

A MATRIZ DIALÉCTICA DO GOSTO NA CONFIGURAÇÃO DO SISTEMA LITERÁRIO

José Antonio Carvalho Baptista¹

Resumo

Tentaremos comprovar, neste artigo, o modo como o fenómeno do Gosto, tal como postulado no decurso do século XVIII, mormente a partir das formulações produzidas por David Hume, se apresenta dotado de uma morfologia interna constituída por elementos funcionando numa relação de dualismo recíproco. O efeito desta relação traduz-se no originar de uma dialética equivalente no interior do próprio sistema literário, tal como definido por Jurij Tynjanov. Trata-se de uma dialética determinante do modo oscilatório como este sistema se vai configurando e que só pode ser solucionada através daquilo que David Hume designa de “educação do gosto” e Oscar Lopes, em moldes mais específicos, de “educação do gosto literário”.

Palavras-chave: Gosto. Sistema literário. Tradição. Ruptura.

Abstract

We will try to prove in this article how the phenomenon of Taste, as postulated in the course of the eighteenth century, especially from the formulations produced by David Hume, appears endowed with an internal morphology consisting of elements working in a reciprocal relationship of dualism. The effect of this relationship is reflected in the triggering of a dialectic equivalent within the literary system as defined by Jurij Tynjanov. It is a dialectic of the oscillatory mode determining how this system will be setting and that can only be resolved through what David Hume calls "the education of Taste" and Oscar Lopez, in more specific terms, "the education of literary taste".

Keywords: Taste. Literary system. Tradition. Rupture.

Introdução

Em termos de um inédito intento epistemológico direccionado para o exame do objeto literário, aquilo que Jurij Tynjanov coloca em evidência no célebre texto produzido em 1927 é a alusão à existência de dois sistemas cujo funcionamento em notória correlação se constitui como marca distintiva: o «sistema obra literária» e o «sistema literatura». No que ao segundo destes sistemas concerne, perpassa, ao longo do enunciado de "Da Evolução Literária", a idéia de que o mesmo se oferece como sinónimo de um conjunto de obras repartidas por uma arrumação caótica. Ainda que Tynjanov argumente que o «sistema literatura» se apresenta

¹José António Carvalho Baptista, Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas – Variante de Estudos Portugueses e Ingleses, Faculdade de Letras da Universidade do Porto-Portugal; Mestre em Teoria da Literatura pela mesma faculdade. E-mail josephk24@gmail.com

como um todo coeso e perfeitamente organizado, a verdade é que é impossível, porém, veicular o mesmo a uma imagem de harmoniosa disposição. Relativamente ao «sistema obra literária», destaque-se a circunstância de cada um dos seus elementos constituintes preencher uma função, podendo esta variar de acordo com o «sistema literatura» em que a obra se inscreva. Em relação à disposição das funções no interior do «sistema obra literária», Tynjanov faz notar que a

visto que o sistema não é uma cooperação fundada na igualdade de todos os elementos, mas que supõe a antecipação de um grupo de elementos («dominante») e a deformação de outros a obra entra na literatura e adquire a sua função literária graças a essa dominante (TODOROV, 1987, p. 126-37).

Transparece desta concepção de «sistema obra literária», desde logo, uma definição esquemática de onde se torna possível inferir, em moldes que Victor Erlich (1980) apoda de deterministas, uma disparidade verificável ao nível da relação que se estabelece entre um centro, lugar de privilégio e predileção de determinados elementos, e de zonas periféricas, verdadeiros antros obscuros de deformação dos mesmos.

Apesar da ousadia e do ineditismo da sua intervenção, Tynjanov exime-se, porém, à sugestão de indícios que nos auxiliem no arriscar de algum género de conclusão relativa a três questões absolutamente pertinentes. Em primeiro lugar, a explicação dos fatores concretos que levam a que determinada função, ao ocupar a zona central privilegiada do «sistema obra literária», deformando e renegando as restantes para as zonas obscuras da periferia, adquira o estatuto de «dominante»; em segundo lugar, um repertório das razões que justificam o fato de obras em que a função com o estatuto de «dominante» se apresenta como semelhante serem objeto de apreciações e juízos estéticos díspares, o que leva a desigualdades entre as obras na luta pela integração no sistema «literatura» de determinada época; em terceiro e último lugar, aquilo que não é possível deprender do aparato teórico de Tynjanov é se a gênese própria de determinada função com o estatuto de «dominante» se regula como um fator preponderante para a eventual inserção de determinada obra no «sistema literatura».

Em suma: apesar de já se encontrar latente, em Jurij Tynjanov, a consciência de um esquema hierárquico implantado no interior de um «sistema obra literária» e, conseqüentemente, no interior do «sistema literatura», não surgem explicitadas as razões que condicionam e contribuem para a flutuação e as modulações ocorridas no seio da mesma. Tentaremos nós, neste espaço, apresentar um dos fatores que contêm a chave para a decifração da ocorrência de tais variações: o Gosto. Falaremos, com efeito, na importância decisiva do Gosto, tal como foi postulado de diferentes formas no século XVIII, na

construção de uma instabilidade permanente no interior do sistema literário. Serão tidos em conta, no decorrer da subsequente exposição, os aspectos seguintes:

I – O sistema semiótico literário, como todos os sistemas culturais, apresenta-se como um sistema em comunicação constante, embora sob modalidades e com ritmos historicamente heterogêneos.

II – Segundo o século XVIII, não existe um único modo de fruição dos objetos estéticos, em geral, e dos objetos literários, em particular, mas uma morfologia interna do Gosto que é declinável e que vai produzir conseqüências ao nível da flutuação verificada no interior do sistema literário. David Hume (2002, p. 207), de fato, afirma:

É demasiado óbvia para deixar de ser notada por todos a extrema variedade de gostos que há no mundo, assim como de opiniões. [...] Se por um lado esta variedade de gostos é evidente para o observador mais descuidado, por outro lado, uma atenta investigação mostrará que ela ainda é maior na realidade do que na aparência.

