário da Academia Francesa* de 1835, em que os clássicos são identificados como modelos de composição

e de estilo aos quais "se deve conformar".¹⁸ "Essa definição de *clássico* foi elaborada, evidentemente, pelos respeitáveis acadêmicos, nossos antecessores, em presença e em função do que se chamava então romântico, isto é, em função do intuíto." Donde a definição de Sainte-Beuve — ele mesmo progressista, liberal —, a qual reconcilia a tradição e a inovação, o presente e o eterno, não sendo no fundo muito diferente da bem mais famosa "modernidade" baudelaireana, formulada alguns anos mais tarde, que propõe extrair do efêmero uma arte digna da Antigüidade. Para Sainte-Beuve, um clássico é um escritor "que falou a todos num estilo próprio, mas que é também o de todo o mundo, num estilo novo sem neologismo, novo e antigo, facilmente contemporâneo de todas as idades". Sainte-Beuve se entusiasma ao fim dessa longa frase, na qual quis encerrar paradoxos demais num único termo — particular e universal, antigo e moderno, presente e eterno —, mas procura honestamente descrever esse processo singular, a bem dizer estranho, pelo qual um escritor, em quem seus leitores originais viram um revolucionário, se revela, depois, ter sido um continuador da tradição e ter restaurado "o equilíbrio em proveito da ordem e do belo". O *tempo* da recepção é, pois, integrado a essa definição romântica, ou moderna, do clássico, encarnado por excelência, segundo Sainte-Beuve, em Molière. A esse respeito, Sainte-Beuve cita longamente Goethe, que relacionava a grandeza de um escritor com o sentido do material renovado a cada vez que se redescobre o mesmo texto: um clássico é um escritor sempre novo para seu leitor.

Sainte-Beuve é consciente da originalidade de sua concepção de clássico, em contraste com as "condições de regularidade, de sabedoria, de moderação e de razão"¹⁹ habitualmente requeridas pelos acadêmicos e pelos neoclássicos. Ele recusa "subordinar a imaginação e a própria sensibilidade à razão"²⁰ e, citando novamente Goethe, reverte o sentido da polaridade entre clássico e romântico:

Considerei o clássico sadio e o romântico doente. Para mim, o poema dos *Nibelungen* é clássico como Homero; ambos são sadios e vigorosos. As obras de hoje são românticas não porque são novas, mas porque são fracas, enfermias e doentes. As obras antigas são clássicas não porque são velhas, mas porque são enérgicas, frescas e saudáveis.²¹

Dai resulta que, em seu tempo, na proporção de suas energias, os futuros clássicos alteraram e surpreenderam os cânones da beleza e da conveniência. Só os clássicos no sentido acadêmico, sensatos e medíocres, são imediatamente aceitos pelo público, mas o prego de um sucesso prematuro é geralmente alto, e raramente esses clássicos sobrevivem a seu primeiro renome: "Não é bom parecer um clássico depressa demais e de início a seus contemporâneos; tem-se, então, grande chance de não permanecer assim para a posteridade. [...] Quantos desses clássicos precoces não se mantêm e são clássicos só por um tempo!"²² Sainte-Beuve não diz que o futuro clássico deve ser avançado em relação a seu tempo — esse dogma vanguardista e futurista não se firmará senão no fim do século XIX, e tornar-se-á um clichê do século XX —, mas sugere, como Stendhal e Baudelaire, que uma condição do gênio é não ser reconhecido imediatamente: "Tratando-se de clássicos, os mais imprevisíveis são ainda os melhores e os maiores."²³ Molière serve novamente de exemplo, como o poeta mais inepetado do século de Luís XIV, mas destinado a tornar-se gênio do ponto de vista do século XIX. Bourdieu não defende uma tese diferente hoje, quando descreve a economia paradoxal do valor estético como resultante da autonomização do campo literário desde o século XIX: "O artista não pode triunfar no terreno simbólico", lembra ele, "senão perdendo no campo econômico (pelo menos a curto prazo), e vice-versa (pelo menos a longo prazo)".²⁴ Em outras palavras, na ocasião da primeira recepção, os "bons" escritores não têm, muitas vezes, outros leitores a não ser os outros "bons" escritores, seus concorrentes, e é necessário cada vez mais tempo para que as obras, antes esotéricas, encontrem um público que lhes imponha as normas de sua própria avaliação.

Assim, Sainte-Beuve considera os escritores do século de Luís XIV, especialmente Molière, modelos de clássicos, mas não enquanto cânones a serem imitados, e sim como exemplares inesperados com os quais nunca deixamos de nos maravilhar. Apesar do paradigma fornecido pelo século de Luís XIV, sua visão do clássico não é nacional, mas universal, inspirada em Goethe e na *Weltliteratur*.

Homero, como sempre e por toda parte, seria o primeiro, o mais semelhante a um deus; mas atrás dele, como o cortejo dos

três reis magos do Oriente, estavam estes três poetas magníficos, estes três Homeros durante muito tempo ignorados por nós, e que fizeram, também eles, para uso dos antigos povos da Ásia, epopéias imensas e veneradas, os poetas Valmiki e Vyasa, dos indus, e Firdousi, dos persas.²⁵

O tom talvez seja paternalista, mas não se pode acusar Sainte-Beuve de etnocentrismo cego. Essa definição liberal do clássico, universal e não nacional, é que foi retomada por Matthew Arnold, grande admirador de Sainte-Beuve: "o que se conheceu e se pensou de melhor no mundo".

DA TRADIÇÃO NACIONAL EM LITERATURA

Num outro contexto, entretanto, quando de sua aula inaugural na Escola Normal Superior, em 1858, Sainte-Beuve daria uma definição de clássico mais normativa e menos liberal. O projeto foi anunciado de modo categórico:

Há uma tradição.

Cujo sentido é preciso compreender.

Cujo sentido é preciso manter.²⁶

Antes mesmo de revelar esse plano, Sainte-Beuve recorreu, muitas vezes, à primeira pessoa do plural, o que o ligava à seu público numa comunidade nacional e numa cumplicidade estética: "nossa literatura", "nossas principais obras literárias", "nosso século mais brilhante",²⁷ dizia ele, designando, é claro, o século de Luís XIV. Diante dos alunos da Escola Normal, não era mais conveniente mencionar os poetas indianos e persas, mas apenas "nossa" tradição: "Devemos aceitar, compreender, nunca renegar a herança desses mestres e desses pais ilustres."²⁸ O "nós" é onipresente nessas poucas páginas e, apesar de uma concessão de última hora — "Não nego a faculdade poética, até certo ponto universal da humanidade" —,²⁹ é claro que o universo não é mais o horizonte do professor. Paralelamente, a primazia da imaginação sobre a razão é revertida e, desta vez, "a razão deve sempre presidir e preside definitivamente, mesmo entre esses favoritos e esses eleitos da imaginação".³⁰

Goethe é novamente citado: Sainte-Beuve relata duas das três citações do poeta, cuja data é 1850, mas essas citações soam diferente e lhe permitem um recuo. O Parnaso é ainda descrito como uma paisagem pitoresca e cômoda, onde os *minores* também têm seu lugar, cada um seu Kamchatka, mas Sainte-Beuve desconfia doravante dessa imagem rococó: “[Goethe amplia o Parnaso, escalona-o [...] torna-o semelhante, semelhante demais, talvez, ao Mont-Serrat, na Catalunha (esse monte mais dentado que arredondado)].”³¹ Com essas três palavras — “semelhante demais, talvez” —, dentre as quais dois advérbios acentuam o excesso e a dúvida, Sainte-Beuve aguçava suas restrições ao universalismo de Goethe:

Goethe, sem seu gosto pela Grécia, que corrige e fixa sua indiferença, ou, se se preferir, sua curiosidade universal, poderia se perder no infinito, no indeterminado: dentre tantos cumes que lhe são familiares, se o Olimpo não fosse ainda seu cume de predileção, aonde iria ele — aonde não iria ele, o mais aberto dos homens, o mais avançado do lado do Oriente?³²

Sainte-Beuve absolve Goethe porque, apesar de tudo, o elemento clássico dominava ainda seu espírito, mas, perante os jovens normalistas, o Oriente torna-se um lugar de perdição: “Suas peregrinações em busca das variedades do Belo não teriam fim. Mas ele volta, mas ele se assenta, mas ele sabe o ponto de vista de onde o universo contemplado aparece em sua mais bela forma.”³³ E esse ponto fixo, esse cume mais alto que todos os outros encontra-se, evidentemente, na Grécia, no Soumion cantado por Byron:

Place me on Sunitum's marbled steep.
(Deixai-me nas encostas de mármore do Soumion.)

Introduzindo a famosa “Prece sobre a Acrópole” em seu *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* [Recordações da Infância e da Juventude] (1883), Renan descreverá ainda o “milagre grego” como “uma coisa que só existiu uma vez, que nunca fora vista antes, que não será vista mais, mas cujo efeito durará eternamente, quero dizer, um tipo de beleza eterna, sem nenhuma mancha local ou nacional”.³⁴ Comparado a esse ideal, o exotismo não é mais oportuno.

Comentando novamente a célebre citação de Goethe: “Conclui o clássico sadio e o romântico doente...”, Sainte-Beuve lhe atribui doravante uma inflexão diferente. No artigo de 1850, o clássico, Molière particularmente, era caracterizado por sua natureza imprevista. Mas, na aula de 1858, a frase de Goethe é compreendida como se ela atribuisse saúde às literaturas clássicas devido ao fato de essas literaturas estarem “em pleno acordo e harmonia com sua época, com seu quadro social, com os princípios e os poderes dirigentes da sociedade”.³⁵ A literatura clássica é e se sente à vontade, ela “não se lamenta, não geme, não se entedia. Algumas vezes vai-se mais longe na dor, mas a beleza é mais tranqüila.” A beleza é sólida, firme, legítima; ela ignora o *spleen*. A temporalidade do clássico não é mais a de 1850, defasada em relação ao seu próprio tempo; mas Sainte-Beuve a descreve agora em termos de razões, respeitáveis e medíocres, termos de que, outora, se mantinha a distância: “O clássico [...] inclui, entre o número de suas características, amar a pátria, o seu tempo, não ver nada mais desejável nem mais belo.”³⁶ O crítico não faz mais alusão ao futuro para resgatar os grandes escritores desenhados de seus contemporâneos, e o clássico, pacífico, bem adaptado a seu tempo, contente consigo e com sua época, não compromete mais sua posteridade. A referência, dessa vez, é exclusivamente ao passado, e a devoção romântica a ele dirigida é o sintoma de uma doença: “O romântico tem nostalgia, como Hamlet; ele procura aquilo que não tem, até para além das nuvens [...] No século XIX, ele adora a Idade Média; no XVIII, ele já é revolucionário como Rousseau.”³⁷ A melancolia de Rousseau sugere que uma aspiração revolucionária remete a uma utopia das origens. E o paralelo entre a saúde clássica e a agonia romântica desemboca numa ode à “nossa bela pátria”, “nossa cidade principal, cada vez mais magnífica, que nos representa tão bem”³⁸ — louvor comparável ao que Baudelaire fazia a Paris, por exemplo, em “Le Cygne”, no decorrer dos mesmos anos —, num sonho de “equilíbrio entre os talentos e o meio, entre os espíritos e o regime social”.³⁹