Tal variedade de gostos é desencadeada pelo fato de o belo se apresentar como puro conteúdo e criação da consciência subjetiva, ingressando, dessa forma, numa dinâmica dual que só mais tarde será resolvida por Kant com o argumento da “validade comum”.

III – Tendo em conta esta oscilação da morfologia do Gosto quer por parte do «emissor», quer por parte do «receptor» de um objeto literário, o sistema literário pode operar a partir da fixação dos seus alicerces no princípio da tradição literária, conferindo valor primordial a um conjunto de temas e formas já perfeitamente estabelecidos – trata-se de um princípio outorgado por gerações passadas e que possui um valor exemplar, reforçando assim a estabilidade do sistema literário de acordo com um patrimônio cultural e literário considerado legítimo; ou então pode alicerçar-se no privilégio de um princípio de ruptura mais ou menos intemperado com essa tradição literária, provocando a instabilidade do sistema literário, no momento em que se valorizam as idéias de novidade e originalidade, bem como uma postura de contestação das regras canônicas e dos padrões estéticos dominantes.

1 O Gosto e o princípio da tradição na determinação do sistema literário

A característica primordial de qualquer sistema cultural é, faz notar Aguiar e Silva (2002, p. 270) baseando-se em pressupostos adquiridos da teoria dos sistemas, a procura

fervorosa da manutenção do seu equilíbrio, das suas entidades, normas e fins, isto é, a sua tendência para a *homeostase*. Esse sistema mantém-se essencialmente inalterado, através da introdução de alguns ajustamentos e modificações – um processo de *homeorrese* que, ao efetuar pequenas alterações, permite que a estabilidade do sistema não seja afetada. É a atuação concertada dos fenômenos da *homeostase* e da *homeorrese* que contribui, portanto, para o privilégio de um determinado «sistema literário» com base numa componente de estabilidade e não de ruptura total ou parcial. Ao não se encontrar só perante o mundo, nas relações com o qual intervém sempre como intérprete a tradição artística, o artista pode denotar uma atitude positiva ou negativa face aos modelos herdados de passado. Foi precisamente devido à atitude conformada do artista que, na literatura europeia, o código petrarquista, para apresentar apenas um exemplo fornecido por Aguiar e Silva, se manteve inalterável durante séculos. Em virtude desta relação que o escritor estabelece entre a sua própria sensibilidade e um legado artístico anterior, relação de que nos fala Ortega y Gasset (1996, p. 113), podemos assim falar da formação de um sistema literário que varia de época para época tendo em conta não só esta relação, mas também o Gosto do próprio público. Quando se alude à especificidade do «sistema literário», dois pólos complementares terão de ser sempre considerados: o autor e o leitor. Com efeito, em cada período histórico e cultural, o «sistema literário» ganha uma configuração específica determinada pela conjugação do Gosto do público com a hierarquia atribuída aos próprios gêneros através das instâncias criadoras.

A asserção do Gosto como sentimento estético é uma metáfora que começa a ser fabricada no século XVIII, sobretudo graças a Jean Baptiste Du Bos, que, nas suas *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, busca explicar o princípio em que se estriba a nossa forma de apreciar e explicar uma obra de arte. É nesse sentido que ele vai operar uma distinção entre crítica psicológica, que se ocupa do exame da impressão levada a cabo pela obra de arte sobre o espectador, e crítica científica, orientada para a investigação dos sentimentos do artista no momento da sua concepção. Segundo Du Bos, a finalidade da arte é agradar, infundir prazer no seu receptor, e é o sentimento, relegando a razão para um plano desprivilegiado, que será o mais probo juiz da obra de arte. A razão, de acordo com autor francês, revela-se questuosa quando solicitada para o auxílio do espectador na procura das causas do prazer que lhe advém da contemplação de determinada obra. Para discernir o grau de prazer suscitado por essa obra é, na verdade, ao sentimento que o espectador apela. Du Bos estabelece assim a seguinte conclusão: por um lado, não é a aplicação ou não aplicação das regras que permite discernir o valor de uma obra, por outro lado, os juízos dos espectadores

que se deixam conduzir pelos sentimentos é deveras mais idôneo do que o dos próprios críticos, que julgam em concordância com a razão e a reta aplicação das regras.

A valorização do sentimento como critério de avaliação estética é também passível de ser adivinhada no ensaio «O padrão do gosto», do filósofo escocês David Hume (2002, p. 209-210), onde se pode ler: “Há uma diferença muito grande entre o julgamento e o sentimento. O sentimento está sempre certo – porque o sentimento não tem outro referente se não ele mesmo, e é sempre real, quando alguém tem consciência dele.”. Uma vez que a sensibilidade dos críticos literários não dotados de gênio acaba, de acordo com Du Bos, por se desgastar e os seus juízos se revelarem falseados, a valorização, por intermédio deste autor, do fenômeno do sentimento traduzir-se-á, em David Hume, na fundamentação indevida da legitimação do valor estético de determinada obra num «padrão do gosto» estabelecido por ação de um público comum. Se, por um lado, defende que em termos de avaliação estética o ideal seria mesmo “[...] encontrar um padrão de gosto, uma regra capaz de conciliar as diversas opiniões dos homens, pelo menos uma decisão reconhecida, aprovando uma opinião e condenando outra.”, Hume (2002, p. 209-210) demonstra, porém, igualmente possuir a consciência da impossibilidade dessa legitimação autorizada, ao afirmar: “Há uma espécie de filosofia que impede qualquer esperança de sucesso nessa tentativa, concluindo pela impossibilidade de se vir jamais a atingir qualquer padrão do gosto.” De modo a provar o caráter potencialmente díspar que subjaz a um fenômeno como o Gosto, David Hume recorre a um episódio retirado do *D. Quixote*. Nesse episódio descrito por Cervantes, é possível verificar como numa primeira instância em que o objeto de apreciação, o vinho armazenado num barril, oculta dos olhos dos espectadores um fato que determinará certas particularidades detectadas no seu sabor, o veredicto de dois parentes de Sancho, conhecedores experientes e autorizados desse objeto é, ainda que verdadeiro, desvalorizado e substituído pelo juízo errôneo e pelo gosto do público comum que assiste a essa avaliação. Com este exemplo, o filósofo escocês visa demonstrar que, perante a avaliação de um mesmo objeto, a sentença ditada por uma parte sobrepujará sempre a de outra. Só mais tarde, Immanuel Kant (1998, 108) alertará para a existência, em termos de conceptualização estética, de uma “validade subjetiva do comprazimento”, que é, em todo o caso, universal, “unânime através da incitativa da representação dada”. A existir um «padrão do gosto», ele é então estabelecido, salienta Hume, por um público comum majoritário e o desvio do mesmo, como afirma Henry Home (1970, p. 357), no ensaio «Standard of Taste»,