A visão do valor do clássico é, assim, muito diferente daquela primeira conversa: mostra-se quase antagônica e muito mais próxima do clichê escolar sobre o classicismo do Grande Século, do nacionalismo linguístico e cultural promovido pela III República, esse “clássico-centrismo” mesquinho

denunciado por Barthes. Sainte-Beuve oscila entre o liberalismo e o autoritarismo, conforme escreve para a imprensa ou se dirige aos estudantes, pois o clássico se define sempre pelo uso que se faz dele. No primeiro texto, o ponto de vista era o do escritor, para quem os clássicos, na sua diversidade, na sua originalidade, no seu frescor incessante, servem de estímulo; mas, na Escola Normal, é o professor quem fala, e o critério de valor não é mais o mesmo: não é mais a admiração fecunda do escritor-aspirante por seus predecessores, mas a aplicação da literatura à vida, sua utilidade na formação dos homens e dos cidadãos.

SALVAR O CLÁSSICO

A reflexão de Sainte-Beuve sobre o clássico, isto é, sobre o valor literário, é exemplar pela tensão, ou mesmo pela contradição de que é testemunho, entre os dois sentidos que a palavra adquiriu pouco a pouco a partir do fim do século XVIII: os clássicos são obras universais e intemporais que constituem um bem comum da humanidade, mas são também, na França do século de Luís XIV, um patrimônio nacional. Assim, Matthew Arnold, universalista à maneira de Sainte-Beuve, tem a reputação (má, em nossos dias) de haver fundado o estudo escolar e universitário da literatura inglesa sob uma perspectiva moral e nacional. Tal como o entendemos desde o século XIX, o classicismo apresenta, ao mesmo tempo, e com o mesmo peso, um aspecto *histórico* e um aspecto *normativo*; é uma associação entre razão e autoridade. Sainte-Beuve reproduz uma argumentação freqüente desde as Luzes, com a qual se tenta, apesar do relativismo do gosto, doravante reconhecido, legitimar a norma através da história, a autoridade através da razão. Daí esses dois textos divergentes em função do público ao qual se dirigem: numa palestra, Sainte-Beuve se faz o apologeta de uma literatura mundial, na qual a imaginação tem seu lugar, mas, numa aula, ele defende a literatura nacional em nome da razão. O desafio para amadores ponderados como Sainte-Beuve e Arnold, ou mais tarde T. S. Eliot, consiste em encontrar uma forma de justificar a tradição literária depois de Hume e Kant, depois das Luzes e do romantismo. Sainte-Beuve, como alguém que recusa denunciar o

senso comum e sacrificar o cânone, mesmo que a teoria o exija, apresenta ora um perfil liberal, ora um perfil dogmático.

O raciocínio de um filósofo contemporâneo como Gadamer, mesmo que pareça mais complicado e abstrato, não é, no fundo, muito diferente. O objetivo é o mesmo: salvar o cânone da anarquia. No século XIX, com a ascensão do historicismo, constata Gadamer, o "clássico", até então noção aparentemente intemporal, começou a designar uma fase histórica, um estilo histórico, com um início e um fim assinaláveis: a Antiguidade clássica. No entanto, segundo o mesmo filósofo, esse deslizamento de sentido não teria comprometido o valor normativo e supra-histórico do "clássico". Muito ao contrário, o historicismo teria enfim permitido justificar o fato de um estilo histórico ter se tornado uma norma supra-histórica, embora, até então, o caráter desse estilo normativo tenha se mostrado arbitrário. Eis como Gadamer opera esse restabelecimento ágil e explica como o historicismo pôde relegitimar o clássico:

O pensamento histórico queria fazer crer que o julgamento de valor que identifica algo como "clássico" seria verdadeiramente anulado pela reflexão histórica, e sua crítica de todas as concepções teleológicas do curso da história, mas absolutamente não é assim. O julgamento de valor presente no conceito de "clássico" ganha, ao contrário, com uma tal crítica, uma legitimção nova, sua verdadeira legitimação: é clássico tudo que se mantém frente à crítica histórica, porque sua força, que historicamente subjuga, a força de sua autoridade, que se transmite e se conserva, ultrapassa toda reflexão histórica e assim permanece.¹⁰

Assim, apesar do historicismo e depois dele, Gadamer recupera o conceito de clássico para qualificar precisamente a arte que resiste ao historicismo, a arte que o próprio historicismo reconhece como uma arte que lhe opõe resistência, o que atesta que seu valor é irreduzível à história. Reexaminado, o clássico não é apenas um conceito descritivo, que depende da consciência historiográfica, mas uma realidade ao mesmo tempo histórica e supra-histórica:

O que é clássico é subtraído às flutuações do tempo e às variações de seu gosto; o que é clássico é acessível de uma maneira imediata [...]. Quando qualificamos uma obra como "clássica", é muito mais pela consciência de sua permanência, de sua

significação imperecível, independente de qualquer circunstância temporal — numa espécie de presença intemporal, contemporânea de todo presente.⁴¹

Essa última expressão não deixa de lembrar Sainte-Beuve. A palavra *clássico* tem duas acepções, uma normativa e outra temporal, mas elas não são forçosamente incompatíveis. Ao contrário, pelo menos segundo Gadamer, o fato de o clássico ter se tornado o nome de uma fase histórica determinada e isolada salva a tradição clássica da aparência arbitrária e injustificada que poderia ter até então, e torna-a, por assim dizer, aceitável. Pois “essa norma é aplicada retrospectivamente a uma grandeza única do passado, que a ilustra e realiza”. Do normativo extraiu-se um conteúdo que designa um ideal de estilo e um período que cumpre esse ideal.

Ora, chamando de “clássico” ao conjunto da Antiguidade clássica, retoma-se, segundo Gadamer, o que era de fato o antigo uso da palavra, obliterado por séculos de tradição dogmática ou neoclássica: o cânone clássico, tal como a Antiguidade tardia o havia instituído, já era histórico, isto é, retrospectivo; ele designava ao mesmo tempo uma fase histórica e um ideal percebido posteriormente, a partir de um momento de decadência. Assim foi para o humanismo, que redescobria o cânone clássico do Renascimento simultaneamente como história e como ideal. Na realidade, o conceito de clássico teria sido sempre histórico, mesmo quando parecia normativo: consequentemente, a norma teria sido sempre justificada, mesmo quando se apresentava como um dogma autoritário e não como avaliação fundamentada.

A argumentação sutil de Gadamer acabou por fazer coincidir o sentido milenar de clássico, como norma imposta, e o conceito historicista de clássico, como estilo determinado. No primeiro sentido, o clássico parecia, sem dúvida, *suprahistórico a priori*, mas ele resulta, na verdade, de uma avaliação retrospectiva do passado histórico: o clássico é reconhecido após uma decadência ulterior. Os autores definidos como clássicos constituem, todos, a norma de um gênero, não arbitrariamente, mas porque o ideal que exemplificam é visível ao olhar retrospectivo do crítico literário. Portanto, o clássico teria designado sempre uma fase, o apogeu de um estilo, entre um antes e um depois; o clássico teria sido sempre justificado, produzido por uma apreciação racional.

O conceito de clássico assim restaurado, e não abandonado pelo historicismo do século XIX, dado que o que havia sido, até então, considerado uma norma revelou-se historicamente válido, estava pronto para a extensão universal que Hegel lhe atribuiria: segundo Hegel, todo desenvolvimento estético que toma sua unidade de um *telos* imaneente merece o nome de clássico, e não apenas a Antiguidade clássica. O conceito de clássico, e não apenas a Antiguidade clássica, é o conceito normativo universal torna-se, através de sua realização histórica particular, um conceito igualmente universal na história dos estilos. O clássico designa a preservação através da ruína do tempo. É clássico, segundo Hegel, “aquilo que é para si mesmo sua própria significação e, por isso, sua própria interpretação”, proposta que Gadamer comenta nos seguintes termos:

É clássico, definitivamente, [...] o que fala de tal maneira que não se reduz a uma simples declaração sobre alguma coisa a que desapareceu ou a um simples testemunho de alguma coisa a ser interpretada; é, ao contrário, o que em qualquer presente diz alguma coisa, como se o dissesse unicamente a si mesmo.⁴²

Novamente, o fim dessa formulação se aproxima muito da definição beuviana; entretanto, Gadamer não quer perder o benefício da passagem pela história e acrescenta que “o que é ‘clássico’ é incontestavelmente ‘intemporal’, mas [que] essa intemporalidade é uma modalidade do ser histórico”.⁴³ Ao mesmo tempo histórico e intemporal, historicamente intemporal, o clássico torna-se, pois, o modelo admissível de toda relação entre presente e passado.

Não se pode imaginar procedimento mais habilidoso para fazer o clássico coincidir consigo mesmo, como conceito simultaneamente histórico e supra-histórico, logo incontestavelmente legítimo. Jaus, contudo, que deve muito à hermenêutica moderada de Gadamer — ela está no princípio de sua estética da recepção, como última tentativa para subtrair a interpretação da desconstrução — resiste a essa prestidigitação final, graças à qual se salva o próprio clássico. Jaus não pede tanto, ou então, teme que esse furor em resgatar o clássico denuncie o objetivo verdadeiro da hermenêutica gadameriana e comprometa a estética da recepção, que não se empenha em aparecer como uma última rendição do cânone, mesmo que esse seja seu resultado mais claro. De qualquer

forma, Jauss contesta que a obra moderna, marcada essencialmente por sua negatividade, possa se adaptar ao esquema hegeliano, retomado por Gadamer, que descreve a obra de valor como aquela que é em si mesma sua própria significação. Esse esquema não seria ele mesmo inspirado, segundo uma circularidade que observamos muitas vezes, nas obras que Gadamer pretende valorizar, ou salvar da desvalorização, ou seja, as obras clássicas, no sentido habitual do termo, em oposição às obras modernas?