makes an impression upon us of imperfection, irregularity or disorder: it is disagreeable and raises in us a painful emotion: monstrous births, exciting the curiosity of a philosopher, fail not at the same time to excite aversion in a high degree

Será o «padrão do gosto» desvalorizado por Hume, mas que, em Kant, ecoará no modo como o juízo estético se apresenta dotado de uma validade universal, a impor a própria estabilidade do sistema literário e das obras que no interior do mesmo são alvo de privilégio. Falamos de um «padrão do gosto» que nasce não das características que David Hume, como veremos, formula para o verdadeiro crítico, mas, segundo Ludwig Wittgenstein (1991, p. 21), de uma apreensão que os indivíduos fazem dessas regras estéticas através do seu uso continuado. Daí a construção da seguinte analogia por parte do autor do *Tratatus*: “Como é que mostro a minha apreciação em relação a um fato? Principalmente ao usá-lo muitas vezes, ao gostar dele quando o vejo, etc.”. É a apreensão continuada dessas regras que molda, de fato, os juízos estéticos dos indivíduos e embora estes denotem um entendimento diverso das mesmas, essa é uma diferença ligeira que, na óptica de wittgensteiniana, não modifica as características mais proeminentes do objeto em apreciação. O «padrão do gosto» surge, portanto, como um valor comumente estabelecido a partir de um processo de habituação associado ao ato de apreciação estética. Para compreendermos o modo como esse valor de uso se instaura enquanto fator decretório da estabilidade do sistema literário, temos de seguir, no entanto, o célebre esquema triangular proposto por M. H. Abrams e focarmos no vértice que aponta para o domínio da audiência.

É assim notória em Flaubert, a consciência de certas peculiaridades que, em questões de apreciação estética, se mostram passíveis de serem associadas a uma figura como a do leitor. Numa passagem dos capítulos iniciais de *Madame Bovary*, somos realmente confrontados com a alusão a certo tipo de leitor que poderá bem ser encarado como uma metáfora do mesmo «padrão do gosto» contra o qual Hume se declara profundamente avesso:

Havia no convento uma solteirona que ia todos os meses, durante oito dias, trabalhar na rouparia. [...] Contava histórias, trazia novidades, encarregava-se de incumbências na cidade e emprestava às mais velhas, a ocultas, algum romance que trazia sempre nas algibeiras da bata, e de que ela mesma absorvia longos capítulos, nos intervalos da sua tarefa. Eram só amores, amantes, damas perseguidas que desmaiavam em pavilhões solitários, postilhões assassinados nas estações de muda, cavalos que rebentam em todas as páginas, florestas sombrias, penas do coração, juramentos, soluços, lágrimas e beijos, barcas ao luar, rouxinóis nos bosques, cavalheiros valentes como leões, mansos como cordeiros, virtuosos como não os há, sempre bem postos, e chorando como bicas. (FLAUBERT, 1991, p. 46-47)

O que Flaubert aqui preconiza é uma crítica veemente a um gênero literário, o romance de cavalaria, caracterizado pelo privilégio concedido a um princípio da tradição literária assente em temas e formas já perfeitamente estabelecidos. A valorização de que era alvo este gênero radicava na vigência de um «padrão do gosto» configurado nos mesmos moldes contra os quais se insurge Hume, um «padrão do gosto» alicerçado em regras estéticas ditadas, na perspectiva de Wittgenstein, por um valor de uso avesso à novidade. Redefinindo a questão através do enfoque nas formulações propostas por Hans Robert Jauss nos anos setenta, podemos aludir, em termos do gênero satirizado por Flaubert, a um modelo de literatura que vai ao encontro do horizonte de expectativas, isto é, do Gosto de um público que ela própria concebe.

Na óptica de David Hume, toda a obra de arte é impossível de ser inteiramente apreciada por um leitor cuja circunstância real ou fictícia divirja daquela requerida pela obra. Daí deriva que Hans Robert Jauss, com a noção de um modelo que assenta, em termos de recepção literária, no cumprimento de determinadas expectativas por parte do leitor, se refira a uma literatura que preenche um conjunto de necessidades do coletivo. Essas necessidades podem ir do afetivo, marcado por um gosto determinado, ao político e ao cultural, acabando sempre por se materializar na forma de um sistema literário perfeitamente estabilizado. Jauss refere-se a um tipo de literatura que, tal como teoriza Roland Barthes, irrompe da cultura e não da colisão contra esta, um gênero de literatura fundado num protocolo de leitura cómodo e regulado, por conseguinte, por um «padrão do gosto» imposto pela pluralidade dos sujeitos. Roland Barthes descreve assim esse protocolo de leitura:

Prazer do texto. Clássicos. Cultura quanto mais cultura houver, maior, mais diverso será o prazer). Inteligência. Ironia. Delicadeza. Euforia. Domínio. Segurança: arte de viver. O prazer do texto pode ser definido por uma prática (sem o menor risco de repressão): lugar e tempo de leitura: casa, província, refeição imediata, candeeiro, família onde é precisa, isto é, ao longe e não longe [...] (BARTHES, 2001, p. 96)

Ainda que não obste ao seu prazer, essa literatura enraizada na cultura diz respeito a uma literatura que jamais denotará o condão, faz notar Barthes, de provocar a fruição por parte do leitor.