Para Jauss, essa visão teleológica da obra-prima clássica mascara sua "negatividade primeira", a negatividade sem a qual não haveria a grande obra. Nenhuma obra escapa ao trabalho do tempo, e o conceito de clássico, herdado de Hegel, é limitado demais para dar conta da obra digna desse nome, em todo caso, da grande obra moderna. Aliás, esse conceito depende demais, para isso, da estética da *mimesis*, sendo que o valor da literatura e da arte em geral não está ligado exclusivamente à sua função representativa, mas provém também de sua dimensão experimental, ou "experimental" (medindo-se a experiência que ela proporciona), característica da literatura moderna.⁴⁴ O conceito de clássico em Gadamer, como em Hegel, hipostasia a tradição, ao passo que essa não se manifestava ainda como "clássica" no momento de seu aparecimento. "Mesmo as grandes obras literárias do passado não são recebidas e compreendidas pelo fato de possuírem um poder de mediação que lhes seria inerente", salienta Jauss.⁴⁵

Entretanto, se Jauss se separa de Hegel e de Gadamer quanto à definição de clássico, e parece, portanto, colocar o clássico em perigo, o critério de valor alternativo que ele propõe também resgata o cânone. A própria negatividade, reivindicada pela obra-prima moderna, pode, retrospectivamente, ser lida nas obras que se tornaram clássicas como o motivo autêntico de seu valor. Toda obra clássica contém, na verdade, uma fissura, o mais das vezes imperceptível aos seus contemporâneos, mas que não deixa de estar na origem de sua sobrevivência. Não se nasce clássico, torna-se clássico, o que tem, portanto, como consequência, que não se permanece forçosamente como tal degradação cuja possibilidade Gadamer procurava conjurar.

ÚLTIMA DEFESA DO OBJETIVISMO

Ainda hoje, nem todos estão prontos a admitir o relativismo do julgamento do gosto com sua consequência dramática: o ceticismo quanto ao valor literário. Clássicos são clássicos: desde Kant, Sainte-Beuve, até Gadamer, numerosas foram as tentativas, um pouco desespadas, para resguardá-los a qualquer preço, para evitar passar do subjetivismo ao relativismo e do relativismo ao anarquismo. Foi a filosofia analítica, em princípio desconfiada em relação ao ceticismo a que conduziram a hermenêutica desconstrutora e a teoria literária, que empreendeu o último combate a favor do cânone. Genette faz o seu relato e julga-o severamente. Em termos não somente de conhecimento e de moral, mas também de estética, os filósofos analíticos vêem um perigo nilista num relativismo resultante do subjetivismo. Invalidando os critérios objetivos, os valores estáveis e a discussão racional, a teoria literária afastou-se da linguagem cotidiana e do senso comum, que continuam, entretanto, a comportar-se como se as obras não contassem em nada nos julgamentos que se fazem a seu respeito, e a filosofia analítica se dedica a explicar a linguagem cotidiana e o senso comum.

Monroe Beardsley, que havia outrora denunciado a ilusão intencional — que foi, por assim dizer, a certidão de nascimento da teoria, pelo menos em solo americano —, decidiu não manter como ilusão paralela o julgamento do valor estético. Ele tentou, pois, refazer, se não um objetivismo, pelo menos o que ele chamou de *instrumentalismo* estético. Por menos o que ele chamou de definição da obra como um outro caminho, recaí-se aqui na definição da obra como instrumento ou como programa, como partitura, definição a que se apegavam as teorias moderadas da recepção, a fim de preservarem a dialética entre texto e leitor, entre coerção e liberdade: se o sentido não está integralmente na obra, se se tornava difícil sustentar o contrário, essa interpretação, ou essa solução de compromisso (a obra é instrumento, programa, partitura), permite afirmar que o sentido tampouco é inteiramente da responsabilidade do leitor. Assim como é preciso admitir que os julgamentos estéticos são subjetivos, não será legítimo sustentar que a obra, como instrumento ou programa, não seria indiferente a esse fato? Afinal, sem obra não haveria julgamento.

Em *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), uma vez apresentadas as duas teorias adversas, o objetivismo de um lado, o subjetivismo ou mesmo o relativismo de outro, Beardsley rejeita ambas e propõe uma terceira via. Afasta, da avaliação estética, ao mesmo tempo as razões genéticas (a origem e a intenção da obra) e as afetivas (o efeito sobre o espectador ou leitor), voltando-se para as razões fundamentadas nas propriedades observáveis do objeto. O objetivismo restrito choca-se, evidentemente, com a diversidade dos gostos, mas o subjetivismo radical acarreta a incapacidade, em caso de desacordo, de arbitrar julgamentos contraditórios (de avaliar as avaliações). Entre os dois extremos, Beardsley encontra um meio-termo que batiza com o nome de teoria *instrumentalista*. Segundo essa teoria, o valor estético se mede pela magnitude da experiência proporcionada pelo objeto estético ou, mais exatamente, pela magnitude da experiência estética que ele tem a capacidade de proporcionar, segundo o ponto de vista de três critérios principais: a *unidade*, a *complexidade* e a *intensidade* dessa experiência potencial.⁴⁶ Essas três qualidades permitem fundar — pelo menos — a tese de Beardsley — um valor estético intrínseco, isto é, um meio racional de convencer um outro intérprete de que ele está errado. Em caso de desacordo, poderei explicar por que gosto ou não gosto, por que prefiro ou não prefiro, e mostrar que há razões melhores para gostar ou não gostar, para preferir ou não preferir. A referência à unidade, à complexidade e à intensidade como medidas da experiência estética me permite explicar por que as razões pelas quais escolhi x e não y são melhores do que as razões pelas quais poderia escolher y e não x.

Assim, haveria, na obra, uma *capacidade disposicional* de proporcionar uma experiência; e a unidade, a complexidade e a intensidade dessa experiência serviriam para medir o valor da obra.⁴⁷ Para livrar-se dos dilemas da teoria, a saída é a recepção. Como Iser, para salvar o texto, como Riffaterre quando queria salvar o estilo, como Jauss para salvar a história, Beardsley recorre a esse remédio ambíguo a fim de ultrapassar a alternativa entre objetivismo e subjetivismo. Entre texto e leitor, a obra-partitura é o meio-termo. Mas em que consiste essa capacidade virtual da obra? E como poderia não ser ela uma propriedade objetiva da obra? Aliás, como concebê-la de outra maneira?

Genette, que julga a teoria de Beardsley incoerente, arguindo uma fragil muralla em torno do cânone, observa que, curiosamente, os critérios de valor sustentados por Beardsley não deixam de lembrar as três antigas condições de beleza segundo Tomás de Aquino: *integritas*, *consonantia* et *claritas*.⁴⁸ A seus olhos, essa proximidade leva à confusão, e o objetivismo, ainda que com o nome de instrumentalismo e disfarçado em teoria da recepção, parece definitivamente comprometido. Aliás, os três critérios comuns à escolástica e à filosofia analítica testemunham, como Jauss provava a Gadamer, a permanência do gosto clássico, e, assim, denunciam uma preferência extraliterária. É a obra clássica, no sentido corrente, que é caracterizada por *integritas*, *consonantia* et *claritas*, e é a experiência da obra clássica que é descrita pela unidade, pela complexidade e pela intensidade. Contrariamente, a obra moderna contestou a unidade, privilegiou as organizações fragmentárias e desestruturadas ou, seguindo um outro caminho, atacou a complexidade, por exemplo, nas obras monocrômicas ou seriais. Os critérios de unidade, de complexidade e de intensidade, que lembram a "forma orgânica" elogiada por Coleridge e retomada como programa pelos escritores da *American Renaissance*, no século XIX (Matthiessen, 1941), são claramente conformes à estética do *New Criticism*, reivindicada por Beardsley. Uma das obras mais conhecidas produzidas por essa escola, de Cleanth Brooks, intitula-se *The Well Wrought Urn* [A Urna Bem Lavrada] (1947) e compara o poema a um vaso bem trabalhado, admiravelmente confectionado, estável, cujos paradoxos e ambigüidades são resolvidos na unidade intensa: um vaso grego que proporciona uma experiência mensurável pela unidade, pela complexidade e pela intensidade, e não um *ready-made* de Duchamp. O filósofo Nelson Goodman, já citado por sua relação do estilo, recai, também ele, nos mesmos critérios tradicionais de gosto, quando, procurando uma maneira de escapar ao subjetivismo, sustentava que os "três sintomas da estética podem ser a densidade sintática, a densidade semântica e a plenitude sintática".⁴⁹ Ora, do modernismo ao pós-modernismo, os critérios de Tomás de Aquino e de Coleridge, de Beardsley e de Goodman, não cessaram de ser satirizados. Face à alternativa entre objetivismo (hoje insustentável) e relativismo (para muitos, entretanto, intolerável), é surpreendente que sejam sempre os partidários do gosto clássico que procurem

uma improvável terceira via, sem ver que, por princípio, ela exclui a arte moderna.

VALOR E POSTERIDADE

As duas teses extremas — o objetivismo e o subjetivismo — são mais fáceis de defender, mesmo que nem uma nem outra correspondam ao *sensus communis*, que demanda uma estabilidade dos valores pelo menos relativa. Todo compromisso, inclusive aquele que Kant aceitava, mostra-se frágil e muito fácil de refutar. E, se Genette pode anunciar, com tranquilidade, um relativismo estético tão intransigente, é porque ele não se pergunta nunca que relação há entre a apreciação individual e a avaliação coletiva ou social da arte, nem por que a anarquia não resulta efetivamente do subjetivismo. Se a teoria é tão sedutora, é porque, muitas vezes, ela é também verdadeira, mas é sempre apenas em parte verdadeira; e nem por isso seus adversários não estão errados. Entretanto, concluir as duas verdades não é, nunca, confortável.