É o «padrão do gosto» em torno do qual temos concentrado as nossas reflexões, o fenômeno que podemos depreender da própria morfologia da literatura medieval, onde os textos, ainda que variem no espaço em que circulavam, se constróiem como concretizações repetidas de um modelo nuclear ou de um número escasso de modelos, favorecendo-se, dessa forma, um *continuum* técnico-formal, sêmico e ideológico. As obras produzidas nestes moldes

não defraudam, nas palavras de Aguiar e Silva (2002, p. 181-337) um conjunto de certas expectativas coletivas, não transgridem a geometria de um quadro pré-definido circunscrito a um gosto vigente na época literária historicamente contextualizada em que surgem.

O que precisamente define a morfologia interna do Gosto enquanto opinião é, tal como Hume constata com o episódio recuperado da obra de Cervantes, essa possibilidade de o leitor comum poder reivindicar, ainda que a mesma possa assentar no erro, uma validade para os seus juízos estéticos que devia ser autorizada apenas àquele ideal de crítico também decretado pelo filósofo escocês. Marcado por um Gosto em consonância explícita com um princípio de tradição, esse género de leitor corresponde, porém, a um fator de segurança para o escritor, pois como argumenta Mikel Dufrenne

[...] l'exigence du public correspond à un souci de sécurité; le jugement du goût qui ratifie et conclut l'expérience esthétique ne se sent sûr de lui qu'autant qu'il a des répondants; l'hommage d'un public ou d'une tradition est pour lui le meilleur patronage (DUFRENNE, 1953, p. 102).

Ao empreender a análise do liame que compele autor e leitor a uma situação de dependência mútua, Jauss vai propor duas noções que se relacionam entre si de modo paralelamente inverso: a noção de distância estética e a noção de valor estético. Por um lado, quanto mais alargada for a distância estética entre uma obra e as normas vigentes no horizonte de expectativas, maior se torna o valor da obra, pelo outro, quanto menor se apresentar essa distância, mais clara probabilidade existirá de o valor estético se tornar mínimo ou nulo, embora seja essa obra aquela valorizada pelo «padrão do gosto» encarnado pelo público que a recebe e lhe determina a sorte no interior do sistema literário. *Madame Bovary* é um exemplo, apresentado por Jauss, de uma obra que reflete uma manifesta distância estética relativamente às normas vigentes que informavam o horizonte de expectativas da época em que foi produzida e que, por isso mesmo, se viu relegada para as margens do sistema literário.

Uma das críticas que é esgrimida, pelos seus detratores, na direção de Jauss é a de que a noção de distância estética favorece uma arte de carácter mais elitista, mais operosa no exercício da sua compreensão pelo Gosto de um público comum. Saliente-se, porém, que este género de crítica não deixa, em todo o caso, de se vincular a certo valor de verdade, uma vez que existem, ao longo da história literária, exemplos bastante elucidativos da marginalização a que é sujeita determinada obra, quando rompe com as normas vigentes e vai de encontro ao horizonte de expectativas de uma determinada audiência. Para além de *Madame Bovary*, na literatura francesa, dois outros exemplos, entre diversos que podíamos seleccionar de várias literaturas, são, no âmbito da literatura norte-americana, *Moby Dick* de Herman Melville e

The Great Gatsby de Scott Fitzgerald. As primeiras obras de Melville haviam-lhe granjeado um público considerável, uma vez que iam ao encontro de um gosto popular muito influenciado pela literatura de viagem, subgênero extremamente em voga na altura. Entretanto, com a publicação de *Moby Dick*, em 1851, uma obra que, rompendo com a especificidade da literatura a que anteriormente se tinha dedicado, ia completamente de encontro às expectativas desse público, Melville vê-se privado dessa massa de leitores e *Moby Dick* é praticamente apagada do sistema literário. Só na década de vinte do século vinte, por lavra do meio acadêmico, é que se dará o seu fulminante ressurgimento e, em 1941, com o auxílio de *American Renaissance*, o célebre estudo de Matthiessen, a sua integração definitiva no sistema literário. Fitzgerald, por seu turno, dá à estampa em 1920 o romance *This Side of Paradise*, obra que aufere de um êxito imediato, uma vez que, recriando certo meio universitário americano, ia ao encontro do gosto de um público, majoritariamente jovem, que se identificava com o discurso e as personagens que encarnavam nessa obra. A publicação de *The Great Gatsby* em 1925 afasta, porém, esse público de Fitzgerald, não obstante o fato de a obra ter sido obsequiada com o aplauso uníssono da crítica. De qualquer modo, é o gosto do público que prevalece, suscitando o desterro da obra para as margens do sistema literário. Também apenas na década de quarenta do século vinte é que se inicia o seu processo de repatriamento definitivo no sistema literário. É por esta altura que *The Great Gatsby* começa a ser solenemente encarado como o romance arquetípico de toda a literatura americana e da própria representação do *american dream*.

2 O Gosto e a predisposição para a ruptura no sistema literário

A diversidade sincrônica e diacrônica das «concretizações» de um texto literário constitui, enfatiza Aguiar e Silva (2002, p. 181-337), a gênese da sua existência, da sua durabilidade, da manutenção da sua identidade e da possibilidade de se modificar parcialmente, através de uma sucessão de atos de leitura em ligação com as alterações do código literário e de outros códigos semióticos a ele associados. Trata-se de um fenómeno que, para além disso, investe o texto da capacidade de se tornar interveniente nos mecanismos de produção e recepção de outros textos, contribuindo assim para a estática ou para a dinâmica do próprio sistema literário, pois como afirma David Hume (2002, p. 212), “[...] no caso de um verdadeiro gênio, quanto mais as suas obras durarem, mais amplo será o seu

sucesso, e mais sincera a admiração que despertam.”. É neste sentido que paradigmas como *Madame Bovary*, *Moby Dick* e *The Great Gatsby*, entre muitos outros, se oferecem como textos que, no momento da sua produção, se tornam objeto de um reduzido grau de recepção, devido à circunstância de colidirem com o gosto vigente que enforma o horizonte de expectativas e se encarrega de pelejar pela manutenção do estado de *homeostase* do sistema literário. Falamos de textos progressivamente negligenciados e olvidados por um coletivo de leitores. Tal esquecimento deve-se ao fato de estes não coincidirem, na morfologia interna do Gosto, com a face dual positiva avessa à novidade estética. Apesar de afastados do sistema literário e da interação semiótica com outros textos, esses textos irrompem, porém, de modo fulminante nesse mesmo sistema, quando, depois, o espectro negativo se dispõe à sua recuperação. Saliente-se que tal situação apenas é propiciada por uma configuração de forças assim descrita por Roland Barthes:

De um lado uma aviltção de massa (ligada à repetição da linguagem) – aviltção fora da fruición, mas não forçosamente fora do prazer -, e do outro um arrebatamento (marginal, excêntrico) em direção ao novo – arrebatamento desvairado que pode chegar à destruição do discurso: tentativa de fazer ressurgir historicamente a fruición recalçada sobre o estereótipo. (BARTHES, 2001, p. 83)

Aristóteles torna implícita na *Poética* (1448b, p. 5-15) a idéia de um estranhamento mimético como catalisador, no indivíduo, de uma espécie de prazer congênito:

Namely the habit of imitating is congenital to human beings from childhood (actually man differs from the other animals in that he is the most imitative and learns his first lessons through imitation), and so is the pleasure that all men take in works of imitation. A proof of this is what happens in our experience. There are things which we see with pain so far as they themselves are concerned but whose images, even when executed in very great detail, we view with pleasure. Such is the case for example with renderings of the least favored animals, or of cadavers.

Os pressupostos do estranhamento mimético latentes neste excerto da argumentação de Aristóteles acabarão, com efeito, por ressoar na teorização levada a cabo por Victor Chklovsky (TODOROV, 1987, 73-95) no texto “A Arte como Processo”. Nesse texto, aquele que foi um dos membros mais proeminentes da Opojaz advoga que a finalidade da arte é, a partir de um efeito de estranhamento, facultar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento. Ao dar azo ao estabelecimento de um processo de singularização dos objetos, a arte obscurece os objetos, aumentando, desse modo, a dificuldade e a duração da percepção formal dos mesmos. É por esta razão que o teórico russo reitera a idéia da arte enquanto processo de desautomatização da percepção quotidiana. Falamos de um processo caracterizado pela economia acentuada das forças perceptivas que tem lugar no seu decurso.

A finalidade de uma imagem produzida por um objeto artístico não é, por conseguinte, fazer-nos aproximar da sua compreensão e significação, que lhe são intrínsecas, mas particularizar a sua percepção. Daí que Victor Erlich (1980, p. 252) constata: “Literary Creation is not immune to the inexorable passage of time or the pull of habit. But art, the chief purpose of which, according to Sklovskij, is to counteract this deadening impact, cannot afford routine.”.

Tal como sucede em Aristóteles, com a noção de *mimésis*, o comprazimento suscitado no indivíduo pelo fenómeno do estranhamento é visto, por Charles Montesquieu (1995, p. 51-56), como uma sensação processada sob a égide de mecanismos de índole congênita. Daí que o filósofo oitocentista argumente que “não é necessário saber que o prazer que nos proporciona uma coisa bela nasce da surpresa; basta que ela nos surpreenda o mais que puder, nem mais nem menos [...]”. Para Montesquieu, a alma é, na verdade, dotada de uma disposição que a conduz sempre para objetos discrepantes, de um Gosto que a instiga à apreciação de todos os prazeres que advêm da surpresa. Essa disposição afirma-se como um fato irrevogável, mesmo que a surpresa se articule, essencialmente, com uma renovação das formas nos costumes e preconceitos que certas instituições, certos usos e certos hábitos compeliram a alma e o Gosto a apreciar, sem que alguma vez se manifeste uma intenção de ruptura efetiva. É na própria consciência subjetiva do indivíduo que, segundo Montesquieu, se encontram as fontes desse Gosto. Evidenciando a outra face da sua dualidade enquanto opinião, o Gosto considerado nesses parâmetros surge como um fenómeno em abono da surpresa e da novidade, ainda que, relativamente ao objeto, esses possam não ser os sentimentos principais no decurso do ato da sua apreciação. Pertence ao filósofo francês (1995, p. 63), saliente-se, a seguinte afirmação:

Uma coisa pode surpreender-nos por ser maravilhosa, mas também como novidade e ainda como imprevista. Nestes últimos casos, o sentimento principal liga-se a um sentimento acessório fundado no facto da coisa ser nova ou inesperada.