Por falta de argumentos teóricos, os observadores ponderados, que se voltam para o subjetivismo do julgamento do gosto, mas resistem ao relativismo do valor que teoricamente decorre dele, valem-se dos fatos, no caso, do julgamento da posteridade, como testemunhos a favor, se não da objetividade do valor, pelo menos de sua legitimidade empírica. Com o tempo, dizem, a boa literatura expulsa a má. *Est vetus atque probus centum qui perficit annos*, "aquilo que atravessou centenas de anos é velho e sério", escrevia Horácio em carta a Augusto (*Cartas*, II, 1, v.39), na qual ele defendia, entretanto, os modernos contra a hegemonia dos antigos e já ironizava a poesia que supunha tornar-se melhor com o passar do tempo, como o vinho (*Cartas*, II, 1, v.34). Genette, que também não acredita nesse argumento tradicional, caracteriza-o e ridiculariza-o nestes termos:

Passados os entusiasmos superficiais da moda e as incompreensões momentâneas, devidas às rupturas de hábitos, as obras realmente belas [...] acabam sempre por impor-se, de modo que aquelas que vitoriosamente passaram pela "prova do tempo" tiram dessa prova um selo incontestável e definitivo de qualidade.⁵⁰

A obra que venceu a prova do tempo é digna de durar, e seu futuro está assegurado. Podemos ter confiança no tempo para depreciar a obra que agradava a um público fácil (a obra que Jauss dizia ser de consumo ou de divertimento) e, inversamente, para apreciar e consagrar a obra que por ser difícil, o primeiro público rejeitava. Retomando os exemplos de Jauss, *Madame Bovary* destronou pouco a pouco *Tammy*, que encontra, depois de uma geração, o purgatório ou mesmo o inferno das obras "culinárias", de onde só os historiadores (os filólogos, depois os estetas da recepção) irão tirá-la para contextualizar a obra-prima de Flaubert.

O argumento da posteridade "restauradora de erros" — como dizia Baudelaire — é o que Jauss adota, definitivamente, uma vez que refutou o conceito de clássico segundo Gadamer (a estética da recepção é indiscutivelmente uma história da posteridade literária), pois tal conceito satisfaz tanto aos partidários do classicismo como aos do modernismo. Do ponto de vista clássico, o tempo liberta a literatura dos falsos valores efêmeros, eliminando os efeitos da moda. Do ponto de vista moderno, ao contrário, o tempo promove os verdadeiros valores, reconhece pouco a pouco autênticos clássicos nas obras árduas que inicialmente não encontram público. Não desenvolverei essa dialética bem conhecida desde sua instituição no século XIX: a doutrina do "romantismo dos clássicos" — os clássicos foram românticos no seu tempo, os românticos serão clássicos amanhã —, esboçada por Stendhal em *Racine e Shakespeare* (1823) e retomada num sentido militante pelas vanguardas, a ponto de se considerar que é um mal sinal para uma obra encontrar sucesso imediato, agradecer a seu primeiro público.⁵¹ Proust afirma que uma obra cria ela mesma sua posteridade, mas constata também que uma obra expulsa outra. Na tradição do novo, o argumento da posteridade tem, infelizmente, duas faces.

Segundo Theodor Adorno, uma obra torna-se clássica quando seus efeitos primários se amainam ou são ultrapassados, sobretudo parodiados.⁵² Segundo esse raciocínio, o primeiro público se engana sempre: ele aprecia, mas por falsas razões. E apenas a passagem do tempo revela as boas razões, as quais se elaboravam obscuramente na escolha do primeiro público, mesmo que esse não compreendesse a razão dos efeitos. Adorno, diferentemente de Gadamer, não tem por

objetivo justificar a tradição clássica, mas a explicação da modernidade pela dinâmica da negatividade ou da desfamília-rização: a inovação precedente, sugere ele, só é compreendida posteriormente, à luz da inovação seguinte. O afastamento no tempo desembaraça a obra do seu quadro contemporâneo e dos efeitos primários que impediam que ela fosse lida tal como é em si mesma. A *Recherche*, recebida primeiro à luz da biografia de seu autor, do seu esnobismo, da sua asma, da sua homossexualidade, segundo uma ilusão (intencional e genética) que impedia a lucidez quanto a seu valor, encontra enfim leitores livres de preconceitos, ou melhor, leitores cujos preconceitos são outros, e menos estranhos à *Recherche*, porque a assimilação da obra de Proust, seu sucesso crescente, tornou-os favoráveis a essa obra ou mesmo dependem dela para ler todo o resto da literatura. Depois de Renouir, diz ainda Proust, todas as mulheres tornaram-se Renouir; depois de Proust, o amor de Mme de Sévigné por sua filha é interpretado como um amor de Swann. Assim, a valorização de uma obra, uma vez começada, tem todas as chances de acelerar-se, pois ela faz dessa obra um critério de valorização da literatura: seu sucesso confirma, pois, seu sucesso.

É o afastamento no tempo que é, em geral, considerado como uma condição favorável ao reconhecimento dos verdadeiros valores. Mas um outro tipo de afastamento propício à seleção dos valores pode ser fornecido pela distância geográfica ou pela exterioridade nacional, e uma obra é muitas vezes lida com mais sagacidade, ou menos viseiras, fora das fronteiras, longe de seu lugar de surgimento, como foi o caso de Proust na Alemanha, na Grã-Bretanha ou nos Estados Unidos, onde o leram muito mais cedo e muito melhor. Os termos de comparação não são os mesmos, não tão restritos, são mais tolerantes, e os preconceitos são diferentes, sem dúvida menos pesados.