O comprazimento estético do indivíduo no estranhamento e na novidade com que deparamos quer em Aristóteles, quer, de certa forma, em Charles Montesquieu, mas que irá ser, em inícios do século XX, encarado por Victor Schklovsky como o pressuposto determinante da natureza estética implicará, no âmbito particular da literatura, uma estabilidade do sistema literário manifestamente menos duradoura e até precária. Essa circunstância levará a que os códigos literários se manifestem, segundo Aguiar e Silva (2002, p. 181-337), como mecanismos semióticos fluidos, de impositividade débil e acentuadamente lábeis, até porque as transformações do Gosto, para além de tudo o mais, passam a ser

reguladas por leis muito menos rígidas. Encontra-se aqui em causa uma circunstância que vai ao encontro dos pressupostos articulados por David Hume nos seguintes termos:

O monumento mais duradouro do que o bronze do poeta inevitavelmente cairia por terra, como se fosse feito de vulgar tijolo ou argila, se os homens não admittissem as contínuas revoluções dos usos e costumes, e aceitassem unicamente o que é conforme à moda dominante. (HUME, 2002, 223)

O desejo de novidade que ocasiona a valorização do estranhamento estético consubstanciar-se-á, na óptica de Aguiar e Silva (2002, p. 181-337), numa maior liberdade semiótica, por parte do receptor, das produções de um determinado sistema literário. O texto passa assim a comparecer nesse sistema como um objeto semiótico que mantém, de certa forma, o leitor sob o seu jugo, mas, por outro lado, permitindo-lhe também, num grau que se transfigura de indivíduo para indivíduo, a prática de uma autonomia semiótica aportada na interação das próprias estruturas textuais com as ferramentas, as vias e os processos de leitura empregues pela figura do «receptor». Aguiar e Silva, portanto, menciona como indissociável da própria comunicação literária uma liberdade semiótica entre «emissor» e «receptor» de determinada obra. Legitimada por um Gosto enaltecido da novidade nos objetos literários, podemos falar, por conseguinte, de uma concepção prometaica da comunicação literária que se desenvolveu sobretudo com o romantismo e, de forma mais pronunciada, já no século vinte, com a irrupção do fenómeno das vanguardas. Esta concepção ganha forma em textos literários que propõem uma ruptura declarada e feroz com os códigos lingüísticos, retórico-estilísticos e semântico-pragmáticos vigentes numa determinada comunidade sócio-cultural, isto é, com a própria homeostase do sistema cultural e do sistema literário do qual é elemento englobante. É a este género de textos que Roland Barthes (2001, 49) alude ao formular a noção de «texto de fruição». Um texto de fruição é, de acordo com o aparato do teórico francês, um texto que relega para uma situação de perda, aquele que desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a própria linguagem. Para Barthes, os «textos de fruição» são textos que acoitam no seu interior, de modo a serem lidos, uma espécie de neurose indispensável à sedução dos seus leitores; são textos que apesar, ou precisamente devido a essa situação de perda para que relegam o respectivo leitor, se revelam infalíveis na conquista da sua atenção. Esta estética do texto que visa atingir o prazer inflamado daqueles que lêem, fomentando a vacilação da consistência dos seus gostos, bem como dos seus sustentáculos históricos e culturais, a partir de um princípio de ruptura

declarada, independentemente da classe ou grupo em que surjam incluídos, leva a que o sistema literário se projete na forma de um organismo instável e incoerente. Trata-se de uma estética tornada legítima pela preponderância de certa face do Gosto, ainda que Theodore Adorno (1982, 54), concentrando-se na análise da natureza dessa frente, alerte para o fato de que “a negação pode transformar-se em prazer, mas não em positivo”. Esta asserção encontra-se, de fato, em consonância com aquilo que Barthes postula. Contudo, é o mesmo Adorno (1982, p. 53) quem argumenta:

Porém enquanto que a sociedade, em virtude da identidade das forças e também das relações, penetra na arte para aí desaparecer, a arte - mesmo a mais avançada - possui em si, inversamente, a tendência para a sua socialização e a sua integração social.

Adorno chama a atenção para um postulado sombrio erigido pelo surrealismo e censurado pelo hedonismo estético. De acordo com o teor deste postulado, aqueles que na arte sobressaem como os momentos mais tenebrosos, deverão igualmente equivaler aos que prenciam o próprio prazer estético. A arte e a própria consciência da mesma só podem assim subsistir, adotando uma postura de resistência às normas prestigiadas e ao gosto vigente, ao espectro positivo, estável, do Gosto, onde a literatura definha ao aflorar os lábios daqueles que, no monumento de Cervantes, escarnecem dos verdadeiros críticos. O prazer advindo dessa subsistência é observável na aparição sensível do objeto estético. Segundo o pensador da Escola de Frankfurt, desde Baudelaire que o tenebroso arrepanha o espectador devido ao seu cariz de contestação da própria fachada sensível da cultura. A ocorrência do prazer estético na dissonância faz com que esta se sobrepuja, por conseguinte, à consonância com os princípios estéticos em vigor num dado momento histórico e cultural. Defende Adorno que em determinada obra artística, em geral, e no objeto literário, em particular,

O elemento cortante, reforçado dinamicamente, diferenciado em si e da uniformidade do afirmativo, torna-se fascínio; e este fascínio dificilmente menos do que o desgosto perante a debilidade mental positiva, conduz a arte para uma terra-de-ninguém, substituto da terra habitável. (ADORNO, 1982, p. 54)

Adorno aponta então o reforço dinâmico do elemento cortante como o aspecto característico da arte moderna, tendo-se o mesmo manifestado, plenamente e pela primeira vez, no *Pierrot Lunaire*, de Schonberg. A objeção às normas vigentes num determinado princípio de tradição pode, ao privilegiar o espectro negativo do belo e do Gosto, suscitar, por conseguinte, o verdadeiro prazer estético. Numa obra de arte, só o elemento mais progressista, esse "elemento cortante" colocado em evidência por Adorno e que se constitui como novidade

na época e no contexto em que a obra é trazida à estampa, ostenta o dom da resistência à desintegração no tempo, isto é, no caso específico dos objetos literários, a possibilidade da assenhoreação de um lugar permanente no sistema literário. Neste mesmo exato sentido, Tomashevsky já havia salientado que

t(T)he value of literature lies in its novelty and originality. Depending on the way in which the attention of the evaluating literary public responds to individual devices, there can be classified as perceptible or imperceptible. In order to be perceptible, a device must be either very old or very novel.

É precisamente essa percepção do tempo latente em Adorno que, segundo Octávio Paz (1990), nos predispõe para a novidade de que fala Tomashevsky. A poesia, de forma a assegurar a sua preservação, nega-se a si mesma, privilegiando esse "elemento cortante" que, salienta Paz, rompe com as normas e o princípio da tradição. O aspecto de ruptura apresenta-se, neste autor, como a grande marca da arte moderna, mas de uma forma em que encarna também ele uma tradição: a tradição da ruptura, que corresponderia, neste caso àquilo que, nos postulados dos membros da Opojaz, Victor Erlich designa de "canonização da mudança". Roland Barthes resolve, com a seguinte afirmação, a conclusão que, alinhando pelo discurso de Paz, acaba por se nos afigurar como um evidente oxímoro:

Pois se afirmo que entre o prazer e a fruição há apenas uma diferença de grau, afirmo também que a história está pacificada: o texto de fruição é apenas o desenvolvimento lógico, orgânico, histórico do texto de prazer, a vanguarda não é mais do que a forma progressiva, emancipada, da cultura passada: o hoje sai do ontem, Robe-Grillet já se encontra em Flaubert, Sollers em Rabelais, todo o Nicolas de Stael em dois cm² de Cézanne. (BARTHES, 2001, 58)

Mais do que uma novidade efetiva, até porque manifesta a impossibilidade de omissão, na óptica de Octávio Paz, de um princípio de tradição inerente à ruptura, serão então o progresso e igualmente a emancipação da forma, a salvaguardarem o sistema literário da cristalização num *cânone* de regras fixas pertencente a um passado obsoleto e privilegiado por um Gosto falseado. É precisamente contra a noção de um Gosto esteticamente deturpado e ilegítimo que, como veremos a seguir, David Hume projectará uma entidade ideal. Ao constituir-se como o verdadeiro «padrão do gosto», só essa entidade deteria a legitimidade para proferir um veredicto autorizado, e assim definitivamente regular a validade dessa sensação estética.

3 A educação do Gosto: solução de uma dialética

Tivemos a oportunidade de, até agora, comentar a existência de uma morfologia interna do Gosto como opinião subjetiva manifestada em termos diabéticos por consequência de uma natureza do Belo que, ao apresentar-se como pura criação da consciência subjetiva, assume, realmente, um caráter dual. No que especificamente concerne ao sistema literário, esse caráter ocasionará o estabelecimento de uma dinâmica equivalente a um oscilar contínuo da configuração daquele. É justamente no âmbito da análise das especificidades verificadas ao nível da relação entre o Gosto e sistema literário que é possível assinalar a presença de um “ser”, equivalente à existência de um «padrão do gosto» deliberado pela subjetividade de um público majoritário que privilegia a cultura, um princípio de tradição e suas normas na produção e recepção de qualquer objeto literário, mas também um “não ser”, correspondente à ocorrência, em termos de Gosto, de uma propensão congênita do indivíduo para a apreciação e valorização da novidade. Enquanto que no primeiro caso, o referido «padrão do gosto» comum irradia como um fator crucial na manutenção da *homeostase* do sistema literário, no segundo paradigma, tornamo-nos a audiência de um rompimento, mais ou menos violento, com a cultura, com esse princípio de tradição e as correspondentes normas rígidas de um *cânone* que, quer no plano da criação, quer no plano da recepção, se manifesta enquanto fenômeno desvalorizador da subjetividade, conduzindo à labilidade e à oscilação no interior do sistema literário. Embora esta indeterminação estrutural persista no ocasionamento de uma síntese duplamente negativa, tal dialética poderia ser eventualmente refreada a partir de um processo de educação do Gosto. É a esse género específico de instrução que se referem quer David Hume, centrando-se em considerações concernentes ao papel de um modelo de crítico idealmente projetado, quer Oscar Lopes, por intermédio da sugestão de medidas extremamente pragmáticas e concretas, centradas no público em geral.

David Hume faz radicar a questão da educação do gosto estético numa premissa fundamental, que é a de que

[...] para exercer mais plenamente a sua função o crítico deve conservar o seu espírito acima de *todo e qualquer preconceito*, nada levando em consideração a não ser o próprio objecto submetido à sua apreciação. Qualquer obra de arte, a fim de produzir sobre o espírito o devido efeito, deve ser encarada de um determinado ponto de vista, e não ser plenamente apreciada por pessoas cuja situação, real ou imaginária, não seja conforme à que é exigida pela obra. (HUME, 2001, p. 217)

Isto porque, segundo o filósofo escocês,

a(A) autoridade ou o preconceito são capazes de dar uma voga temporária a um mau poeta ou orador, mas a sua reputação jamais poderá ser duradoura ou geral. Quando as suas composições forem examinadas pela posteridade ou por estrangeiros, o encanto estará dissipado, e os seus defeitos aparecerão nas suas verdadeiras cores. (HUME, 2002, p. 212)

David Hume admite, porém, que é escasso, talvez chegando nem a existir, o número daqueles que manifestam a aptidão requerida para a avaliação, de forma reta e adequada, de qualquer obra de arte. Ao contrário dos parentes de Sancho no episódio de *D. Quixote* atrás assinalado, sucede ao crítico, amiúde, não denotar aquela delicadeza de gosto que o aparte, em determinada obra, das qualidades mais superficiais e ordinárias encarnadas nesta, e o guie em direção ao conjunto de elementos que, na realidade, constituem o efetivo valor estético da mesma. David Hume apresenta então uma espécie de repertório de características fundamentais na determinação da natureza daquele que seria o verdadeiro crítico:

Só o bom senso, ligado à delicadeza do sentimento, melhorado pela prática, aperfeiçoado pela comparação, e liberto de qualquer preconceito, é capaz de conferir aos críticos esta valiosa personalidade, e o veredicto conjunto dos que a possuem, seja onde for que se encontrem, é o verdadeiro padrão do gosto e da beleza. (HUME, 2002, p. 220)

Oscar Lopes (1986, 190-210) inicia o ensaio intitulado «A educação do gosto literário» refletindo em torno de uma dificuldade pronunciada, a dificuldade subjacente à hipótese de estabelecimento de um acordo relativamente àquilo que se poderá denominar de "bom gosto literário". Esta dificuldade é certificada pela disparidade de juízos estéticos produzidos pelos indivíduos quando se trata da apreciação de determinado objeto literário. Podemos asseverar que essa disparidade de juízos estéticos provém da própria morfologia interna do Gosto, decorrendo sem que exista um efetivo consenso relativamente ao maior grau de validade de uma opinião sobre outra, embora os princípios do Gosto se instituem, articula David Hume, como universais. Oscar Lopes prossegue no afã de estabelecer um diálogo elucidativo com o seu auditório, afirmando que o conceito de «bom gosto literário» deverá decorrer de uma integração do indivíduo, a todos os níveis, na experiência humana e na experiência literária englobada no âmago desta. Esta experiência literária que, devidamente amadurecida, se traduz numa educação estética apurada deverá, defende Oscar Lopes, arraigar as bases elementares do seu desenvolvimento no próprio âmbito escolar, onde o professorado deverá perseverar, sobretudo, num exercício continuado de leitura crítica orientada. Dentro desse âmbito escolar, Oscar Lopes destaca ainda, como fator decisivo no processo de educação do gosto literário, a preeminência dos colóquios escolares ou públicos. Referindo quer a redação, quer a exposição oral livre, Oscar Lopes faz, por outro lado, incidir a tônica

sobre a vertente da criação, assim como sobre a necessidade do exercício de uma imprensa de molde escolar. Para além da importância do âmbito escolar neste domínio, há também que destacar o papel crucial dos meios de ampla difusão, onde se inserem as bibliotecas e os editores, as revistas literárias e o jornalismo cultural. É neste compartimento dos meios de ampla difusão que a rádio e a televisão adquirem maior enfoque. Oscar Lopes (1986, p. 190-210) adverte, porém, para o fato de que "não há educação do gosto, como não há cultura literária verdadeira, sem estímulo às fontes de iniciativa e criação de todos e de cada um, [...]" e acrescenta "[...] julgo que o problema central da educação, através desses meios massivos por excelência, consiste em dinamizar o ouvinte ou espectador [...]". Um último fator indispensável para a educação do gosto literário será então, segundo o ensaísta, a permeabilidade entre o escritor e o público.

Conclusão

Em brevíssima suma: da análise dos pressupostos oitocentistas, mormente de David Hume, relativamente à verdadeira natureza do Gosto, é possível depreender a existência de uma morfologia interna deste fenómeno que, ao configurar-se como opinião subjetiva, faz com que os seus elementos opostos entrem numa relação de dualismo recíproco. Trata-se de uma relação que suscitará o estabelecimento de uma dinâmica análoga no interior do sistema literário tal como concebido por Jurij Tynjanov, imprimindo assim ao mesmo um oscilar do modo como se vai configurando. Existe, no entanto, a possibilidade de um solucionamento dessa dialética pelo exercício de um aspecto que David Hume designa de “educação do gosto” e Oscar Lopes, particularizando a questão, de “educação do gosto literário”. Em ambos os autores essa não é, porém, uma tarefa que se insinue como de simples concretização.

Referências

ADORNO, Theodore. **Teoria estética**. Trad. de Artur Morão: Lisboa: Edições 70, 1982.

AGUIAR E SILVA, Vítor M. de. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

ARISTOTLE. **Poetics**. Michigan: The University of Michigan Press, 2008.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2001.

CHKLOVSKY, Viktor. A arte como processo. In: Todorov, Tzevetan **Teoria da literatura I**. Trad. de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1987.

DICKIE, George. **The Century of Taste**. New York: Oxford University Press, 1996.

DORFLES, Gillo. **As oscilações do gosto**. Lisboa: Edições Horizonte, 1989.

DU BOS, Jean-Baptiste. **Refléxions critiques sur la poésie et sur la peinture**. Paris: Pierre-Jean Marriette, 1733.

DUFRENNE, Mikel. **Phénoménologie de l'expérience esthétique**. France: Presses Universitaires de France, 1953.

ERLICH, Victor. **Russian formalism: history, doctrine**. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1980.

FLAUBERT, Gustav. **Madame Bovary**. Trad. de João Pedro de Andrade. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

GREENBERG, Clement. **Homemade aesthetics: observations on art and taste**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

HOME, Henry. **Elements of criticism**. New York: Georg Olms Verlag Hildesheim, 1970.

HUME, David. «O padrão do gosto». In: **Ensaio morais, políticos e literários**. Trad. de João Paulo Monteiro, Sara Albieri e Pedro Galvão, Lisboa: IN-CM, 2002.

JAUSS, Hans Robert. **História literária como desafio à ciência literária**. Trad. de Ferreira de Brito. Vila Nova de Gaia: J. S. Martins, 1974.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de Juízo**. trad. de Valério Rohden. Lisboa: IN-CM, 1998.

LOPES, Oscar. «A educação do gosto literário». In: **Uma arte de música e outros ensaios**. Porto: Oficina musical, 1986.

MONTESQUIEU, Charles. **Ensaio sobre o gosto**. Trad. António José Fontana. Lisboa: Usus, 1995.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. 2. ed. Trad. de Teresa Salgado Canhão. Lisboa: Vega, 1996.

PAZ, Octávio. **Los hijos del limo**: del romanticismo a la vanguardia. 3. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.

TYNJANOV, Jurij. Da evolução literária. In: Todorov, Tzevetan **Teoria da literatura I**. Trad. de Isabel Pascoal, Lisboa: Edições 70, 1987.