O argumento da posteridade ou da exterioridade é mais tranquilizador: o tempo ou a distância fazem a triagem; tenhamos confiança neles. Mas nada garante que a valorização de uma obra seja definitiva, que sua apreciação mesma não seja um efeito da moda. Certamente a *Phèdre* de Racine relegou por vários séculos a de Pradon. A diferença parece estável. Mas seria definitiva? Nada impede pensar, mesmo que a probabilidade pareça cada vez mais fraca — desde que se instaurou

uma posteridade —, que a *Phèdre* de Pradon destronará um dia sua rival. A volta de uma obra ao cânone, ou sua entrada na porta do lendário purgatório não lhe dão nenhuma garantia de eternidade. Segundo Goodman, "uma obra pode ser sucessivamente ofensiva, fascinante, confortável e entediante".⁵⁵ O tédio espereita, quase sempre, as obras-primas banalizadas por sua recepção. Ou, então, as únicas autênticas obras-primas são os textos que jamais causarão tédio, como as peças de Molière, segundo Sainte-Beuve.

Na história da arte, um ramo desenvolveu-se consideravelmente nas últimas décadas, permitindo apreender melhor o destino aleatório das obras: a história do gosto. Sua premissa inquietante, formulada por Francis Haskell, seu mais eminente representante, é a seguinte: "Dizem-nos que o tempo é o árbitro supremo. Eis uma afirmação impossível de confirmar-se ou desmentir [...]. Também não se pode ter como certo que um artista arrancado do esquecimento não volte a ele."⁵⁶ A história do gosto estuda a circulação das obras, a formação das grandes coleções, a constituição dos museus, o mercado da arte. Investigações semelhantes seriam bem-vindas na literatura, mas os enigmas subsistirão. Um verdadeiro clássico seria uma obra que nunca se tornaria tediosa para nenhuma geração? Não haveria outro argumento em favor do cânone a não ser a autoridade dos especialistas?

POR UM RELATIVISMO MODERADO

Contra o dogmatismo neoclássico, os modernos insistiram num relativismo do valor literário: as obras entram e saem do cânone ao sabor das variações do gosto, cujo movimento não é regido por nada de racional. Seria possível citar inúmeros exemplos de obras redescobertas depois de cinquenta anos, como a poesia barroca, o romance do século XVIII, Mauríce Scève, o marquês de Sade. A instabilidade do gosto é uma evidência desconcertante para todos aqueles que gostariam de repousar em padrões de excelência imutáveis. O cânone literário é função de uma decisão comunitária sobre aquilo que conta em literatura, *bic et nunc*, e essa decisão é uma *self-fulfilling prophecy*, como se diz em inglês: um enunciado

cujas enunciação aumenta as suas chances de verdade, ou uma decisão cuja aplicação não pode senão confirmar a sua legitimidade, pois a decisão é, em si mesma, seu próprio critério. O cânone tem o tempo a seu favor, a menos que haja recusas violentas, antiautoritárias como se conheceram também, levando à rejeição de valores já consagrados. É impossível ir além deste depoimento: eu gosto porque me disseram assim.

Mas a alternativa a que nos leva o conflito entre a teoria e o senso comum não é, novamente, rígida demais? Ou há um cânone legítimo, com uma lista imutável e uma ordem rígida, ou, então, tudo é arbitrário. O cânone não é fixo, mas também não é aleatório e, sobretudo, não se move constantemente. É uma classificação relativamente estável, e, se os clássicos mudam, é à margem, através de um jogo, analisável, entre o centro e a periferia. Há entradas e saídas, mas elas não são tão numerosas assim, nem completamente imprevisíveis. É verdade que o fim do século XX é uma época liberal, em que tudo pode ser reavaliado (inclusive o *design*, ou a ausência de *design*, dos anos cinquenta), mas a bolsa de valores literários não joga ioiô. Marx formulava o enigma nestes termos: "A dificuldade não é compreender que a arte grega e a epopéia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade é a seguinte: elas ainda nos proporcionam um gozo estético e, sob certos aspectos nos servem de norma, são para nós um modelo inacessível."⁵⁵ O surpreendente é que as obras-primas perduram, continuam a ser pertinentes para nós, fora de seu contexto de origem. E a teoria, mesmo denunciando a ilusão do valor, não alterou o cânone. Muito ao contrário, ela o consolidou, propondo reler os mesmos textos, mas por outras razões, razões novas, consideradas melhores.

Não é possível, sem dúvida, explicar uma racionalidade das hierarquias estéticas, mas isso não impede o estudo racional do movimento dos valores, como fazem a história do gosto ou a estética da recepção. E a impossibilidade em que nos encontramos de justificar racionalmente nossas preferências, assim como de analisar o que nos permite reconhecer instantaneamente um rosto ou um estilo — *Individuum est ineffabile* —, não exclui a constatação empírica de consensos, sejam eles resultado da cultura, da moda ou de outra coisa.

A diversidade desordenada dos valores não é uma consequência necessária e inevitável do relativismo do julgamento, e é justamente isso que torna a questão interessante: como os grandes espíritos se encontram? Como se estabelecem consensos parciais entre as autoridades encarregadas de zelar pela literatura? Esses consensos, como a língua, como o estilo, se revelam na forma de um conjunto de preferências individuais, antes de se tornarem normas por intermédio de instituições: a escola, a publicação, o mercado. Mas "as obras de arte", como lembrava Gadamer, "não são cavalos de corrida: sua finalidade principal não é apontar um vencedor".⁵⁶ O valor literário não pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura.