Dinamara Garcia Rodrigues

A Estética da Recepção: A Procura de História Dionisíaca

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

1910000707

DINAMARA GARCIA RODRIGUES

A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: A PROCURA DE UMA HISTÓRIA DIONISÍACA

Dissertação de Mestrado em Letras (Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP - Campus de São José do Rio Preto - 1994.

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
707/96

Valdemar Munhoz Rodrigues (orientador)

A Afonso Garcia Rodrigues e Maria Rodrigues Garcia, meus pais, pelo amor e ética dedicados a mim desde a infância, intensificados durante a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Valdemar Munhoz Rodrigues, orientador deste trabalho, pela competente orientação e pela delicada, mas firme presença humana.

Aos Professores Doutores Aguinaldo José Gonçalves e Ismael Ângelo Cintra que souberam, desde meu curso de graduação, apresentar-me o mundo da arte como estranhamento.

À minha irmã Dinorá Garcia Rodrigues e ao amigo Nelson Luís Ramos, pelo apoio em horas muito amargas.

A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: A PROCURA DE UMA HISTÓRIA DIONISÍACA

S U M Á R I O

Página

INTRODUÇÃO.....01

I) SOBRE OS TEXTOS DO *CORPUS*.....14

II) A QUESTÃO DO LEITOR

II.1) COMO OS AUTORES DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO ABORDAM A QUESTÃO DO LEITOR.....25

II.2) A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: O QUE ACONTECE COM O LEITOR / RECEPTOR.....42

II.3) O QUE ACONTECE COM O LEITOR/RECEPTOR APÓS A LEITURA/RECEPÇÃO.....67

III) AS RELAÇÕES ARTE/MUNDO.....75

III.1) FICÇÃO X REALIDADE.....83

III.1.1) A experiência estética como experiência do mundo.....104

III.2) TEXTO/ARTE X HISTÓRIA.....119

III.2.1) Discurso ficcional x discursos do real (psicanálise e história).....175

III.3) O DINAMISMO DA FICÇÃO/ARTE.....179

IV) AS RELAÇÕES FORMA/CONTEÚDO.....196

V) FALHAS E INCOMPLETUDES DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO.....202

VI) CONTRIBUIÇÕES, TENDÊNCIAS ATUAIS E PROPOSTAS DE APLICAÇÃO.....213

CONCLUSÃO.....221

BIBLIOGRAFIA BÁSICA.....237

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....241

" A poesia não é os livros na biblioteca, os livros no laboratório mágico de Emerson. No encontro do leitor com o livro temos a poesia __ na descoberta do livro. "

Jorge Luis Borges.

INTRODUÇÃO

Demonstrar a ausência do leitor em alguns textos da estética da recepção era o objetivo inicial de meu projeto de mestrado. Em sua evolução comecei a perceber a necessidade de um trabalho menos pretensioso que, em vez de comprovar tal ausência (aliás, irreal), fosse capaz de fazer uma apresentação mais clara da própria corrente alemã.

Hoje minha proposta é realizar uma leitura comentada de alguns dos textos disponíveis em francês e português sobre a estética inaugurada por Jauss, observando o que há de recorrente em vários autores, as propostas de cada um, suas divergências, suas relações _ ainda que opostas _ com autores de outras vertentes, para mostrar os aspectos mais gerais do *corpus*, comentando-o e situando o leitor que desejar saber mais sobre essa vertente teórica.

Pouca atenção tem sido dispensada ao receptor da obra. Nos textos que discutem os processos de recepção permanecem lacunas quanto à atuação do leitor e à interação obra/receptor. Ainda que a obra fosse considerada auto-suficiente, o leitor não poderia ser desconsiderado, sob pena de se manter uma visão parcial, incompleta dos processos artísticos em geral e dos literários em particular. Consentir na unilateralidade seria permitir a estagnação das ciências da arte.

Três dos últimos trabalhos mais representativos referentes à estética da recepção e destinados ao público brasileiro de que temos notícia são:

a) **A literatura e o leitor**, de Luiz Costa Lima (Paz e Terra, 1979);

b) **Teoria da literatura em suas fontes**, também de Luiz Costa Lima (Francisco Alves, 2a.ed., vol II, 1984);

c) **Estética da recepção e história da literatura**, de Regina Zilberman (Ática, 1989).

Organizada e traduzida por Luiz Costa Lima, **A literatura e o leitor** é uma coletânea de textos de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Karlheins Stierle e Hans Ulrich Gumbrecht, que são textos iniciais da corrente estética alemã. A obra contém uma introdução do tradutor com vinte e oito páginas destinadas a introduzir o leitor no universo da estética da recepção.

O volume dois de **Teoria da literatura em suas fontes** aborda várias vertentes da teoria literária: o *new criticism*, a análise sociológica, o estruturalismo e as estéticas da recepção e do efeito. A parte referente a estas últimas se compõe, como a obra anterior, de traduções de textos de Jauss, Iser e Gumbrecht. O tradutor apresenta em "Agradecimentos finais" (pp. 450-57) comentários sobre o estado atual dos estudos literários e destaca a atuação da Estética da Recepção, apontando os aspectos dessa corrente que precisam ser desenvolvidos, entre eles uma **teoria do leitor** (p. 454).

Regina Zilberman, em **Estética da recepção e história da literatura** traça um panorama histórico da corrente crítica nascida na Alemanha dos anos 60, abordando as correntes antecessoras, bem como aquelas que revelam aspectos em comum com essa linha teórica. No sétimo capítulo, Zilberman apresenta uma

análise de **Helena**, de Machado de Assis, segundo a metodologia proposta por Jauss.

Essas três obras não têm por objetivo inter-relacionar teses e autores, uma vez que são obras apenas de apresentação, destinadas a informar o público brasileiro sobre a vertente estética nascida na Universidade alemã de Konstanz.

Na tentativa de preencher essa lacuna, comentarei, inter-relacionando-os ao longo de todos os itens deste trabalho, os seguintes textos, precedidos pelo número com que são arrolados na bibliografia:

01) **Vérité et méthode**, de Hans-Georg Gadamer;

02) **"Persuader ceux qui pensent comme vous"**, de Hans Ulrich Gumbrecht;

03) **"Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação"**, de Hans Ulrich Gumbrecht;

04) **"A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser"**, de Hans Ulrich Gumbrecht;

05) **"Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional"**, de Wolfgang Iser;

06) **"La fiction en effet"**, de Wolfgang Iser;

07) **"A interação do texto com o leitor"**, de Wolfgang Iser;

08) **"Problemas da teoria da literatura atual"**, de Wolfagang Iser;

09) **"A estética da recepção: colocações gerais"**, de Hans Robert Jauss;

10) História literária como desafio à ciência literária, de Hans Robert Jauss;

11) Pour une esthétique de la réception, de Hans Robert Jauss;

12) "O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis", de Hans Robert Jauss;

13) "O texto poético na mudança de horizonte da leitura", de Hans Robert Jauss;

14) "O leitor demanda (d) a literatura", de Luiz Costa Lima;

15) "Agradecimentos e notas finais", de Luiz Costa Lima;

16) "Aspects génériques de la réception", de Wolf-Dieter Stempel;

17) "Que significa a recepção dos textos ficionais", de Karlheinz Stierle;

18) "Pour une pragmatique du discours fictionnel", de Rainer Warning;

19) "Les temps et les personnes", de Harald Weinrich.

A estética da recepção se configura como um campo teórico muito vasto. Sua aparição não foi repentina, nem foi fruto de um modismo. Desde Aristóteles, sempre existiu, ainda que indefinida, uma preocupação com o receptor das obras de arte. Preocupação bastante natural, uma vez que a arte é feita por homens e para homens, e se alimenta da própria existência humana, com ela interagindo e modificando-a.

O que os teóricos desta corrente fazem é sistematizar a relação texto-leitor, dando destaque à atividade receptiva não mais encarada como passividade. Fazem-no de modo nunca homogêneo, pois cada estudioso se dedica a aspectos ou enfoques diferentes

do processo pelo qual as obras passam da produção à recepção. Entretanto, podemos entrever, nos ensaios de cada um, o dinamismo da corrente estética inaugurada por Jauss.

Esse dinamismo pode, de um modo geral, ser encarado como uma nova percepção da vitalidade sempre existente no processo instaurado pela relação obra-receptor. A vitalidade é própria desse processo. Nova, portanto, é apenas a retomada de consciência sobre ela, promovida por esses estudiosos que conseguem esquivar-se do puro imanentismo, observando que a arte é também um fenômeno comunicativo, pressupondo, assim, o diálogo entre produtor e receptor.*

Outra característica da estética da recepção é a interdisciplinaridade, detectável desde o seu início. No ensaio "A estética da recepção: colocações gerais" [09] Jauss cita uma série de autores que ele utilizou como fontes indicativas das linhas mestras de seu trabalho; entre eles estão Hans Blumenberg (história da experiência estética), Ernst Bloch, Jean-Paul Sartre (**Qu'est-ce que c'est la littérature** e **L'imaginaire**), Mikel Dufrenne (**Phénomenologie de l'expérience esthétique**) e Jurij Lotman (**A estrutura dos textos literários**). Os demais teóricos do grupo estão sempre buscando apoio em diversas ciências e modelos teóricos como a História, a pesquisa psicanalítica, a psicologia social, entre outras. Wolfgang Iser (em "A interação..." [07]) parte das duas últimas para descrever os processos de interação entre texto e leitor, enquanto Gumbrecht [03] recorre a asserções da sociologia compreensiva, que aborda a constituição de sentido nas interações humanas como uma redução da complexidade do meio

ambiente, para investigar a constituição de sentido de diversos textos, literários ou não.

Apesar __ e talvez mesmo por causa __ dessa abertura rumo a outras disciplinas __, o não-dogmatismo é outro traço dessa linha teórica. O próprio Jauss não propõe __ desde o início __ nenhum sistema fechado e pronto; ao contrário, oferece um conjunto de indicações para tarefas futuras. Por serem abertas, as teses expostas pela estética da recepção têm um quê de instigante, indicando a fertilidade de discussões não resolvidas. É possível que essa inquietação promova e se alimente dos aspectos dinâmico-relacionais presentes em vários autores da corrente. O dinamismo da relação texto-leitor (ou obra-receptor) é o ponto comum entre todos os autores da escola. Esse movimento dinâmico lembra algumas teses da física moderna, pois a vertente teórica nascida na Universidade de Konstanz é sempre um estudo das relações entre sujeito e objeto estético.

Todas essas características da concepção recepcional justificam as considerações de Jean Starobinski, no prefácio de **Pour une esthétique de la recéption** [11], ao afirmar que

L'expérience littéraire acquise, au contact des textes, chez Jauss, est d'une incomparable ampleur. ([54], 09)

A amplitude apontada por Starobinski nasce das reflexões de Jauss sobre tudo aquilo que separa e reduz a realidade em pretensas essências eternas. Jauss reprova o desconhecimento da pluralidade dos termos e a ignorância das

complexas relações que entre eles se estabelecem. Em contato com os textos desta corrente __ não só os de Jauss __, teremos frequentemente a sensação de crescimento do nosso campo teórico-perceptivo, poderemos averiguar que o campo de exploração visado por esses estudiosos não é jamais reduzido. Por isso a estética da recepção e do efeito não é __ como lembra o prefaciador __ uma teoria para neófitos apressados. Se apressados, poderemos ficar no meio do caminho, sem dar-nos conta do que, de fato, presenciamos em contato com os estudos dessa teoria que nasce da diluição das fronteiras entre os discursos do real (história e psicanálise) e o discurso ficcional. Para Costa Lima, a estética da recepção é uma corrente encravada entre esses dois pólos, desenvolvendo-se, juntamente com a teoria da literatura, em conjunção com a mudança de concepção de história.

No campo dos estudos literários tem havido, com o desenvolvimento do estruturalismo, grande proliferação de análises textuais imanentistas. As correntes imanentistas menosprezam a área da comunicação, privilegiando a da textualidade. Esses modelos perduram graças a seus próprios adversários que às vezes ficam restritos ao condicionamento social da obra, sem demonstrar as mediações entre produção e circulação, como se verifica nos marxistas; ou então teimam em afirmar um pressuposto primado do espírito que soa sempre como má literatura, como é o caso de muitos "humanistas" ou "espiritualistas". Contra os dois exageros, podemos contar com a vertente teórica inaugurada por Jauss, que se aproveita dos resultados finais do marxismo e do formalismo, com vistas a

superar a distância entre conhecimento histórico e conhecimento estético.

O desenvolvimento da teoria da literatura deu-se, sumariamente, em duas direções: a de cunho linguístico (caráter verbal da literatura) e a de cunho cultural (visão do contexto social). As alternativas da segunda linha negam que o discurso possa ser definido imanentemente. Elas não dispensam a linguística, mas têm-na como meio auxiliar de exame. A estética da recepção e do efeito parece ser o representante mais fecundo desta linha, embora, como disse, não seja um "cânone tranquilo" ([15], p. 454)

O aparecimento dessa corrente situa-se no quadro dos acontecimentos políticos e intelectuais da década de 60 e relaciona-se com transformações que afetaram a vida universitária na Alemanha Ocidental.

Em 1967, Hans Robert Jauss realiza uma conferência para abrir o ano acadêmico na Universidade de Konstanz. Conhecida como "Provocação" (*), essa conferência se caracteriza por recusar com vigor os métodos de ensino da história da literatura, e torna-se o texto inaugural da estética da recepção que tem Aristóteles como seu mais antigo precursor.

Um dos elementos centrais para o conhecimento e interpretação da obra literária está presente na Poética, de

---

(*) Em português: História literária como desafio à ciência literária. Literatura medieval e teoria dos gêneros.(Traduzido do livro La actual ciencia literaria alemana. Salamanca: Anaya, 1971). Porto: Livros Zero, 1974.

Aristóteles [22]: é a catarse, experiência vivida pelo espectador, condição fundamental para definir a qualidade de uma peça trágica. Portanto, na **Poética**, o receptor já era visto como parte importante do percurso das obras de arte.

Outras teses colaboraram para o desenvolvimento das idéias de Jauss: a sociologia da leitura, cujos autores mais representativos são L.L. Schucking, que em 1923 publica o livro **A sociologia da formação do gosto literário**, investigando as preferências do público, e Robert Escarpit, que pesquisa os mecanismos de distribuição e circulação dos livros __ preocupado com o consumo dos textos __ publicando em 1958 a obra **Sociologia da literatura**; o estruturalismo tcheco, contando com a participação de Jan Mukarovsky (para quem a obra de arte só se revela como signo estético se o espectador a perceber enquanto objeto estético) e Felix Vodcka (que propõe a elaboração de uma nova história da literatura baseada na noção de repercussão ou recepção das obras); e o *reader-response criticism*, cujo representante mais importante, Stanley Fish, propõe a Estilística Afetiva e busca examinar como o receptor dá à obra um sentido, ou seja, procura investigar o que está acontecendo entre as palavras e a mente do leitor.

Gradualmente, desde o estruturalismo tcheco às idéias de Stanley Fish, o leitor vai aparecendo como entidade real, cujas experiências são objeto de consideração e dados fundamentais para o conhecimento da natureza do texto. É, todavia, com o surgimento da estética da recepção e do efeito que o foco do leitor passa a ser destaque nos estudos literários.

Jauss encontrava instigantes elementos de oposição às suas teses nas idéias defendidas por Adorno, que vê a experiência estética como comportamento consumista (ver [09]). Para Adorno o prazer da arte é mera reação burguesa à espiritualização da arte, sendo desta forma pressuposto para a indústria cultural que serve aos interesses camuflados do poder. Jauss, ao contrário, reconhece o caráter permanente da obra de arte que se revela pela função transgressora da pergunta e da resposta. Embora permanente, esse caráter nada tem a ver com "essências eternas", antes equivale à constância de transformações. Também os autores da semiótica parisiense e do grupo Tel Quel (ver [09], p. 53) se contrapõem a Jauss, pois absolutizam a obra como escritura e afastam o leitor.

Fundamentado no reconhecimento da historicidade da arte, Jauss deseja fazer surgir uma nova teoria da literatura. **História literária como desafio à ciência literária** [10], de Jauss, é o texto que deu origem à estética da recepção. Nessa obra Jauss propõe uma história da arte fundada em princípios que incluem a perspectiva do sujeito produtor, do consumidor e a sua interação mútua. Para a reconciliação entre os aspectos estético e histórico de um texto, o autor propõe a relação entre passado e presente, organizando suas propostas em sete teses.

O programa de Jauss aproveita-se dos resultados finais de duas escolas: a marxista e a formalista, e visa a superar a distância entre literatura e história, entre conhecimento histórico e estético. Para tanto, o autor tenciona modificar o pouco destaque dado ao leitor, que deixa, então, de ser visto

como uma entidade passiva, passando a ser estudado como uma força histórica e criadora. A partir do horizonte de diálogo entre obra e público é possível recuperar-se o fio que liga as manifestações artísticas do passado com a atualidade. As sete teses propostas deixam entrever aquele grande dinamismo a que constantemente me refiro ou, pelo menos, a proposta de um grande dinamismo a ser introduzido nos estudos literários. Elas basicamente propõem que se analisem experiências e expectativas literárias dos receptores; que se estudem as relações da obra com essas expectativas; que se veja cada obra individual através de cortes sincrônicos e que, por fim, se observem as relações da historiografia literária com a história geral para perceber as transformações que a experiência literária produz na vida prática dos leitores.

Jauss tenta exemplificar (fica difícil dizer até que ponto o consegue) suas concepções relacionando **Fanny**, de Feydeau, a **Madame Bovary**, de Flaubert, duas obras surgidas na mesma época, mas que provocaram reações diferentes no público. Em suma, o texto inaugural da estética da recepção é muito mais uma proposta de desafio à ciência literária que uma realização desse desafio. Há nele muitas lacunas e, apesar de não ser um manual desses do tipo "Como fazer...", modifica e inova as concepções vigentes até a época de sua aparição, no campo dos estudos literários, constituindo-se, em maior ou menor grau, como o ponto de partida para todos os teóricos do *corpus*, sendo que a busca de uma nova vitalidade dos estudos artísticos e, mais especificamente, dos literários, presente nesse ensaio, é

perceptível em todos eles.

É preciso, enfim, situar a estética da recepção e do efeito num panorama mais global: o do pensamento ocidental do século XX, abalado por transformações intensas. Dentre elas merecem destaque a crise do racionalismo e o decorrente surgimento de um novo espírito científico, fazendo de nossa época um tempo não exatamente relativista, mas sim relacional.

Embora não substitua o velho ideal da objetividade pelo reino do arbítrio, procurando apenas fundamentar dialogicamente a arbitragem, esse novo espírito científico tem seu discurso marcado pela metáfora. Como exemplo temos a metáfora do corpúsculo-onda _ metáfora de cunho heraclítico _ utilizada pelos físicos de hoje (ver José Américo Pessanha [46], p. 113). Não estranharemos essa presença da metáfora no discurso científico, se nos lembrarmos de que as elaborações das teorias científicas se aproximam da história e da ficção por serem todas construídas _ enquanto modelos de realidade _ através do mesmo veio da imaginação e da linguagem. Todo tipo de conhecimento se dá por meio de representações organizadas de uma certa maneira, e essa organização tem sempre um vínculo com a imaginação transcendental que nos vincula à apercepção das origens do homem, impossíveis de serem analiticamente enfrentadas (ver Benedito Nunes [45], p. 49). A frustração ligada à análise e interpretação das origens confere um traço mítico ou imaginário a todo e qualquer discurso, por mais "científico" que este pretenda ser. Assim, embora a estética da recepção e do efeito pretenda inter-relacionar arte e história, ela não consegue _ graças a Deus! _ tornar-se

totalmente "mais científica", porque, tanto quanto a história e a estética, ela não pode fugir ao "exame das origens" e, como todas as "ciências", acaba se defrontando com um interessante paradoxo:

> (...); ir aos fundamentos é abismar-se, ou seja, não há fundamentos. (Bento Prado Jr. [47], p. 62)

Entretanto, isso não significa que as ciências (naturais, humanas, etc.) percam a sua seriedade. Elas estão somente sendo vistas como argumentativas, ou seja, cada ciência deseja persuadir o seu público, que é sempre muito especializado. Também a estética da recepção pede para ser assim observada.

I) Sobre os textos do *corpus*

Os dezenove (19) textos que fazem parte do corpus investigado foram escolhidos com o objetivo de oferecer uma visão menos restrita dos propósitos e dos limites da estética recepcional. Os originais, na maioria dos casos, foram escritos em alemão. Existem versões de todos eles em português e/ou em francês.

Minha proposta é efetivar **uma** das leituras permitidas pelas inter-relações entre os textos mencionados. Sempre que necessário, esta leitura será direcionada para fora da concepção recepcional, buscando apoio ou contradições em teóricos como Umberto Eco, Roland Barthes, João Alexandre Barbosa e outros, para que o "meu receptor" possa vislumbrar a vertente alemã num panorama mais vasto e, consequentemente, contribuir, ainda que modestamente, para torná-lo apto a construir seus próprios julgamentos sobre a mesma.

De quase todos os autores consultei diversos textos conhecidos, em francês ou português, desde que considerados como textos de estética da recepção e do efeito. Por isso há no *corpus* autores com mais de dois textos, como por exemplo Gumbrecht, Iser e Jauss _ os três mais representativos teóricos da estética recepcional. Quando pude, optei pela variedade, certa de encontrar mais elementos de orientação. Por questões lógicas, nem sempre apresentarei, nos comentários que seguem, os textos na ordem bibliográfica.

Hans-Georg Gadamer é considerado o precursor direto da estética da recepção e do efeito. Sua obra **Vérité et méthode** [01] apresenta uma visão filosófica da literatura em si e da análise/crítica literária, ambas associadas a uma redefinição da história. A principal questão apresentada por sua obra é: como a compreensão é possível? Gadamer mostra as inter-relações entre o conceito de hermenêutica e o de história, revelando que a apreciação estética contém em si reflexos da historicidade, evidenciando a amplitude do fenômeno de compreensão. Vistos como fenômenos históricos, os processos de compreensão serão descritos como processos linguísticos, porque todo mundo histórico é sempre um mundo humano, ou seja, apreendido pela língua.

No ensaio "persuader ceux qui pensent comme vous" [02], Hans Ulrich Gumbrecht toma como *corpus* a investigação dos discursos epidícticos (aparatosos, ostentosos) ligados à Revolução Francesa, associando-os ao discurso ficcional _ por sua independência de toda função socialmente imposta _ e aos textos pragmáticos _ por sua inserção em uma situação. Tanto quanto a guilhotina, esses discursos correspondem a uma necessidade psicossocial marcada pelo terror. O ensaio foi escolhido para demonstrar a abertura da estética recepcional em direção a outras disciplinas, para revelar o seu não-apego exclusivo ao artístico ou ficcional. Mas a exposição mais clara das teses de Gumbrecht está no ensaio "Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação" [03]. Gumbrecht se preocupa com as constituições de sentido de diversos textos _ não só dos ficcionais _, porque todo

texto pode ser definido como produto das ações da comunicação verbal, destinado à alteração do conhecimento dos parceiros. Não tendo como objeto exclusivo os textos literários, suas teses sugerem a consolidação de todas as disciplinas de orientação sócio-histórica. Gumbrecht apresenta dois métodos para a reconstituição do sentido do texto: um que se refere ao sentido intencionado pelo autor, e outro, ao sentido interpretado pelo receptor. Gumbrecht é também um comentarista da própria "escola" a que pertence, analisando, no ensaio "A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser" [04], a obra **O ato da leitura**, de Iser, sem tradução em francês, com tradução parcial em português. Gumbrecht explica e analisa os principais conceitos de Iser, inclusive comentando algumas falhas de sua obra, e chega à importante conclusão de que Iser tomou o caminho de uma teoria antropológica da comunicação. Mantive o ensaio de Gumbrecht entre os elementos do *corpus* devido a seu caráter reflexivo: à sua condição de investigação sobre a linha recepcional.

As relações entre o real, o fictício e o imaginário são o ponto-chave do ensaio "Os atos de fingir *ou* * o que é fictício no texto ficcional" [05], de Wolfgang Iser, que aborda a irrealização do real associada à realização do imaginário, promovidas por quatro atos de fingir (transgressores de limites) próprios da ficção: seleção; combinação/relacionamentos; desnudamento da ficção; irrealização dos receptores. Juntos, esses quatro atos fazem do texto ficcional um "buraco negro",

---

*** Itálico na tradução brasileira.**

criando um universo paralelo que toma sua realidade da língua. Este ensaio é muito interessante porque reavalia os conceitos de "real" e "imaginário", permitindo que, através de um terceiro: "fictício", aconteça sua complementaridade. Iser continua a abordar as relações entre a ficção e o real no ensaio "La fiction en effet" [06], renunciando a determinar a ficção como o não-real. Ela é, para Iser, uma estrutura de comunicação mediadora entre uma realidade e uma consciência. Não é **uma** realidade, porque **organiza** a realidade, não podendo, portanto, ser ela mesma aquilo que organiza. Tomando o texto como um organismo vivo, Iser investiga a especificidade do discurso ficcional como organização simbólica, através da qual se representa o próprio ato apreensivo da enunciação linguística, chegando à conclusão de que os textos não constituem nem cópias nem desvios do real, mas apenas reações aos sistemas de sentidos que figuram em seu repertório (dados extratextuais), adquirindo sua função onde a validade dos sistemas perde sua força. Uma das principais afirmações de Iser neste ensaio é a que indica a transformação dos elementos do repertório em "órfãos da referência", ou seja, inseridos no texto, elementos como "história", "sociedade" e "realidade", passam a ser vistos como "realidade", "sociedade" e "história" **no** texto. Também no ensaio número oito [08]: "Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época", Iser investiga as relações entre a realidade e o imaginário. Este é abordado como a última dimensão do texto, oposta à semântica. Iser discute a ficção como um "como se" que põe entre parênteses o representado, entrelaçando o real e o imaginário; opõe a

interpretação (superação/semantização do imaginário) à recepção (produção do objeto imaginário do texto na consciência do leitor/ experiência do imaginário). Para chegar a estas conclusões, Iser examina isoladamente o papel dos conceitos de estrutura, função e comunicação na atual teoria literária, suas inter-relações,bem como as consequências promovidas pela atuação dos métodos concentrados em cada um deles.

Por ser tradução parcial de **O ato da leitura** (obra em que Iser expõe suas teses que podem funcionar como a teoria textual da estética da recepção e do efeito), "A interação do texto com o leitor" [07] é o principal texto de Iser presente no *corpus* desta dissertação. Nele, Iser estuda a interação do texto com o leitor por meio dos "vazios": processos de relação entre o dito e o não-dito, acionados pela atividade interpretativa. Os vazios são a assimetria fundamental entre texto e leitor, responsáveis pela comunicação no processo de leitura, envolvendo mecanismos de controle que permitem "n" leituras possíveis, mas jamais qualquer uma.

Jauss situa e critica suas próprias teses no texto "A estética da recepção: colocações gerais" [09], introduzindo e comentando suas propostas, citando autores que o levaram a "criar" sua teoria, bem como seus opositores. Contrapõe-se principalmente às idéias de Adorno, que abordam o lado consumista da experiência estética. Um dos pontos a destacar é o reconhecimento de Jauss quanto à incompletude de sua teoria e à necessidade de maiores esclarecimentos sobre a psicologia do processo recepcional.

Em "História literária como desafio à ciência literária" [10], o texto conhecido como "o ensaio inaugural" (que deu origem à estética jaussiana), Jauss propõe a reconciliação da estética com a história através do estudo das relações entre passado e presente, da investigação do papel do leitor como uma força histórica e criadora.

Pour une esthétique de la réception [11], outra obra de Jauss, contém um excelente prefácio de Jean Starobinski [54], que comenta e resume os princípios de Jauss apresentados nos seis (06) textos que compõem o volume. Trabalharei apenas com cinco (05) deles, porque o primeiro é uma versão francesa do ensaio inaugural. Preferi ater-me à tradução portuguesa, especificando oportunamente cada ensaio.

No segundo ensaio: "Histoire et histoire de l'art" ([11], pp. 81-122), Jauss realiza um levantamento das diversas "histórias da arte", desde a antiguidade; investiga uma analogia entre história e história da arte, questionando a suposta objetividade do discurso histórico; propõe uma nova história da literatura e discute propostas que visam a superar a oposição entre a hermenêutica histórica e o método estrutural. Jauss direciona sua teoria para uma nova forma de história que englobe o perecível da historicidade da vida cotidiana e o imperecível da historicidade da produção artística.

A apologia da experiência estética é apresentada em "Petite apologie de l'expérience esthétique" ([11], pp. 123-157), em que através de teorias estéticas, como a de Paul Valéry, Jauss analisa a emancipação da experiência estética como produção e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

recepção, propondo a função crítica da *aisthesis* como redefinição do mundo, que convida o espectador a libertar-se do aspecto familiar das coisas. O objetivo de Jauss é restaurar a função comunicativa da experiência estética (como experiência do outro) e recuperar a importância da teoria estética.

A fusão do eterno e do transitório nas obras de arte, vista a partir das teses baudelairianas, é o objeto principal de estudo do ensaio "La 'modernité' dans la tradiction littéraire et la conscience d'aujourd'hui" [11], pp. 158-209). Através das idéias do poeta francês, Jauss investiga o potencial dinâmico da arte e das teorias estéticas, decorrente da fusão mencionada, responsável pela maior aproximação entre história e estética.

Uma demonstração exemplar da hermenêutica da pergunta e da resposta é concretizada por Jauss em "De l'**Iphigénie** de Racine à celle de Goethe" [11], pp. 210-262), por meio de um exame crítico da história da recepção da **Iphigénie**, alicerçado na observação das interpretações que dominaram na história de suas recepções. Este ensaio é seguido de um posfácio ("Postface", [11], pp. 243-261) em que Jauss rebate críticas políticas feitas à estética da recepção, discutindo inclusive outros pontos críticos.

No último ensaio: "La douceur du foyer" ([11], pp. 263-299) Jauss investiga modelos de interação social (hábitos e papéis sociais) que, sendo próprios dos sistemas e subsistemas descritivos de um poema, podem dar uma função comunicacional ao lirismo. Jauss ocupou-se da análise sincrônica de textos de Victor Hugo, de **Les fleurs du Mal** (obra responsável _ graças aos

versos de um de seus poemas _ pelo título do ensaio) e textos de literatura de consumo, todos do ano de 1857, com o objetivo de captar e descrever as funções ideológicas dissimuladas pela maioria desses textos, brilhantemente reveladas por Baudelaire.

Como em "Petite apologie...", Jauss volta a preocupar-se com a reabilitação da experiência estética, no texto: "O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*" [12]. Antes de discorrer sobre as três experiências estéticas fundamentais, Jauss reavalia as origens da palavra "prazer", só posteriormente propondo a reabilitação desse conceito, descrevendo como se realiza a experiência estética original nas três citadas funções, concluindo que a experiência estética envolve a fusão do conhecimento ao prazer.

Outro ensaio de aplicação analítica é "O texto poético na mudança de horizonte da leitura" [13], em que Jauss analisa o poema "Spleen II", de Baudelaire, realizando três leituras inter-relacionadas: a) perceptiva; b) interpretativa e c) histórica. O ponto principal está no término da leitura histórica: nos comentários feitos por Jauss sobre a interpretação do poema e da obra baudelairiana na versão de vários críticos.

Além dos ensaios de Gumbrecht, Iser e Jauss, há outros quatro (04) textos de autores alemães compondo o *corpus* deste trabalho. Embora de cada um desses outros autores seja examinado apenas um texto, acredito ser útil enfocá-los para oferecer maior variedade e poder demonstrar que, de um modo ou de outro, suas teses têm pontos comuns com as dos três teóricos principais. Um desses quatro textos é: "Aspects génériques de la réception"

[16], de Wolf-Dieter Stempel, que estuda a recepção dos textos literários como um processo genérico, abordando os gêneros como instâncias que, por serem um conjunto de normas, asseguram a compreensibilidade dos textos, ensinando ao leitor a maneira como este deve compreender um texto. Karlheinz Stierle em "Que significa a recepção dos textos ficcionais?" [17], distinguindo textos pragmáticos e textos ficcionais, reconhecendo três espécies de recepção: a pragmática, a quase pragmática e a ficcional; discorrendo sobre os três modos de uso da linguagem (o referencial, o auto-referencial e o pseudoreferencial) estuda, como Iser, as relações entre ficção e realidade, apoiando-se nas relações entre conceito e experiência. Seu ensaio conclui que a unidade da ficção, dada por uma "figura de relevância", equivale a uma experiência. O caráter formal da ficção relaciona-se com a qualidade que ela possui de "representar" (ordenar conceitos e organizar experiências). Stierle reconhece o texto como espaço textual. No ensaio "Pour une pragmatique du discours fictionnel" [18], Rainer Warning investiga a definição da ficcionalidade como resultado de convenções históricas essencialmente genéricas, discutindo a ligação do discurso ficcional com o "fingir" (que é uma ação lúdica), estudando as gratificações que a ficção oferece ao seu receptor. O último desses quatro teóricos, Harald Weinrich, ocupa-se, no ensaio "Les temps et les personnes" [19], com as ações verbais (amálgamas entre uma atividade linguística e outra não-linguística) que pertencem a uma espécie de linguagem por ele denominada linguagem imputativa. Weinrich pesquisa esta linguagem em obras como **Hamlet**, **Decameron** e **Othelo**, perseguindo

os seus efeitos capazes de modificar ações e comportamentos dos receptores-personagens, que podem igualmente atingir receptores externos (os receptores reais ou concretos). Também nas sessões psicanalíticas o ensaísta investiga a presença desta linguagem.

Dois textos de Luiz Costa Lima também são componentes do *corpus* em investigação: " O leitor demanda (d)a literatura" [14] e "Agradecimentos e notas finais" [15]. O primeiro é a Introdução do livro **A literatura e o leitor** (ver dados na página 02 deste trabalho), e o segundo encerra o volume II de **Teoria da literatura em suas fontes** (ver página 02 deste). Ambos são considerados integrantes do *corpus* por dois motivos: a) fazem parte de obras que contêm alguns dos textos pesquisados e b) orientam-nos quanto aos aspectos insuficientemente esclarecidos da estética da recepção e do efeito. Em "O leitor demanda d(a) literatura" _ introdução às idéias gerais dos textos dos teóricos da vertente recepcional _ Costa Lima comenta cada um dos ensaios que compõem o livro, mostrando-nos os seus pontos positivos e as suas falhas, revelando que os teóricos desta linha não formam um grupo coeso , afirmando existir em seus estudos um "calcanhar de Aquiles": a suposição de um leitor ideal. O caráter não-resolvido da estética jaussiana é discutido também em "Agradecimentos e notas finais", espécie de posfácio que avalia a corrente alemã situando-a entre os pólos dos discursos histórico/psicanalítico e do discurso ficcional.

Investigados por uma leitura que tenta ser inter-relacional, estes dezenove (19) textos serão, como creio, capazes de possibilitar uma visão crítico-panorâmica da estética

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

recepcional, além de, apoiados no restante da bibliografia, poderem informar sobre outras trilhas latentes nos estudos da vertente alemã.

II) A questão do leitor/receptor

Acho que o escritor deve escrever para a alegria do leitor.

Jorge Luis Borges. ([34], p. 97)

II.i) Como os autores da estética da recepção e do efeito abordam a questão do leitor/receptor

Antes de abordar a questão do leitor na visão de Jauss e dos demais teóricos da estética recepcional, gostaria de lembrar "A importância do ato de ler" [35] nas concepções de Paulo Freire. Também para o estudioso brasileiro "linguagem e realidade se prendem dinamicamente" (op. cit., p. 12), uma vez que a leitura do mundo antecede a dos livros. Na intersecção das duas, Freire leva-nos a captar o sabor, o aspecto concreto e atraente do ato de ler como capacidade de fruir e refletir sobre objetos, idéias e textos. No mundo revelado pelas duas espécies de leitura: a da palavra e a da "palavramundo" (idem, ibidem), letras, palavras, textos e objetos oferecem ao sujeito-leitor a sua face sempre instigadora de criança marota, sem, contudo, esmagar o sujeito, roubando-lhe sua autonomia e sua identidade. Ler é, enfim, um ato político, criador e criativo, capaz de proporcionar àquele que o realiza a chance de conquistar seu espaço no mundo. Se o ato de ler merece ser estudado, seu agente não o merece menos, uma vez que um não existe sem o outro. É na esteira desta reciprocidade que os teóricos da linha jaussiana desenvolveram seus estudos.

Desde os seus primórdios, a estética da recepção procura modificar o pouco destaque dado ao leitor, retirando-o de sua passividade para ser estudado como uma força histórica e criadora. Somente o leitor pode atualizar a obra do passado, bem como é chamado a tomar decisões em todos os tipos de obra. Gadamer, um dos precursores da corrente teórica alemã, em sua obra **Vérité et méthode**, já reconhecia que o espectador é um fator essencial do jogo que nós chamamos estético ([01], p.55). O próprio conceito de literatura, para esse autor, não pode existir sem referência àquele que recebe a obra (idem, p. 91). É a leitura que permite a realização da obra, somente a compreensão (instaurada por um leitor) reconverte um traço de sentido desprovido de vida em um sentido vital (idem, p. 94).

Anterior a Gadamer, Goethe já conferia destaque ao leitor, falando de uma categoria especial que "recria" a obra de arte:

> Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente **recria** a obra de arte. *
>
> (* Goethe, carta a J.F. Rochlitz, de 13/07/1819, citado por Jauss [12], p.82, grifo meu)

Jauss _ baseando-se em Goethe _ cita como leitor capaz de recriar a obra de arte aquele que mistura prazer e conhecimento, porque em sua teoria a recepção representa um envolvimento intelectual, sensorial e emotivo do leitor com a obra. O receptor é tão importante que o processo de recepção é

considerado por Jauss como

la vie historique de l'oeuvre dans la tradiction littéraire *, qui dans et par relation active entre l'oeuvre littéraire et son publique, fait apparaître sa structure sous une série ouverte d'aspects sucessifs. ([11], p. 119, * grifos meus)

É a recepção que faz a obra viver inclusive como estrutura. Esta aparece "sob uma série aberta de aspectos sucessivos" porque o processo desencadeado pelo receptor se desenvolve no tempo, ou seja, mesmo para lidar com a obra enquanto forma, o leitor é influenciado por todo seu conhecimento anterior sobre este aspecto. Por isso, se a recepção das obras de arte não for investigada, perder-se-á a possibilidade de contactar e compreender ainda melhor (do que baseados somente no texto) o que faz da arte algo tão instigante.

Jauss vai mais longe nessa consideração da importância do leitor/receptor, ao pressupor

une conception de l'oeuvre qui englobe a la fois le texte* comme structure donnée (l'artefat* comme signe) et sa réception* ou perception par le lecteur ou le spectateur (l'objet esthétique comme corrélatif du sujet ou des sujets le percevant). (...).
([11], p. 212, * itálico na tradução francesa)

Em outras palavras Jauss está, como Mukarovsky, convencido de que o objeto estético somente se constitui pelo ato participativo do leitor, a obra não ganha existência e razão de ser se não for "posta em movimento" pelo seu receptor.

Sejam quais forem os rumos tomados pelos teóricos da recepção, eles sempre passam pelo leitor e absolutamente todos eles passam. Karlheinz Stierle, para definir o que é a recepção dos textos ficcionais, distingue textos ficcionais e textos pragmáticos, afirmando que os primeiros se caracterizam pelo fato de que produtor e receptor, previamente conhecedores do saber social armazenado como esquema de ação, prevêem seus respectivos papéis. A existência do receptor e sua interação com o produtor são marcas que caracterizam a ficção.

Iser, no ensaio "La fiction en effet", propõe um modelo histórico funcional dos textos e afirma que o leitor é o objeto de investigação próprio desse modelo, sendo descoberto nas intersecções entre texto e realidade. O ensaísta julga necessário descrever os pontos de encontro entre o leitor e a realidade para provar que o papel da ficção é ligar um sujeito a uma realidade comunicada. O texto ficcional é uma organização simbólica através da qual se representa o próprio ato apreensivo da enunciação linguística [06], p.277). A maneira pela qual os signos aí se organizam nos informa sobre o tipo de solicitação a que são submetidas as disposições representativas e perceptivas de um leitor potencial. Os signos não se limitam a designar significados. Eles são intruções dirigidas ao receptor que, seguindo-as, produzirá os significados, sendo visto também por Iser como uma força ativa que atualiza o texto, provocando uma nova percepção e consequente definição teórica do signo.

Para Harald Weinrich ("Les temps et les personnes" [19]), que propõe uma linguística pragmática ou instrucional para

a análise dos textos ficcionais, até os tempos verbais de um texto pressupõem uma relação com o leitor. O paradigma dos tempos verbais (centro das teses do ensaio) é organizado em dois registros: os tempos do mundo comentado (tempos do presente, do futuro e do pretérito perfeito ["*passé composé*" do francês]) e os tempos do mundo narrado (o imperfeito, o mais que perfeito, o condicional e o "*passé simple*" [francês]). Os tempos verbais do mundo comentado situam o leitor no mundo da ação, sugerindo-lhe um comportamento ativo. Os do mundo narrado, ao contrário, transmitem-lhe uma instrução que não espera necessariamente nenhuma ação. O leitor é, também para Weinrich, uma instância que interage com o texto.

No ensaio "Aspects génériques de la réception" [16], de Wolf-Dieter Stempel, o leitor é visto como um fator que dificulta a sempre complicada questão dos gêneros. O autor trata as questões do gênero literário, mostrando que estudos dessa espécie levam ao questionamento do estatuto do texto, mas, em se tratando da literatura, as coisas não se resolvem pela simples oposição entre sistema (gênero) e realização (texto), pois tudo se tornou mais complexo depois que diferentes escolas deram importância à instância do leitor. Stempel parte da escola de Praga, reportando-se a dois dos seus princípios concernentes ao estatuto do texto: "concretização" e "singularização". Estudando a função estética (de Mukarovsky), o autor afirma que os signos, por intermédio da recepção, se prolongam na realidade (no sentido em que eles aí projetam seus referentes), e reconhece ações, espaço e personagens como signos icônicos cuja iconicidade repercutirá

sobre a experiência geral do leitor.

Toda concretização está submissa ao vasto sistema dos códigos coletivos que definem a situação histórica do receptor. Se a relação do receptor com o texto está submissa a códigos coletivos, ou seja, se a recepção é um dado também histórico, é impossível discutir a questão dos gêneros e qualquer outra que envolva a arte sem apelar, de um modo ou de outro, para a história, pois essas questões sempre envolveram o receptor que não é um ser "suspenso", sem relação com o seu contexto.

Ligadas à figura do leitor, palavras como "contexto", "história", "realidade" estarão sempre presentes nos estudos da estética da recepção, sejam estes realizados pelos teóricos da corrente alemã ou mesmo prefaciadores e críticos posteriores. Isso se justifica, porque através da figura do receptor, todos desejam acrescentar novas perspectivas aos estudos sobre arte, pois

(...) quel que soit le changement que la configuration sémiotique du texte est susceptible de souffrir, son fonctionnement demande à être sanctionné par la réception qui, à travers un jeu de correspondances secrètes, relie le texte au monde de celui qui le lit. ([16], p. 356)

É nesse "jogo de correspondências secretas" que está o sabor dos estudos que compõem a estética da recepção. Dando destaque ao receptor, essa corrente teórica deu novo impulso aos estudos literários, embora nos deixe muitas vezes com a sensação do não-resolvido ou não-acabado que, na esteira dessas correspondências secretas, nos permite vislumbrar o inesgotável

que ainda (e talvez sempre) há por fazer. Isto não impede que se constate o ponto comum entre todos os textos escolhidos: a visão do ficcional como algo concreto, um ponto onde real e ficcional perdem suas definições comuns, complementando-se mutuamente, o que só é possível pela atuação do receptor. Apesar desse ponto comum, há muitos aspectos de divergência entre esses teóricos que não definem o leitor de modo idêntico. Com Jauss pensa-se de imediato no leitor, com Iser, só mediatamente (conforme Costa Lima, [14], p. 25). Iser se preocupa com uma concepção do literário, enquanto a teorização de Jauss caminha para a caracterização da experiência estética. *

Os estudos de Jauss sobre o leitor revelam sua orientação centrada no autor. Há momentos em que Jauss toma a si mesmo como exemplo de leitor, exigindo de si certas atitudes que dificilmente um leitor não especializado poderia realizar. No ensaio "O texto poético na mudança de horizonte da leitura" [13], ao descrever a experiência de leitura do poema "Spleen", de Baudelaire, Jauss afirma que o papel desse leitor (ele mesmo) está determinado em termos históricos, mas que esse leitor deve **ser capaz** de suspender sua competência histórico-literária ou linguística e surpreender-se expressando-se por perguntas. Esta atuação sugerida por Jauss parece exigir demais dos leitores comuns, indicando talvez um certo traço elitista da escola alemã. Realmente as leituras que Jauss faz do poema são muito boas. Ele propõe que se façam três leituras, sendo a primeira uma leitura perceptiva que, estranhamente, envolveria aspectos fônicos e conteudistas levando, logo de partida, o leitor a fazer

perguntas. São poucos os leitores capazes de tanta interpretação naquilo que seria apenas uma leitura perceptiva. Posteriormente retomarei os comentários sobre esse ensaio.

Embora nos permitam perceber o dinamismo dos processos de leitura, que fazem da ficção um universo rico e atraente, os autores da estética da recepção acabam, quase sempre, por reconhecer que a melhor leitura __ aquela capaz de nos demonstrar esse dinamismo __ exige um leitor muito experiente, possuidor de um repertório de técnicas que não se conquista de uma hora para outra, mas não propõem métodos para essa aquisição.

Sem dúvida, estamos diante de uma teoria complexa e em desenvolvimento. Já se reconhece, porém, que a relação texto-leitor é plena de potenciais não descritos por teoria nenhuma. E a própria escola alemã confessa estar longe de exaurir a questão. O próprio Iser afirma que a interação texto-leitor é um processo difícil de descrever pelo fato de ser um acontecimento e a ciência da literatura se preocupar em descrever apenas os pólos dessa relação, ou seja, não se estuda o que acontece e como acontece no processo de leitura, pois é difícil observá-lo enquanto ocorre.

Essas dificuldades são naturais, pois descrever um processo é estagná-lo, o que contraria sua natureza mais íntima. Por isso a estética da recepção lida com a imprevisibilidade e com o inapreensível, tentando descrevê-los, descobrindo mecanismos que os controlam e tornam possíveis as leituras numerosas de um texto e impedem que sejam absurdas. O texto é uma granada pronta a explodir, mas quando acontece a interação

positiva com o leitor, se auto-regula, abrindo-se como os cristais de um caleidoscópio: mostrando infinitas faces, todas contidas em si mesmo, todas possíveis e lógicas.

Controversa, a questão do leitor tem preocupado também estudiosos de outras correntes, ainda que de maneira não acentuada. Essa preocupação se justifica porque a arte atual é marcada por um sentimento de comunicação, a ponto de Antonio Cândido apontar como "erro" o "isolamento" da poesia de João Cabral:

O erro da sua poesia é que, construindo o mundo fechado, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentimento de comunicação que justifica neste momento a obra de arte.

(Antonio Cândido citado por Aguinaldo José Gonçalves [37], p.39, grifos meus.)

A estética jaussiana deseja exatamente investigar esse aspecto comunicacional da arte, mas, apesar disso, não consegue _ e talvez ninguém possa cobrar-lhe o feito _ estabelecer uma teoria do leitor dotada de suficiente definição.

Um conceito de leitor ideal marca os trabalhos de Jauss. Embora ele investigue a experiência estética e reconheça a importância do leitor, a lógica da pergunta e da resposta __ seu fundamento metodológico__ não supõe a participação do receptor propriamente dito. Também Iser não trabalha com o leitor individual. Susan Suleiman, citada por Zilberman, afirma que o sujeito leitor que emerge dos textos de Iser

não é um indivíduo específico, historicamente situado, e sim uma mente trans-histórica, cujas atividades são, ao menos formalmente, sempre as mesmas. ([58], pp. 103-104)

Mesmo o leitor de Iser sendo **um padrão** para além da história, sua teoria do leitor não é a única a exigir maiores reflexões. Na definição de leitor encontramos sempre pontos críticos que os estudiosos não se cansam de apontar nos textos dos teóricos da estética da recepção. Para Luiz Costa Lima [14], o calcanhar de Aquiles da teorização de Iser __ e o ponto crítico de toda a corrente alemã__ é que as estruturas de tema e horizonte presentes no texto, promovendo a regulação da leitura, oferecem critérios para distinção entre a leitura condenada (recepção projetiva) e a leitura constitutiva de um sentido apropriado. Esta distinção supõe um leitor implícito, cujo trabalho de reconstrução suporia em cena um leitor ideal.

Se ficarmos presos a um leitor implícito não desenvolveremos jamais com plenitude a questão do contexto e do inconsciente, ainda que para rejeitá-la. Os dezenove textos de base prendem-se mais à questão do contexto, sem serem direcionados para a do inconsciente, porque talvez esta questão aponte em demasia para um leitor difícil de investigar, por ser individual.

Desde a estética estrutural de Mukarovsky o receptor é concebido como uma consciência ativa, mas é uma consciência coletiva que faz com que a obra passe da condição de coisa inerte à de objeto significativo. Essa visão do leitor não se alterou muito entre os teóricos da estética da recepção que desde seus

precursores não conseguiu resolver com clareza a questão do leitor que, se não é uma consciência coletiva é o público ou um leitor ideal ou transcendental.

É comum o leitor ser visto como uma entidade ideal. Wolfgang Kaiser *, que não pertence à escola de Jauss, afirma ser o leitor "uma criatura fictícia, um papel no qual podemos entrar para nos olharmos a nós mesmos". Segundo Hofmansthal, citado por Kaiser, o autor se reporta sempre a um **auditório ideal** ([39], p. 503).

Essa visão do leitor ideal pode assegurar a do leitor como representante do universal. Num dos textos do Colóquio sobre história e ficção [49], realizado na UERJ, de 25 a 27 de novembro de 1987, Luiz Eduardo Soares comenta como o leitor constrói a obra **Leviatã**, de Hobbes, e como essa obra constrói seu leitor. Cada indivíduo leitor "é tido como expressão da natureza humana, do gênero humano, do universal" ([53], p. 223), é um ser universal _ como leitor e como indivíduo.

As respostas a todas as dúvidas geradas pela questão do leitor poderiam ser encontradas nos textos da estética da recepção. Entretanto, não ocorre exatamente assim, pois essa questão é de fato uma brecha, um problema ainda não resolvido nos ensaios que fazem parte do *corpus* escolhido para este trabalho. A existência dessa brecha justifica estas considerações de Costa Lima:

---

* "Qui raconte le roman?" **Poétique, 4**, Paris:Seuil, 1970, pp.498-510.

(...) a estética da recepção continua ou não a privilegiar um leitor ideal? A conclusão a que chegamos é que, pelo menos em Jauss, a resposta correta está na primeira parte da alternativa.(...) o motivo que leva à permanência do leitor ideal: assim sucede porque Jauss continua a construir sua teorização sobre a base da experiência estética, sem assim se dar conta da entronização que realiza da sua própria experiência. (...). ([14], p.22)

As observações acima podem ser comprovadas pela leitura do já citado ensaio em que Jauss realiza três exemplos de leitura do poema "Spleen", de Baudelaire. Antes de enveredar pelas leituras, o autor confessa:

(...) não inventei um "leitor ingênuo", mas coloquei **a mim mesmo** na situação de um leitor com o horizonte de formação da nossa atualidade. O papel desse leitor, determinado em termos históricos, pressupõe que esteja familiarizado com a poesia lírica, mas que saiba suspender por ora sua competência histórico-literária ou linguística, empregando em lugar disso sua capacidade de surpreender-se por vezes durante a sua leitura, e que seja capaz de expressar esta surpresa por meio de perguntas. Coloquei ao lado deste leitor histórico do ano de 1979 um comentarista de competência científica que aprofunda analiticamente as impressões estéticas do leitor que está tão-somente entendendo e apreciando o que lê; além disso, o comentarista saberá atribuí-las, tanto quanto possível, a estruturas de efeito existentes no texto (...). ([13], p. 310)

Além de ideal, esse leitor, familiarizado com a poesia lírica, é um "comentarista científico" capaz de aprofundar as expressões estéticas do leitor histórico, implicando uma especialização que dificilmente seria encontrada em participantes de pesquisas empíricas ou em leitores comuns (os chamados "leitores ingênuos"). Isto confirma a presença de um leitor

ideal, aquele que ofereceria a leitura "correta" de um certo texto.

Iser preconiza ainda uma espécie de leitor transcendental, ligado à hipótese de atos de recepção antropologicamente constantes e meta-históricos, referentes a certas estruturas de sentido dos textos interpretadas da mesma maneira em todas as épocas e por receptores de diferentes grupos sociais (ver "A teoria do efeito estético de W.Iser", [4]).

Todavia, o leitor ideal, aquele que poderia atribuir a significação ideal ao texto, ou seja, o melhor leitor, é uma utopia, tanto quanto o leitor "ideal" (sonhado, desejado) oposto ao leitor "real" ou empírico. Pois os leitores reais são de diversos graus, sendo improvável que os "melhores" leitores coincidam totalmente com os leitores "sonhados" pelos autores. É que não há leituras "certas" ou "erradas", mas apenas "possíveis" (as "impossíveis" são desvios das orientações do texto).

Se o leitor real, ou individual, não é explicitamente investigado nos textos escolhidos __ devido às dificuldades sempre citadas __, por outro lado ocorre uma preocupação frequente em relação ao público, desde as teses precursoras da estética da recepção e do efeito, como a sociologia do gosto literário, de L. L. Schucking que investiga as preferências do público e sua intervenção no processo criativo do artista.

Quando Jauss atribui à recepção a qualidade de "vida histórica da obra na tradição literária" ([11], p. 119), afirmando que a obra tem uma relação ativa com..., o complemento da partícula "com" não é a palavra "receptor" ou "leitor", mas,

sim, "público". É o público __ entidade coletiva __ o responsável pela vida histórica da obra, pela sua ligação ativa com o mundo.

Também para Wolf-Dieter Stempel

(...) Toute exécution d'une oeuvre littéraire destinée à la représentation (pièce de théâtre, mais aussi récitation), est le produit d'une concretisation qui pourtant, du fait de son caractère ambigu __ elle est à la fois réception et production __ conserve en principe l'aspect générique du texte, cet aspect générique ne se resolvant que dans la réception par le publique. (...). ([16], p. 355)

Citando um estudo de R. Scholes, sobre a relação entre o mundo ficcional e o mundo do "real", Stempel reconhece que é uma idéia muito interessante colocar, tal como Scholes, os modos de ficção em relação com as atitudes do público. Esses "modos" são funções de alguns princípios organizadores que condicionam o receptor. Ainda considerando o público, Stempel diz que a literatura de vanguarda afasta o público (idem, p. 356). Mais uma vez ocorre uma divergência entre autores, pois Jauss pensa o contrário sobre a arte de vanguarda, afirmando, ao discutir o plano da *poiesis*, em que o receptor pode sentir o prazer de ser co-autor da obra, que a arte de vanguarda depende em parte da resposta do público e que, "quanto mais o artista inova, mais ele espera contar com a participação do público" ([58], p.55).

Divergências à parte, o público é uma instância importante desde o texto inaugural da estética da recepção, em que Jauss menciona a existência de "métodos objetivos para se chegar a fatos da história literária que permitam reconstruir a

atividade de cada **público** particular diante de cada obra" ([10], p.45, grifo meu). Jauss exemplifica, nesse ensaio, mostrando como a inovação formal de Flaubert, em **Madame Bovary** (o discurso indireto livre), assustou o público de 1857. O processo sofrido por Flaubert demonstra como uma forma estética nova pode dar maior ressonância pública a um problema moral. Jauss explica que

> **A forma literária nova que impôs ao público de Flaubert uma percepção distinta da "matéria já gasta" era a maneira impessoal de escrever, vinculada ao emprego do "estilo indireto livre", (...). ([10], p. 77)**

demonstrando as relações histórico-formais condicionadas e condicionantes do trabalho receptivo do público, responsáveis pela nova dimensão que a questão do adultério assumiria.

O leitor visto como "coletivo" ou "público" pressupõe o "leitor histórico". Estamos diante de outra controvérsia: a pesquisa do inconsciente pela psicanálise dificulta o sucesso de explicações sobre o leitor histórico. Para alguns estudiosos, como Horus Vital Brasil ("O sujeito da dúvida, a interpretação e o real"), o surgimento da psicanálise abalou todas as áreas do conhecimento humano porque

> **(...) a psicanálise é uma praxis discursiva que reconhece no desejo inconsciente, não o Real que só pode ser indicado*, mas a verdade do sujeito no contexto intersubjetivo onde aparece a possibilidade interpretativa. ([27], p. 305, * grifos meus)**

Se reconhecermos "não o Real", mas "a verdade do sujeito", baseada no desejo inconsciente, será impossível trabalhar com o puro conceito de "leitor histórico". Será necessário que os discursos histórico e psicanalítico se entendam melhor e busquem o trabalho em conjunto.

As controvérsias não param por aí. Se aceitarmos _ fora da corrente alemã _ as teses de Umberto Eco (in **Lector in fabula** [31]), a questão do inconsciente e da história terão seu rumo alterado. Leitor e autor são vistos, pelo teórico italiano, como estratégias textuais, ou seja, são "implícitos" como o leitor postulado por Iser. Eco emprega as expressões "Autor-Modelo" e "Leitor-Modelo". O primeiro é textualmente manifestado como um estilo reconhecível, puro "papel actancial", ou "ocorrência ilocutiva" ([31], p. 45). O Leitor-Modelo é um conjunto de condições de êxito estabelecidas textualmente, "que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial" (idem). E ambos não se confundem necessariamente com suas contrapartes empíricas.

Para Roland Barthes (**O prazer do texto** [26]), o leitor é um contra-herói que frui o texto através da coabitação das linguagens, pois se libertou do espectro da contradição lógica, aboliu em si mesmo todas as barreiras e tornou-se capaz de misturar todas as linguagens e suportar todas as acusações de ilogismo e infidelidade.

O leitor "contra-herói" de Barthes nos remete ao Prefácio de Proust [48] à obra **Sésame et les Lys**, de John Ruskin. Todo o texto proustiano é um abismo **de** e **sobre** a leitura. Nele o

autor nos faz ver a superioridade da escritura sobre o ato de ler, sugerindo que a verdade _ perseguida angustiantemente pelos eruditos _ não está nos livros que pudermos ler, mas naqueles que, ousaríamos, se pudéssemos, escrever. A leitura, para Proust, não é uma conversação, porque, quando lemos, estamos sós, usufruindo o poder intelectual que temos dentro da solidão. Um dos maiores abismos da leitura é o paradoxo entre o que os leitores querem e aquilo que os autores lhes dão: os primeiros querem respostas; os escritores, porém, oferecem-lhes somente desejos. Apesar disso, a leitura é considerada uma inusitada espécie de amizade mais pura, já que

Dans la lecture, l'ámitié est soudain ramenée à sa puruté première. Avec les livres, pas d'amabilité. (...). L'atmosphère de cette pure amitié est le silence, plus pur que la parole. ([48], p. 83)

Entre silêncio e diálogo, se forem respeitadas todas estas postulações sobre o leitor, se forem melhor confrontadas umas com as outras, se desistirmos das nossas preferências teóricas _ enquanto meras preferências pessoais _, aparecerá talvez mais iluminado o rosto do leitor _ na teoria e na prática.

O objetivo do item II.1 era focalizar um panorama bastante geral sobre a questão do leitor, levantando principalmente os problemas por ela suscitados, para que fique clara a não-resolução de muitas dúvidas daí decorrentes. No próximo item veremos muito mais o que fica resolvido ou, pelo menos, melhor esclarecido no *corpus* investigado. Será perscrutado

o processo de recepção/leitura e colhidos os dados sobre o que acontece com o leitor/receptor imerso numa experiência estética.

II.2) A experiência estética: o que acontece com o leitor/receptor

Depois de receber uma sequência de signos, o nosso modo de agir no mundo é permanente ou transitoriamente alterado. (Eco [31], p. 29)

Em 1970, Stanley Fish, um dos autores do *reader-response criticism* __ escola precursora da estética da recepção e do efeito__, propõe a estilística afetiva, cujo objetivo é examinar de que maneira o destinatário dá um sentido à obra. Sentido é o que está acontecendo entre a mente do leitor e as palavras de um texto, é um processo, um evento a ocorrer durante a leitura. Para Fish a experiência proporcionada pelo texto e aquela que o leitor carrega consigo confundem-se com o próprio texto. O importante não é descrever o objeto textual, mas a experiência produzida por ele.

Em sua análise da experiência de leitura, esse autor revela como uma tradição influencia essa experiência, quer dizer, a recepção é um processo sempre arraigado no contexto, a leitura é também uma experiência do mundo. E cada nova leitura está impregnada das anteriores.

Para Zilberman, que comenta as teses de Fish, elas apresentam alguns problemas porque

A ênfase na experiência aproxima as teses do relativismo que dificulta a compreensão dos fenômenos históricos. [58], p. 27)

Embora as teses jaussianas não coloquem na experiência uma ênfase tão direta, depreende-se dos estudos relacionados à estética da recepção e do efeito que o processo de recepção das obras artísticas é sempre mais que mero lazer. O que ocorre com o receptor durante esse processo tem um caráter de acontecimento, ou seja, há um movimento acionado pela relação obra-receptor, movimento forte e especial, realizando-se também no subjetivismo do leitor, algo como uma "iluminação" __ marcado por traços mágicos. É preciso, entretanto, encarar os termos "mágicos" e "iluminação" sem a carga empobrecedora que o desgaste do uso lhes atribuiu, recuperando-lhes o sentido de poder anímico, mental, emotivo e sensorial do ser em interação com objetos e acontecimentos, bem como o de revelação ou **insight** __ descoberta súbita do próprio ser, acionada pela própria obra em relação com a sensibilidade/inteligência daquele que a recebe. Ao empregar as palavras "revelação", "insight" e semelhantes não estou afirmando que todo leitor saia "iluminado" de toda leitura; quero apenas apontar para a "revelação" como possibilidade contida no potencial da obra, como algo que pode _ ou não _ suceder. Embora sério __ e "sério" aqui significa apenas "importante", "digno de consideração", "que merece ser investigado com seriedade" __ o processo é também lúdico, ou seja, envolve o receptor como num jogo.

Desde Gadamer é reconhecido o processo ativo de revelação ou descoberta que envolve o receptor em seu contato com a obra. O espectador da tragédia, por exemplo, acaba por se conformar com o irremediável, como se dissesse: __ Não tem jeito, é assim__, esse espectador reconhece a si mesmo e seu próprio ser finito face ao poder do destino. Para Gadamer, a aceitação caracterizadora da tristeza trágica visa a uma ordem metafísica do ser, que vale para todos. O "é assim" é uma espécie de conhecimento por si mesmo do espectador e, enfim, a afirmação trágica é um olhar lançado sobre o essencial.

A questão principal da obra de Gadamer [01] é a de saber como a compreensão é possível. Na busca das respostas o autor considera o compreender menos como uma ação da subjetividade que como uma inserção dentro do processo de transmissão onde se mediatizam o passado e o presente. A compreensão é uma relação do eu-receptor não só com o mundo, mas com o mundo de ontem e o de hoje inter-relacionados **enquanto dura o processo de recepção.**

Discorrendo sobre as relações da hermenêutica e da história, Gadamer atribui à primeira a tarefa de elucidar o milagre da compreensão que não é vista como "comunhão misteriosa das almas, mas participação em uma significação comum" ([01], p. 132), e como uma atitude produtiva por envolver o nosso ser histórico. É preciso, nesta instância, recordar que Gadamer (e os demais autores em estudo) renega a ingenuidade do historicismo porque este acredita totalmente em sua metodologia e esquece de levar em conta a sua própria historicidade, quando Gadamer fala

em história, está propondo algo bem mais amplo. Ser histórico significa jamais poder resolver o saber de si mesmo. É preciso, para tentar resolvê-lo, questionar a relação de um horizonte do passado com os horizontes em que o intérprete está inserido. Horizontes totalmente fechados são uma abstração. Mesmo o horizonte do passado está sempre em movimento. O que a consciência receptora experimenta é uma relação dinâmica entre os tempos, sem que se demarque qualquer um deles como acabado. Nossa consciência histórica não se evade para mundos estranhos sem nenhuma relação com o nosso. Para Gadamer a consciência histórica não é a capacidade de imaginarmo-nos no passado, mas ver esse passado sem esquecer o presente. A compreensão é um fenômeno bem mais complexo do que o arrolar de datas isoladas.

Durante o contato com a obra o receptor pode experimentar o mundo de todos os tempos, ou melhor, pode inclusive experimentar a suspensão das marcas temporais, atingindo com mais precisão algo de essencial, não sendo necessário fazer abstração de si próprio e da situação hermenêutica em que se encontra. Aliás, ele precisa estabelecer uma relação entre a obra e essa situação, para compreender a significação dos acontecimentos. Esta é o objeto verdadeiro da compreensão histórica englobada também pela experiência estética, sendo sempre mais do que apenas pragmática _ no sentido empobrecido de ações cotidianas acontecendo no mundo denominado "real" _, é uma possibilidade de conhecimento do ser sobre si mesmo e sobre seus limites.

Qualquer experiência __ inclusive a estética __ pertence, na visão de Gadamer, à essência histórica do homem, que envolve mais que acontecimentos. Experimentar é aprender, e o homem deve aprender (segundo Ésquilo, citado por Gadamer na página 202) pelo sofrimento. Descobrir os limites do ser-homem, descobrir o caráter irrevogável da distância que o separa do divino ou o irremediável da ausência de algo que possa ser tido como divino __ isso é o que ele deve aprender, pois

L'expérience, c'est donc l'expérience de la finitude humaine. ([01], p. 202)

O conceito de experiência proposto em **Vérité et Méthode** significa que, primeiramente, um uníssono do "eu" consigo mesmo deve se instaurar, produzindo-se um retorno para a consciência: conhecer-se a si mesma naquilo que é estranho, outro. No domínio hermenêutico é a consciência histórica que corresponde a uma tal experiência do "tu". Portanto, não há experiência estética sem consciência histórica.

Toda relação entre um "eu" e um "tu" pressupõe a estrutura da **questão**, cujo caráter primordial é saber que não se sabe. Aqui entra em cena a dialética da questão e da resposta, presente em todos os fenômenos de compreensão estética, que prevê que toda questão demanda uma abertura, toda questão deve ser posta em suspense, de forma que os "contras" equilibrem os "prós" e se atinja, enfim, a resposta. Não há fenômeno de compreensão que não envolva essa dialética. O texto, por exemplo, coloca sempre uma questão a seu intérprete. Não compreendemos um texto

sem conquistar o horizonte da questão que, enquanto tal, engloba várias respostas possíveis.

É a fusão de horizontes de compreensão que opera a mediação entre o texto e o intérprete. Essa fusão é específica da linguagem e, por isso mesmo, o "eu" não se transforma num outro. Por ser um processo acontecendo através da e na linguagem, essa relação não é uma transferência psíquica. Tratando-se de mediação entre o leitor atual e uma obra do passado, o que ocorre é um diálogo entre os dois tempos, pois compreender o que um texto nos diz envolve a reconstituição da questão à qual ele responde. Mas essa reconstituição não pressupõe apenas a metodologia histórica, porque no início é a própria questão que oferece o texto, e não o texto que nos oferece uma questão. Quando livremente nos decidimos pela leitura de determinada obra, todos os seus mistérios e suas características à primeira vista secretas influenciam a nossa decisão. A questão é a voz do passado que nos interpela. A compreensão dessa voz implica a tarefa de mediação histórica do presente com a tradição. Para responder à questão é necessário que nós mesmos comecemos a nos questionar e realizemos a fusão de horizontes, recobrindo os conceitos próprios do passado histórico, neles incluindo nossa própria capacidade de concebê-los. /Toda vez que lemos um texto do passado e vem a nós uma tradição escrita, o que se revela não é um fenômeno isolado, mas é uma humanidade passada que inteira se nos revela presente em sua maneira de apreender o mundo. Ler significa, para a consciência, estar na "possessão potencial" de sua própria história, relacionando-se livremente com a tradição.

Essa relação de liberdade com a tradição significa que o receptor não se perde de si mesmo, pois a compreensão não é jamais uma transposição psíquica, embora compreender um texto seja, desde o início, aplicá-lo a si mesmo, reconhecendo que através da interpretação vem à palavra aquilo que é dito pela tradição, mas essa vinda é dinâmica, não cheira a cadáver, precisando ser relacionada ao nosso presente.

O que acontece, portanto, ao receptor, na visão de Gadamer é a ampliação de sua capacidade de situar a si mesmo no mundo. Isso ocorre graças a uma revelação do passado como algo ainda e sempre vivo no presente, gerando também uma visão de mundo muito mais completa.

Tanto para Gadamer quanto para outros estudiosos da estética da recepção e do efeito o texto é um "aparelho" criado para fazer funcionar o prório mundo. é como se, sem ele, o leitor visse o mundo sem prestar grande atenção, mas, ao contrário, por intermédio dele e de outras obras de arte, o receptor revisse e revivesse com olhos gulosos e investigadores o mundo antes tão desbotado.

Tais quais as de Gadamer, as teses de Jauss não compactuam diretamente com nenhum "experimentalismo" ou "empirismo". Todavia, desde a sua "obra inaugural" é a experiência do leitor/receptor um dado muito importante. Na primeira das sete teses apresentadas nesse ensaio é destacado o contato vivo da obra literária com seus leitores, pois a relação estabelecida por tal diálogo é o pressuposto da historiografia da literatura.

Parte dos textos de Jauss visa a compreender o processo emocional da recepção literária e da comunicação, vendo-os sob os pressupostos da perspectiva estética; outros mostram como pode tornar-se transparente a construção de um mundo histórico. A experiência estética aparecerá como tema de investigação em "O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis" [12] e outros textos. Jauss parte das especificações que desenvolvem a idéia kantiana do prazer desinteressado, opondo prazer sensorial e prazer estético, e propõe a reabilitação da experiência estética, concluindo que esta é uma junção de conhecimento e prazer como, aliás, já o previa Goethe. Questionando a experiência estética original, Jauss pergunta, inicialmente, como o prazer estético se distingue dos prazeres simples. Basicamente a teoria estética utiliza o conceito de "distância estética" para responder a essa questão. No prazer elementar o "eu" se satisfaz, e enquanto esse prazer dura, é auto-suficiente. O prazer estético exige um momento adicional que exclui a existência do objeto, convertendo-o, deste modo, em objeto estético. Embora ocorra esta conversão, a experiência estética não é uma relação unilateral e solitária, apenas contemplativa e disinteressada quanto ao objeto "distanciado", uma vez que na reação de prazer ante o objeto estético, realiza-se, ao contrário, uma reciprocidade entre sujeito e objeto, em que "ganhamos interesse em nossa ausência de interesse" (*). O sujeito é, enfim, capaz de gozar tanto o objeto

---

(*) Giesz, citado por Jauss ([12], p. 76).

(estético irreal) quanto o seu próprio "eu" que, nesta atividade, se sente liberado de sua experiência cotidiana. Também o sujeito é convertido em irreal, i.e., é liberado de sua realidade efetiva, já que

> A experiência estética, (...), consiste no prazer originado da oscilação entre o eu e o objeto, oscilação pela qual o sujeito se distancia interessadamente de si, aproximando-se do objeto, e se afasta interessadamente do objeto, aproximando-se de si. (Costa Lima, [14], p. 19)

Através desse jogo envolvendo aproximação/afastamento entre sujeito e objeto, o comportamento estético possibilita ao receptor uma forte experiência do mundo.

Além de ser experiência do mundo ou do outro, o prazer estético envolve a consciência do próprio prazer, porque sempre se baseia em mecanismos de integração e complementação. As poéticas contemporâneas enfatizam estes mecanismos e fazem que o gozo estético consista no reconhecimento do processo sempre aberto que "permite individuar sempre novos perfis e novas possibilidades de uma forma" ([32], p. 136). Ou seja, o receptor frui o potencial interpretativo da obra e também frui a impossibilidade de realizar todas as leituras permitidas, porque estas parecem infinitas.

Capaz de promover a oscilação entre sujeito e objeto, o prazer estético _ caracterizado pela crise e pela ambiguidade _ é aquela "forma de prazer que não se explica" (Valéry [55], p. 22). Trinta anos antes do surgimento da estética de Jauss, Paul Valéry

em seu "Discurso sobre a estética" (E55) discorre sobre a cristalização desta como ciência do Belo. Tal cristalização decorre de suas pretensões à universalidade que não consegue capturar nem o Belo nem o prazer dele originado em definições confortáveis. Valéry quase ousa definir a Estética como o "estudo de um sistema de negações" (idem, p. 23), sugerindo que seu objeto de investigação poderia ser visto como um processo nascendo do corpo humano, ou melhor, da sua necessidade de completar simetricamente e mobiliar "um compasso vago ou um espaço nu" (idem, p. 24). O poder da arte seria _ para Valéry _ proveniente da inter-relação do intelecto com "procedimentos e meios tomados de empréstimo à experiência da ação prática" (idem, ibidem), por isso mesmo seria capaz de produzir as grandes obras que "conseguem atingir, vez por outra, o mais alto grau de *necessidade* * que a natureza humana pode obter da posse de seu *arbitrário* *" (idem, p. 25, * itálico na trad. bras.). É da fusão da necessidade com o arbitrário que se origina a espantosa indefinição do prazer provocado pela fruição da obra. Esta é uma voluptuosa forma de prazer, cuja definição prenhe de impossível exige que se atente para

> **A aliança de uma forma, de uma matéria, de um pensamento, de uma ação e de uma paixão; [para] a ausência de um fim bem determinado e de qualquer acabamento que se pudesse exprimir em noções finitas; (...). (idem, p. 11)**

Embora não possa fazê-lo, o filósofo, segundo Valéry, deseja "reduzir" (idem, p. 12) com definições esta forma de

prazer. Mas o objeto de onde ela provém propõe ao estudioso "somente o caos, a desordem instantânea das coisas observáveis" (idem, ibidem).

Provavelmente ciente destes perigos, Jauss insiste em que se retome o estudo do prazer e da experiência estéticos, chamando a atenção para uma de suas marcas mais fortes: a realização do prazer estético sempre na relação dialética do prazer de si no prazer do outro. Justaposta aos mistérios formais do objeto artístico, a relação com o outro talvez possa explicar _ ou quase _ "a combinação de volúpia, de fecundidade e de uma energia comparável à que se despreende do amor" (idem, ibidem) que caracteriza esse prazer.

Jauss considera como experiência estética primordial a atitude de prazer provocada pela arte e lembra que a experiência estética converte a realidade em espetáculo. Em "Petite apologie de l'expérience esthétique" [111], pp. 123-157) o criador da estética da recepção propõe que se tome a atitude de fruição como fundamento da experiência estética e como objeto de reflexão teórica capaz de defender a função social da arte e suas disciplinas auxiliares. Talvez não seja obrigatória a preocupação com a utilidade da arte. Mas se alguém, como Jauss, é capaz de provar que ela existe, não é prudente desprezar essa comprovação, ainda mais se essa utilidade se chama prazer. A apologia de Jauss parte da crítica da estética da negatividade (estética de Adorno, que não admite a ligação da noção de prazer à experiência estética). Jauss relembra, em contraposição a essas teses, os sentidos positivos da palavra "prazer" ("fruição"), uma vez que

seu propósito é reabilitar a experiência estética, tentando mostrar que ela não se opõe ao conhecimento e à ação.

Destacando e valorizando essa experiência, Jauss tem todo o cuidado necessário para afastar qualquer aspecto de gratuidade capaz de marcá-la negativamente, revelando sempre que a obra artística a orienta. No já citado "O texto poético na mudança de horizonte da leitura", o ensaísta, para realizar suas leituras do "Spleen", leva em conta os pré-dados de recepção de um texto (visto como ponto de partida de seu próprio efeito estético) que orientam o processo de percepção estética e limitam a arbitrariedade da leitura. O caráter estético do texto poético é premissa de sua interpretação. Isso significa que o leitor de poesia, ao começar uma dessas leituras, já tem idéia do que o espera, já leva em conta o caráter especial do texto poético. Todas as fases de leitura dependem do horizonte de experiência da primeira. A primeira leitura de um poema lírico desperta

(...) a expectativa de que o movimento lírico torne palpável, de verso em verso, uma relação inicialmente oculta (...). ([13], p. 310)

deixando ressurgir a visão de mundo de maneira nova. Para tanto, são necessárias três fases de leitura.

Na primeira leitura do "Spleen", analisando os versos 2 a 5 do poema, Jauss afirma que sua estrutura provoca uma tensão capaz de tornar palpável "a expectativa de consistência lírica essencial para a percepção estética" (idem, p. 318). É visto, nessa primeira leitura, o horizonte progressivo da percepção

estéticas; o leitor percebe o poema questionando e relacionando processos sintáticos, semânticos e sonoros. Evidentemente esse processo não acontece, com o leitor não-especializado, logo na primeira leitura. Que esse leitor "intua" processos sintáticos, semânticos e sonoros é até possível, mas que os relacione e questione talvez seja bastante utópico.

O desenvolvimento de uma interpretação ocorre na segunda leitura, quando é visto o horizonte retrospectivo de compreensão interpretativa. Agora é necessário voltar do fim ao começo para, a partir da forma já apreendida, esclarecer detalhes ainda obscuros. Esta etapa é um aprofundamento da primeira, é uma busca concentrada (mais intensa) de respostas, via indicações formais da primeira leitura. Há nesta segunda fase __ para Jauss __ um diagnóstico formal do poema: a figura composicional do crescimento assimétrico do movimento rítmico e repentinas interrupções periódicas do mesmo, que coincide com a observação temática: a continuidade interrompida de um saber sobre si mesmo que perdeu todo ponto de apoio. Através desse diagnóstico formal e dessa observação temática Jauss responde o que é "spleen" (medo inarticulado, colapso de toda orientação centrada no "eu") e avisa que essa hipótese será reforçada e posta à prova no final da interpretação. O autor demonstra de que maneiras Baudelaire sustentou a evolução do "spleen" como uma experiência de transformações descontínuas do "eu" em um "não-eu" e conclui esta etapa mostrando que Baudelaire faz uma "poesia da poesia" ([13], p. 334).

Resta ainda uma terceira leitura: a de interpretação histórica, relacionada ao contexto literário de surgimento do poema, que investigarei no terceiro capítulo (III.2). Esta leitura é importante porque ao texto são integrados segmentos das mais diversas áreas do conhecimento. A partir destes, o leitor deve, conforme Iser, formar o "objeto estético": uma nova e coerente combinação que não é formulada no próprio texto.

Embora não investigue exatamente a experiência estética, Wolfgang Iser também se preocupa em descrever o que acontece ao leitor. Segundo Gumbrecht, **O ato da leitura** de Iser, "é a tentativa mais abrangente de fundamentar teoricamente a estética da recepção" ([04], p. 419), porque, para Iser, a velha pergunta sobre o que significa determinado poema, romance ou drama tem de ser substituída pela pergunta a respeito do que acontece ao leitor. Para Iser o texto não pode ser visto simplesmente como partitura de instruções, mas como resultado da co-atuação entre texto e leitor. O processo e o resultado desta co-atuação é denominado por Iser como efeito.

A relação entre texto e leitor é de assimetria porque existem pontos de indeterminação no objeto textual. À influência recíproca entre leitor e texto Iser dá o nome de interação, processo difícil de descrever por ser um acontecimento. De ordem comunicacional, esse acontecimento centraliza-se nos vazios — cujo estudo retomarei na página— . Os vazios são a assimetria fundamental que origina a comunicação no processo de leitura. Existem no texto mecanismos de controle que diminuem a assimetria entre texto e leitor, permitindo múltiplas possibilidades de

comunicação, mas não qualquer uma. Contudo, estes mecanismos de controle não podem ser compreendidos independentemente do processo de comunicação.

Alguns anos antes de Iser, Umberto Eco afirma que a poética da abertura visa à "organização original da desordem" ([32], p. 127), por isso os autores introduzem módulos de controle em suas obras, sacrificando algo de sua liberdade. Os mecanismos de controle são mais rígidos na visão de Eco, porque seu leitor é mais implícito que o de Iser e faz, de fato, parte do texto. Como estratégia textual, o leitor _ em Eco _ é a base do "destino interpretativo" da obra, e este destino faz parte do próprio mecanismo gerativo do texto.

A atividade criadora do leitor é preencher os vazios do texto, segundo Iser, ou realizar a cooperação interpretativa, segundo Eco.

Iser* estuda a interação do texto com o leitor por meio dos vazios: processos de relação entre o dito e o não-dito, acionados pela atividade interpretativa, e mostra como isso ocorre, durante a leitura, através de um comentário que Virginia Woolf tece a respeito dos romances de Jane Austen:

> **Jane Austen é assim uma senhora de emoções muito mais profundas do que aparece na superfície. Ela nos estimula a suprir o que ali não se encontra. (citada por Iser [07], p. 89)**

As cenas triviais em Austen mostram-se, segundo Virgí-

*** [07] "A interação do texto com o leitor", pp. 83-132.**

nia Woolf, como expressão de uma "surpreendente forma de vida" que não é verbalmente manifestada pelo texto; é, sim, um produto nascido da interação entre texto e leitor. O que se cala leva o leitor a constituir o texto, ao mesmo tempo em que este estímulo para a produtividade é controlado pelo que foi dito, que muda quando se revela o que fora calado. Como afirma Merleau Ponty (in 07): "A falta de um signo pode ser ela mesma um signo".

Os vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor, eles regulam a atividade de representação do receptor, que passa a se orientar pelo texto.

Além dos vazios, as negações, que se formam pelas supressões do texto, também provocam a interação. Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para depois suprimi-los: o que é suprimido, porém, permanece à vista e provoca modificações na atitude do leitor quanto ao seu valor negado. Portanto, as negações provocam o leitor a situar-se perante o texto. Como em **O retrato de Dorian Gray** [56], de Oscar Wilde, onde o herói tradicional foi suprimido pela presença de um protagonista anti-herói. Mas esse herói suprimido permanece uma presença no texto, justamente pela relação deste com o leitor e com toda a história de textos e heróis-modelo anteriores. A positividade de um protagonista-modelo ausente intensifica a "imoralidade" da personagem central do romance de Oscar Wilde. Talvez surja daí também o fascínio que a obra exerce e dela faz um clássico.

Os vazios indicam segmentos textuais a serem conectados, representam as articulações do texto, pois funcionam como "charneiras mentais" das perspectivas de representação. São elementos de interrupção da conectabilidade e se caracterizam menos como uma falta do que como uma necessidade de combinação dos esquemas do texto. As relações hão de ser estabelecidas entre segmentos e perspectivas diferentes e também entre segmentos da mesma perspectiva. As perspectivas do texto são dadas ao ponto de vista do leitor por segmentos. Somente os atos de representação do receptor podem unificar tais perspectivas, promovendo a coerência textual. Entretanto, essa atuação não se faz sem percalços, porque a relevância artística dos vazios se deve ao fato de eles quebrarem a "good continuation" (boa Gestalt) e provocarem o reforço da atividade de composição do leitor.

Ao mesmo tempo que marcam a suspensão da conectabilidade entre os segmentos de um texto, os vazios formam a condição para o seu relacionamento. Mas não podem ser descritos por si mesmos, nem tomados como "pausas do texto". O vazio não é "uma coisa", é um "surgir de", é um processo, pois onde quer que se superponham diretamente segmentos do texto, aparecem vazios que rompem a ordenação textual. O vazio simultaneamente nasce das relações entre os segmentos e promove essas mesmas relações. Os segmentos de um texto não trazem em si a sua própria determinação, uma vez que só a adquirem pela relação com outros segmentos.

Uma das propriedades estruturais do vazio é a estrutura de campo do ponto de vista do leitor. O ponto de vista do leitor

se constitui como um campo pelo qual os segmentos mutuamente se determinam. Os campos se formam onde duas posições, pelo menos, precisam ser relacionadas. Por exemplo, quando, em um romance, aparece uma nova personagem. Ao serem relacionados dois segmentos, surge uma tensão que será eliminada assim que os segmentos do campo de referência entrarem em um quadro geral, possibilitando ao leitor compreender a relação entre as diferenças e as afinidades. Mas também esse quadro é um vazio só ocupável pelo ato de ideação do leitor. Este ponto de vista se desloca entre segmentos. Aquele que o ponto de vista focaliza se torna temático.

Quando uma posição se transforma em tema, a outra não pode ser tematizada; então desloca-se para a posição marginal do campo e adquire caráter de horizonte. Na leitura de **O retrato de Dorian Gray**, por exemplo, se o leitor focalizar sua atenção no caráter do protagonista, esta perspectiva será o tema. Enquanto o caráter de Basil será horizonte.

A estrutura de tema e horizonte* põe também em confronto as normas do leitor com as do texto, agindo em relação ao mundo ficcional e ao real. Diante da obra de Oscar Wilde, certamente se relacionarão como tema e horizonte as normas morais do leitor e as das personagens.

O deslocamento do ponto de vista do leitor entre as perspectivas, essa estrutura de tema e horizonte, que mostra os segmentos em relação recíproca, provoca também a transformação

---

* Ver em Eco [31] as propriedades "magnificadas" ou "narcotizadas" pelo leitor.

dos segmentos. Somente essa transformação possibilita o aparecimento do objeto estético.

A interação entre tema e horizonte provoca transformações ligadas intimamente com a mudança da posição do vazio dentro do campo de referência. Por controlar a atenção exigida do leitor, a estrutura de tema e horizonte dá, muitas vezes, a impressão de ser o leitor que auto-regula as perspectivas de sua observação. Mas esta estrutura é fundamentada pelo vazio, e este é uma estrutura que se auto regula, impedindo que o processo de transformação descrito se submeta, pelo menos estruturalmente, à arbitrariedade subjetiva.

O vazio no texto ficcional induz e guia a atividade do leitor. O ponto de vista deste não pode proceder arbitrariamente. A função do vazio é provocar no leitor operações estruturadas. A mudança de lugar do vazio gera uma sequência de imagens conflitantes, que se condicionam mutuamente no fluxo temporal da leitura. A imagem que se afastou se imprime na que lhe sucede. Mas todas as imagens permanecem em uma sequência e é por esta sequência que se torna vivo, na consciência imaginante do leitor, o significado do texto.

O texto é uma rede, um entrelaçamento de pontos que a percepção do leitor, dirigida pelo construto textual, ora ilumina mais, ora menos. Assim surge a relevância temática, quando se concede a um segmento a atribuição de tema. Um segmento pode ser iluminado em certo momento e ofuscado em outros. Essa alternância é o efeito da estrutura de tema e horizonte. Os segmentos vão se acendendo e se apagando, iluminados pela atividade constitutiva

unesp

do leitor, revelando que o texto é, de fato, um sistema muito dinâmico com o qual o leitor interage.

Iser adota, enfim, um conceito comunicacional da literatura, em que o texto é visto como um processo, por causa da sua interação com o leitor, interação esta que tem o caráter de reciprocidade e sujeita ambos os pólos a um processo auto-regulador: a experiência do leitor determina sua leitura, e as experiências passadas pelo texto influenciam a do leitor.

Se o texto ficcional possibilita uma multiplicidade de comunicações, como saber quais são as interpretações corretas e quais são meras projeções do leitor? Iser enfatiza a necessidade de o texto conter complexos de controle. Poderíamos supor, então, que o texto se impõe ao leitor. Todavia, esta seria uma suposição equivocada porque tais complexos de controle em vez de expulsar, exigem a entrada do leitor. A estrutura de tema e horizonte descrita por Iser regula a leitura, oferecendo critérios para a distinção entre pura recepção projetiva ou leitura condenada, e a leitura constitutiva de um sentido apropriado. Somente atualizado por uma consciência o texto adquire toda a sua plenitude, pois

le texte, dans sa facticité, est une pure virtualité, son actualité; il ne pourra la trouver que dans une conscience. On en deduit que le texte de fiction doit être considéré avant tout comme une communication et l'acte du lecture comme une relation dialogique. ([06], p. 279)

No ensaio "La fiction en effet" [06], em que discute a ficção como mediadora entre uma realidade e uma consciência, Iser afirma que o repertório dos textos ficcionais engloba uma mistura

de literatura antecedente e normas extratextuais, exemplificando a questão através do **Ulisses**, de Joyce, cujo repertório é tão complexo que traz grandes dificuldades a seus leitores, pois tematiza sua própria operação, tomando elementos de "n" sistemas. A variação representativa é o modo pelo qual a "cotidianidade" esboçada em **Ulisses** vai se constituir como uma experiência do leitor: a "cotidianidade" como tal só é comunicável pela inconsistência seguida de suas representações. Assim o acúmulo de detalhes do repertório leva ao fracasso os automatismos que regem nossa percepção e nossa representação, fazendo ruir as orientações que esses automatismos nos dão e permitindo que, em Joyce, apareça também o modo de funcionamento do código perceptivo.

Para Iser o repertório constitui, portanto, uma estrutura semântica organizada que deve, pela leitura, ser atualizada ou acionada. Essa atualização depende do leitor (embora não só dele): do seu grau de saber e de sua disponibilidade para abandonar-se a uma experiência estranha, já que

> **(...) le lecteur doit en effet s'y concilier une réalité qui ne lui est plus offerte sur le mode de son être-familier. ([06], p. 287)**

pois o repertório do texto lhe oferece __ através da estranheza __ um conjunto de convenções pelas quais pode se manifestar uma relação dialógica entre o real e o ficional, entre o leitor (ou o mundo) e o texto.

Da atuação do leitor resultará o objeto estético que se forma a partir do caráter de acontecimento presente na relação do receptor com o mundo do texto. Através desse caráter, o imaginário se converte em experiência, resultando daí um estado de tensão que estimula sua própria supressão. As tensões só serão dissipadas por um processo de semantização que corresponde ao hábito do receptor de orientar a atividade de classificação ocorrente pela percepção e pela representação, aí empregada no sentido de fechar as formas de percepção/representação produzidas. Uma percepção só se realiza quando uma **Gestalt** se fecha, só então o objeto imaginário surge na consciência imaginante. Por isso o receptor arranja e distribui os dados para eliminar a tensão e alcançar, pela **Gestalt** fechada, a determinação pretendida: a eliminação da tensão, que acaba produzindo um todo _ o objeto estético, que não é da categoria dos fantasmas e sonhos porque os objetos representados pelo discurso artístico são imaginários por não serem dados, mas produzidos pela organização simbólica do texto como **representações para um destinatário** ([06], p. 278). Buscando apoio n'**A estrutura ausente**, de Umberto Eco, Iser define os ícones como uma "cópia das condições de representação e de percepção que permitem a constituição dos objetos que os signos indicam" (idem, ibidem).

O leitor, além disso, reestrutura o saber social pressuposto pelo texto, modificando cada uma das perspectivas textuais pré-dadas que serão preenchidas com a alteração desse saber prévio. Durante a recepção o leitor pode reexperimentar o

mundo e reexperimentar-se a si mesmo. Isso é possível porque, na relação obra-receptor, o objeto estético e o próprio receptor sofrem uma irrealização temporária, tornando-se não fantasmas dos correspondentes reais, mas sim transformando-se em "outros" daqueles. As relações entre ficção e realidade serão estudadas também por Karlheinz Stierle [173] que distingue textos pragmáticos e textos ficcionais, reconhecendo três tipos de recepção: recepção pragmática, recepção quase pragmática e recepção ficcional. Cada uma dessas recepções supõe um texto da mesma ordem.

Os textos ficcionais pressupõem duas formas de recepção: a quase pragmática (ingênua) e a ficcional. Na primeira, o texto ficcional é ultrapassado em direção a uma ilusão extratextual, despertada no leitor pelo texto, como na literatura de consumo. Os diferentes momentos dessa literatura são organizados de modo a liberar os estereótipos da imaginação e da emoção. Mesmo os textos realmente ficcionais podem ser recebidos dessa maneira.

As formas mais altas da recepção (ficcional) só acontecem na medida em que o receptor está consciente da multiplicidade infinita das atividades englobadas sob a rubrica "literatura", alcançando o nível de recepção que resgata o texto em sua faticidade. Essas formas de recepção pressupõem um repertório de técnicas recepcionais que não se conquista apressada e reducionisticamente. Elas exigem um receptor como o encarnado por Jauss na interpretação do "Spleen", de Baudelaire. É tão necessário esse receptor, porque a unidade formal da obra

de ficção age de tal maneira que a materialidade da relação entre os conceitos (instrumentos de organização da experiência) é disfarçada (os pontos obscuros estão presentes, mas não são citados), sendo apresentada como uma relação específica, não transferível para o conhecimento geral. Desse modo os momentos referenciais emergentes no contexto da pseudoreferencialidade* também participam dessa unidade. E o receptor despreparado não percebe que a relação entre os conceitos está organizando uma experiência de um modo.

A unidade da ficção é dada por uma figura de relevância que se concretiza como o equivalente de uma experiência. Essa figura de relevância nasce das relações entre tema (experiência ou assunto para o qual se dirige, no texto, a atenção do leitor)e horizonte (experiência ou assunto secundário). Esse mecanismo de tema e horizonte gera desequilíbrios entre determinação e indeterminação, levando o leitor a preencher os vazios do texto. Todavia, as relevâncias do texto "devem ser elaboradas e garantidas pelo próprio texto" ([17], p. 166).

Como Iser, Stierle fala das relações entre tema e horizonte que levam o leitor a preencher os vazios textuais. Cabe ao leitor do texto ficcional a tarefa de tematizar as suas estruturas formais no horizonte das de conteúdo, porque a predominância da forma é constitutiva nesses textos e prescreve

---

* Uso da linguagem próprio do texto ficcional em que as condições de referência não são simplesmente assumidas como dados extratextuais, mas produzidas pelo próprio texto (ver [17], p. 153).

uma condição para sua recepção. Só o horizonte da segunda leitura pode converter a primeira em uma leitura captadora da ficção, pois o texto ficcional exige ser interpretado para ser visto como espaço textual. Entretanto, o movimento centrípeto, o único capaz de levar à ficcionalidade do texto, é pouco familiar por ser metodicamente trabalhoso.

O leitor de ficção é colocado numa situação bem pouco confortável, pois sua leitura é sobrecarregada pela ampliação de horizontes que nasce das relações da ficção com o mundo real. A riqueza do que se pode receber impede a recepção: esta é a crise da cultura da "injustamente ridicularizada burguesia culta" (Eiró, p. 181).

A crise é uma característica de nossa época, não podendo, por isso, estar ausente da experiência estética. A poética moderna pressupõe um grau muito elevado de abertura das obras como "recusa da inércia psicológica da ordem reencontrada" (Eco [32], p. 144). Principalmente em nossos dias, a experiência estética revela uma liberdade de escolha derivada da própria crise, porque o valor dessa experiência

> tende a emergir (...) quando _ imergindo-nos uma série de crises contínuas, num processo em que domine a improbabilidade _ exercemos uma liberdade de escolha. (op. cit., p. 145)

Mas se o leitor é capaz de tanto, e se dele se espera tanto, qual será o seu ganho, quais serão as conquistas que obterá dessa participação no ficcional? A leitura pressupõe um aspecto lúdico da arte, pois

(...) En tant que mise en scène d'un discours __(...)__ ; la fiction est un modèle ludique, un modèle qui constitue l'accomplissement ludique d'un rôle. (...). [06], p. 335)

Também Rainer Warning, no ensaio "Pour une pragmatique du discours fictionnel" [18], ao afirmar que o discurso ficcional é um discurso a utilizar, discorre sobre o jogo de papéis e lança questões como estas: Com que fim o discurso ficcional é "reutilizado"? Quais são as gratificações que ele nos dá? Qual é o ganho, inclusive financeiro, que compensa o esforço de leitura? O primeiro ganho é o jogo de papéis, que é um ganho antropológico, pois o homem só encontra sua identidade na medida em que for capaz de se desdobrar assumindo um papel. Outro modo de recompensa da ficção é a dialética entre ordem e desordem: ela oferece o habitual e o inabitual, a construção de um mundo e o combate contra essa construção. O mais importante, porém, é que, preenchendo os vazios do texto, o leitor se torna uma espécie de co-autor.

II.3) O que acontece com o leitor/receptor após a recepção

Ainda que com limites para a sua participação, o texto ficcional permite ao leitor uma manipulação nova dos conceitos e das experiências, facultando-lhe a possibilidade de envolver-se em experiências não previstas nem pela pragmática, nem pela ciência. De um modo ou de outro todo texto promove alguma ação ou

comportamento de seu receptor.

Relacionando a arte ao mundo, os teóricos em estudo não poderiam deixar de lado as consequências da relação obra-receptor. Desde o texto inaugural de Jauss, considera-se a experiência literária do receptor como algo que entra no horizonte de expectativas de sua vida prática e prepara a sua interpretação do mundo, influindo no seu comportamento social. A experiência de leitura impõe ao receptor a percepção das coisas que o rodeiam, emancipando-o de adaptações e pressões de sua vida cotidiana, como no já citado caso de **Madame Bovary**, cujo público é despertado de seu convencionalismo. Jauss insiste sobre a natureza emancipatória da arte literária, acreditando que, de algum modo, ela subtraia o indivíduo de seu estado de solidão, ampliando suas perspectivas. Por isso , de um modo geral, o autor tenta reabilitar a experiência estética, procurando mostrar que ela não se opõe ao conhecimento e à ação. Através da catarse (E123) as convicções do receptor são transformadas e sua psique é liberada. A catarse corresponde, assim, tanto à tarefa prática das artes como função social (servirem de mediadoras, inauguradoras e legitimadoras das normas de ação) quanto à determinação ideal de libertar o espectador dos interesses práticos.

O prazer estético através das suas três funções (*poiesis, aisthesis e katharsis*) é, enfim, ao mesmo tempo uma liberação de e uma liberação para, ou seja, liberação do receptor das pressões cotidianas para permitir-lhe repensar o mundo e nele poder agir para modificá-lo ainda que em mínimas frações.

A potencialidade emancipatória da arte é enfatizada por Jauss. Seus textos conferem à literatura, por exemplo, uma importância social que vai muito além do papel reprodutor. Warning também reconhece essa importância, propondo um modelo analítico de descrição dos textos ficcionais capaz de integrar a relação texto/contexto histórico, considerados por Warning como uma

rélation événementielle par laquelle la fiction provoque son destinataire à une prise de position. ([18], p. 335)

Semelhante postura é adotada por Harald Weinrich [19] ao reconhecer a relação texto-leitor como uma "comunicação dialógica" (idem, p. 339) em que o signo linguístico induz o receptor a comportar-se de determinada maneira, embora reconheça também que isso é antes um convite que uma ordem, cabendo a escolha ao receptor.

Weinrich mostra que a sintaxe das novelas do **Decameron** é um conjunto de instruções metalinguísticas a exigir do leitor um modo de recepção caracterizado por certa tranquilidade do espírito, frequentemente acompanhada por uma atitude distensa do corpo. Isso tem, segundo Weinrich, a ver com o comportamento evasivo dos próprios narradores-personagens que fogem da peste que assola Florença, escondendo-se num local aprazível, nos arredores da cidade. Weinrich apóia-se no estudo da sintaxe do **Decameron** para investigar um tipo muito especial de linguagem. Realizando um ensaio sobre essa linguagem, que ele denomina

imputativa*, Weinrich deseja enfatizar o poder da linguagem ficcional, ainda que recorra a leitores/receptores-personagens, como a Desdêmona (do **Othelo**, de Shakespeare). Na peça do dramaturgo inglês, Othelo conquista Desdêmona contando-lhe histórias de sua vida. Essas histórias eram contadas em primeira pessoa e entremeadas de elementos da linguagem imputativa, tendo toda a força das experiências vividas. No **Hamlet** também ocorre exemplo da linguagem imputativa quando palavras mágicas são ditas pelo assassino que jogava uma poção nos ouvidos do rei. As palavras mágicas tinham que ser ditas para que o veneno funcionasse. Esta era uma cena armada pelo príncipe que contratara atores para, através dessa encenação, promoverem a revelação da culpa por parte dos verdadeiros assassinos do rei que assistiriam à cena forjada.

Como o **Decameron**, **Hamlet** provoca efeitos imediatos, enquanto os de **Othelo**, cujas narrativas são contadas durante todo

---

* Linguagem dentro da linguagem, que integra os paradigmas do imperativo e do performativo e que se estende às enunciações aptas a mudar o estado moral, social ou político de uma pessoa. é uma espécie de linguagem em que palavras e ações coincidem magicamente. Para que se entenda melhor, é necessário compreender que o **performativo** implica atos verbais como o de batizar. Este é executado pelas palavras canônicas daquele que é encarregado de realizá-lo. Mas para que o batismo seja válido, as palavras pronunciadas devem ter uma forma performativa caracterizada pelo emprego de certo tempo verbal, o presente, e de certa pessoa gramatical, a primeira: "Eu te batizo Maria, etc.". Estas palavras não se constrangem de acompanhar uma ação que se desenvolveria fora da linguagem, antes a executam, são a própria ação. A identidade de certo enunciado e certa ação constitui exatamente a marca característica do ato verbal performativo.

um inverno, influenciam lenta e docemente a maneira de pensar, de sentir e finalmente a maneira de agir da personagem destinatária. **Hamlet** provoca um efeito "patético"* __ apelando às paixões motrizes da ação, enquanto **Othelo** provoca um efeito "ético"* __ que ocorre no comportamento, embora não exclua uma ação.

Weinrich cita ainda as narrações "analíticas" como exemplo de linguagem imputativa, a elas recorrendo porque, embora produzidas no divã, contêm elementos responsáveis pela neurose, sendo contadas na primeira pessoa e sem ordem preconcebida. Josef Breuer, precursor de Freud, fazia seus pacientes falarem muito, pois estava convicto de que a narração poderia atingir a ação recalcada __ origem da moléstia psíquica __ e, anulando esse recalcamento, promover a saúde.

Seja na arte, na psicanálise ou na vida, o que se depreende do ensaio de Weinrich é que todas as relações que envolvem a linguagem são sempre marcadas pelos traços de acontecimento. O produto linguístico pode sempre ser convertido em uma concretude. Este, aliás, tem sido o ponto recorrente em todas as descrições do processo de recepção vistos neste trabalho. E aparecerá também no ensaio "Aspects génériques de la réception", de Wolf-Dieter Stempel [16], que aborda a questão dos gêneros vistos como relação do texto com a realidade. Stempel reconhece que os gêneros têm um papel muito importante na recepção, pois envolvem um conjunto de normas que ensinam ao leitor como compreender o texto, e asseguram a compreensibilidade

---

* Classificações Aristotélicas, cf. Weinrich, op. cit, p.350.

textual do ponto de vista de sua composição e de seu conteúdo. O autor relaciona os conceitos de gênero à prática social porque a constituição de diferentes "modos" do ficcional repercute também na recepção do leitor, oferecendo-lhe um ponto de vista sobre sua própria situação, levando-o a interrogar-se sobre a sua própria vida.

E ainda Gumbrecht propõe uma didática normativa da literatura como esquema transformador das ações dos receptores.

Segundo Iser, através do mundo do texto, os dados do mundo empírico podem ser vistos por uma ótica que não lhes pertence ([05], p. 406), e a ficção permite que se pergunte

em que medida o mundo irrealizado do texto possui efeitos retroativos sobre os receptores, (...) [pois] a representabilidade daquilo que é provocado pelo como se* significa que nossas capacidades se põem a serviço desta irrealidade para, no processo de irrealização, transformá-la em realidade. [Assim] (...) pelo menos estruturalmente, nossa relação com o mundo do texto terá o caráter de acontecimento. (...). Através deste caráter de acontecimento, o imaginário se converte em experiência, (...). (idem)([05], p. 407, * itálico na trad. bras.)

Esta conversão, afirmada por Iser, corrobora a sétima tese de Jauss ([10]) que afirma a função de cunho formador exercida pela literatura: função que leva o leitor a uma nova percepção do universo.

Jauss e Iser adotam posturas semelhantes à de Proust, citado por Genette em **Discurso da Narrativa. Ensaio de Método** ([36], "Voz", cap. V, pp. 258-60). Para Proust a obra literária é um instrumento de ótica cuja função é permitir que o leitor se

leia a si mesmo. A afirmação de Proust sugere que o contato com a obra de arte promove, de alguma maneira, a emancipação, o crescimento e a reflexão do receptor, que pode rever e reavaliar a existência como um todo e a sua em particular. Configura-se o caráter iluminador/emancipador/libertador da obra de arte.

Gumbrecht [03], ao propor uma ciência da literatura fundada na teoria da ação, esboça dois métodos para reconstruir os sentidos de um texto: o primeiro reconstruiria o sentido intencionado pelo autor, e o segundo exploraria a constituição de sentido feita pelo receptor. A terceira etapa do segundo __ a precisão da hipótese introdutória sobre "o lugar na vida" ocupado por essa recepção __ forneceria informações sobre os esquemas de ação e de experiência dos receptores. Os métodos desse autor poderiam detectar a responsabilidade da recepção nas alterações de conduta, o que, segundo o próprio ensaísta, é muito difícil de ser provado porque ação e comportamento humanos são dirigidos sempre por certos complexos de motivos. Assim sendo, fica difícil provar, com precisão, a percepção de funções textuais intencionadas ou a alteração do conhecimento relevante para a motivação do leitor através das alterações de seus comportamentos, porque não há nenhum procedimento que nos permita avaliar com exatidão a contribuição das recepções do texto para a constituição de tais complexos de motivos. Apenas de forma muito imprecisa poderemos determinar a responsabilidade da recepção nas alterações de conduta, nos poucos casos conhecidos de mudança de conduta dos leitores.

Apesar da impossibilidade empírica dessa determinação*, os teóricos em causa não são os únicos a atribuírem à arte uma função libertadora. Umberto Eco ([32], p. 148), se pergunta se a arte contemporânea, acostumando-se à ruptura contínua, "não poderia representar um modelo pedagógico com funções libertadoras", sendo o seu discurso capaz de indicar uma possibilidade de recuperação e autonomia do homem moderno.

---

* Gumbrecht não cita nenhum desses casos.

III) As relações arte-mundo

Embora não seja possível determinar com precisão a responsabilidade da recepção nas alterações da conduta dos receptores, todos os estudiosos da estética da recepção e do efeito focalizam as relações da arte com o mundo de um modo muito especial, destacando os aspectos dinâmicos dessas relações.

Abordando o Autor-Modelo e o Leitor-Modelo como estratégias textuais, Umberto Eco reconhece que tanto as teorias textuais da frase quanto as do discurso admitem a interpretação de um texto como algo devido a fatores pragmáticos. Depreende-se do texto de Eco a mesma insistente relação entre arte e contexto que marca os estudos da estética da recepção e do efeito. Tanto num quanto noutros, essa relação não é vista de maneira simplista. Eco assume o termo "pragmático" como

> estudo da "dependência essencial da comunicação, na linguagem natural, do falante e do ouvinte, do contexto linguístico e do contexto extralinguístico" e da "disponibilidade do conhecimento de fundo, da prontidão na obtenção desse conhecimento íntimo e da boa vontade dos participantes no ato comunicativo" (Bar-Hillel, 1968: 271). Cf. também Montagne, 1968 e Petoefi, 1974. ([31], p. 2)

Transferido para o domínio das artes, o termo provavelmente nada tenha a ver com a exata "boa vontade dos participantes", mas, seguramente, envolve um contrato entre eles. Esse contrato está presente desde o signo. Para Umberto Eco, um signo tem sempre algo a ver com situações concretas e, embora não

nos proporcionem um contato com o objeto concreto, os signos prescrevem o modo de realizar essa aproximação, relacionando-nos, afinal, com o mundo através da linguagem e até mesmo alterando nosso modo de agir no mundo. Assim sendo, a vida cotidiana pode ser vista como um retículo textual em que ações e expressões "tornam-se elementos de um tecido semiótico em que qualquer coisa interpreta qualquer outra" ([31], p. 30). O trabalho de interpretação é o fator que impõe limites e refreia a semiose ilimitada. Portanto, o receptor é o elemento capaz de fazer funcionar os mecanismos responsáveis pela ligação das obras artísticas ao contexto, embora acione, entre esses mecanismos, aqueles que nos fazem ver "realidade", "contexto" e "história" caírem no texto e serem transformados em "realidade", "contexto" e "história" **no** texto.

A ligação do texto, por exemplo, com o mundo daquele que o lê se faz através de "um jogo de correspondências secretas" (Stempel, [16], p.356). Tentarei neste capítulo explicar melhor tais correspondências, tornando-as um pouco menos "secretas".

Em seu discurso inaugural, Jauss denomina "horizonte de expectativa" o horizonte de questões de Gadamer. Horizonte de expectativa é a soma de comportamentos, conhecimentos e idéias pré-concebidas com que se depara uma obra no momento de sua aparição e segundo o qual ela é avaliada. Sem dúvida, a obra deve, para Jauss, ser relacionada ao mundo onde foi produzida e recebida, sendo que o estudo da relação entre os dois pólos é fundamental para uma avaliação mais coerente e menos limitada.

No ensaio "De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe" ([11], pp. 210-61), Jauss dá uma demonstração exemplar da hermenêutica da pergunta e da resposta, propondo um exame crítico da recepção da **Iphigénie**, através das interpretações dominantes na história dessa recepção. Seu propósito é reconstituir a partir das concretizações sucessivas dessa obra o horizonte da questão e da resposta, observando como a obra se transformou, via recepção, na imagem que temos dela.

Aplicando à **Iphigénie**, de Racine, a hermenêutica da pergunta e da resposta, Jauss revela que a pergunta proposta pela obra é: que resta ao homem fazer quando ele descobre que a imagem paternal da autoridade não é mais confiável, mas que, bom menino que ele é, não quer recusar obediência a seu pai malvado? E a resposta implícita (mascarada por Racine pelo recurso ao "bode expiatório") é: consentir no sacrifício; assim fazendo, a inocente Iphigénie torna culpado o seu pai.

A **Iphigénie** de Goethe suscita uma nova solução, propondo uma nova questão. Racine se serve do mito para levar as paixões arcaicas até o ponto em que nenhuma solução é mais possível. Goethe não apenas retoma o mito dando-lhe nova forma; ele o reexpõe, mostrando como o homem podia se libertar dos liames que o mantinham prisioneiro de uma dependência mítica. A orientação antimitológica da peça de Goethe se articula sobre uma descoberta da razão de uma das personagens: Pylade, que anuncia uma nova relação com os deuses, recusando o equívoco insolúvel que caracteriza a vontade destes. Assim a **Iphigénie** de Goethe mostra como o homem passa da dependência mítica à liberdade de

sujeito adulto, e o faz através da pureza e do amor fraternal de Iphigénie. Vê-se nessa obra não só o testemunho da interiorização do sentimento religioso, mas também a aplicação marcante da astúcia da razão esclarecida.

Sublinhar esse aspecto emancipador da obra é devolver-lhe um pouco desse caráter de "golpe de audácia terrivelmente humano" que ela perdeu. Hegel é, segundo Jauss, o único contemporâneo de Goethe a testemunhar esse tipo de interpretação da obra.

Mas o poder que opera as transformações a caminho da razão na obra de Goethe se torna ele mesmo um mito: o da feminilidade pura e redentora. O novo mito significa uma nova resposta a uma nova questão concernente ao universo em seu conjunto. A **Iphigénie** de Goethe responde à questão de saber pelo jogo de qual força o homem pode ser libertado de sua dependência da natureza e do arbitrário divino e atingir a consciência de sua humanidade. Goethe é inevitavelmente conduzido ao seu "drama da humanidade ideal".

A reatualização da obra não é total, pois seu senso emancipador fica preso em elementos formais. Para evitar que ela seja relegada entre as "peças do passado" é preciso iluminar o fechamento da forma clássica, para reatualizar o assunto que não se enfraquece com a solução idealista do problema.

Agindo como um filtro idealizante, a linguagem dessa obra leva todo o conteúdo psicológico ao nível da "dignidade" e da "bela gravidade". Jauss propõe que, para salvar a obra, se abandone aquilo que a forma clássica tem de acabado. Mas esse

abandono pode acarretar a transformação da obra em outra obra.

Ainda que esse risco exista, Jauss consegue mostrar como a obra estudada se relacionava com o mundo em que surgiu, bem como dá indícios de suas possíveis relações com o nosso — relações essas que podem até ter algum caráter de atualidade, se conseguirmos superar o aspecto idealizante da linguagem e o acabamento da forma clássica. é como se algumas obras pudessem captar algumas "constâncias essenciais" do mundo, coisas sempre insolúveis, próprias do aspecto finito e misterioso da existência humana, que se repetem independentemente dos fatores temporais.

Se Jauss recorre, nesse ensaio, às interpretações dominantes na história da recepção das duas **Iphigénies**, outros teóricos recorrem a outras espécies de apoio para explicar e montar suas teorias aplicadas à obra de arte. Assim Harald Weinrich [19] recorre à linguística para tentar oferecer uma base sólida para a narratologia. E começa pela sintaxe, porque ela pode oferecer informações fundamentais sobre o narrativo e o não-narrativo. Essas informações estão contidas no paradigma dos tempos verbais, organizados em dois registros: os tempos do mundo comentado e os tempos do mundo narrado (ver página 29 deste trabalho). O uso e as relações entre esses tempos num texto ficcional situarão o leitor no mundo da ação, sugerindo-lhe, ou não, comportamentos ativos.

Stempel ([16]) cita as "qualidades metafísicas" (de R. Ingarden): o sublime, o trágico, o grotesco, o incompreensível, etc., como qualidades reguladas pelo gênero e que não se limitam apenas à arte, pois estão ligadas a certas experiências da vida

cotidiana, não havendo nenhum inconveniente em colocá-las entre os princípios ou fatores que formam a base dessa osmose secreta que liga a arte à vida e a vida à arte.

A busca dos teóricos da escola alemã é para desvendar os segredos intermináveis dessa osmose e, por isso, os seus textos manifestam sempre o desejo de revelar como é a relação entre a arte e a vida e vice-versa. E, para conseguí-lo, eles nem sempre ficam presos a obras de arte e nem mesmo exclusivamente a textos ficcionais.

Hans Ulrich Gumbrecht, no ensaio "Persuader ceux qui pensent comme vous" [02], analisa vinte discursos fúnebres sobre a morte de Marat (personagem da Revolução Francesa), dando destaque a um deles em especial, e observa que esses textos mostram uma relação institucional com festas organizadas em honra do "Amigo do povo assassinado" (p. 367). O ensaísta desmascara esses textos oficialmente epidícticos (aparatosos, ostentosos), revelando que, em realidade, são textos persuasivos e obedecem a leis particulares relacionadas à condição preliminar de um consenso institucionalizado, ligado à historiografia da Revolução Francesa. A função desse corpus de discurso era manifestar as exigências das outras secções em relação à "Plaine" (grande burguesia).

A identidade de saber entre orador e auditório é vista por Gumbrecht como uma ideologia. Partindo de uma hipótese funcional que obedece a um modelo psicossocial e decreta os segmentos políticos envolvidos como exemplos de toda tendência ao terror, o autor pergunta qual a função social que a

institucionalização dessa ideologia pode ter, obtendo assim um ponto de partida para a reconstrução das necessidades de terror e para a análise dos discursos epidícticos. É possível interpretar esses discursos, bem como a consecutiva instituição do Terror após o assassinato de Marat como:

des reponses au sentiment de la mise en péril d'espoirs d'avenir et de la mise en question du consensus des sans-culottes et des parlementaires, et comme la négation de la réfutation du savoir intériorisé operée par la contre-révolution. ([02], p. 369)

Os revolucionários faziam esses discursos para persuadir os grupos a permancerem coesos. Os discursos e a guilhotina correspondiam, portanto, a uma única necessidade psicossocial.

Um dos maiores interesses de interpretação de Gumbrecht é mostrar que sob a superfície do discurso de invocação, escondem-se as divergências de interesse entre orador e auditório, e, além disso, evidenciar também a pressão política que se exerce em toda forma de persuasão. Nesses discursos é sobretudo a ameaça que transforma o saber evocado e interpretado em motivação para agir, que realiza a transformação do saber.

Duas outras interpretações sobre esses discursos serão ainda apresentadas no ensaio: a que estuda os discursos epidícticos como mito, e a que os analisa como cerimonial de grupo. Quanto à segunda abordagem, nela o discurso é visto como um meio para impedir as divergências que ameaçam produzir-se entre o sentido vivido e o sentido desejado, as discordâncias entre o saber do orador e o do auditório. Ele tem como função responder a questões

deste tipo: Marat era mesmo um grande revolucionário, era mesmo amigo do povo, o desenvolvimento posterior da Revolução corresponderia ao esperado? E também a função de negar as dúvidas. O discurso destacado por Gumbrecht (anexo na **Poétique, 39**, p. 384): "Mensagem dos membros da sociedade republicana de Tonnerre" é, nesta interpretação, um mito destinado a satisfazer uma necessidade de sentido.

Na terceira perspectiva __ a dos discursos como cerimonial de grupo __ parte-se do princípio de que, num cerimonial, os membros de um grupo tomam mutuamente consciência da identidade de seu caráter, tal qual ele se exprime através da obediência a uma regra ritual. O desejo de tal experiência vivida pelo grupo motiva a exortação a instituir, nos discursos em estudo, um culto a Marat. A ação reclamada pelos discursos deve, portanto, contribuir para estabilizar o saber interiorizado pelos membros envolvidos, bem como para reforçar seu sentimento de grupo por meio da confirmação de um perigo externo, ou seja, os membros devem pensar que são iguais a Marat e, se este foi morto, todos correm perigo.

No final do ensaio, Gumbrecht conclui que o terror e as festas, assim como os discursos que os expressavam, eram globalmente uma "empreitada nacional de intimidação" (p. 381), não se sabendo quem exortava e quem executava. Esses discursos têm, enfim, a função de impedir a transformação do saber, sendo que a refutação de dúvidas concernentes ao saber interiorizado do orador e do auditório pode ser vista como uma função meta-histórica do discurso epidíctico.

Não é de estranhar a atenção dada por Gumbrecht a esses discursos não-ficcionais, uma vez que o autor se preocupa com a constituição de sentido dos mais diversos tipos de textos e, sem ater-se aos ficcionais, propõe uma ciência da literatura fundada na teoria da ação.

III.i) Ficção x realidade

Nossa cultura ocidental acostumou-se a perceber e a descrever o mundo através da separação quase sempre irremediável dos opostos: corpo e alma, mal e bem, falso e verdadeiro, real e irreal, etc. Nos estudos sobre arte tem sido mantida essa separação ao longo dos séculos. Entretanto, nos dias conturbados do século XX, artistas, pensadores e cientistas têm percebido e divulgado a existência de uma cristalização do conhecimento, buscando novos modelos expositivos, reavaliando toda a estrutura do pensamento e das ciências ocidentais repleta de "sublimações culturais". Anton Ehrenzweig, no livro **Psicanálise da percepção estética. Uma introdução à teoria da percepção inconsciente** [33], aplica métodos psicológicos profundos a uma análise da arte moderna em particular (arte ocidental da primeira metade do século XX). O livro aborda a estrutura inconsciente dos processos de percepção através dos quais se dá a criação ou a fruição dos elementos inconscientes da forma. A escolha da arte moderna justifica-se porque suas obras revelam melhor o funcionamento do inconsciente do artista do que a arte de tradição realista. Uma das afirmações mais contundentes de Ehrenzweig é sobre a

"subjetividade" dos sentimentos de Realidade e Verdade, relacionados aos sentimentos estéticos de Beleza:

> (...) as sublimações culturais que nos ajudam em nosso contato com a realidade externa surgem, (...), em primeiro lugar, como uma resposta às exigências de nossa realidade interna. Os sentimentos de Realidade e Verdade, bem como os sentimentos estéticos de Beleza (...) seriam determinados não tanto pelos estímulos objetivos que vêm do mundo externo quanto pelos processos dinâmicos que ocorrem dentro do inconsciente e, portanto, **seriam** controlados por necessidades **subjetivas.** (op. cit., p. 322, grifos meus)

Considerando estas postulações de Ehrenzweig estaremos melhor preparados para observar como os teóricos da estética alemã abordam as relações entre a arte e a realidade.

Entrelaçando arte e vida, investigando a "secreta osmose" que as liga, os teóricos da estética da recepção não vêem arte e realidade como definitivamente opostas no processo artístico, uma vez que definem a ficção (entenda-se toda a arte) como um espaço mediador das tensões entre o real e o artístico. A meu ver a arte instaura um "buraco negro" e, uma vez caídos nele, os mundos real e ficcional se transformam num processo (movimento de relações).

Não apenas Iser e Jauss, mas os estudiosos dessa corrente, de um modo geral, reavaliam a ficção, o imaginário, a leitura, as definições, as funções da ficção e da teoria da literatura. O ponto comum entre eles é a visão do ficcional ou estético como **uma concretude:** uma "terceira dimensão" do real; ou um ponto onde real e ficcional perdem suas definições comuns e

unesp

mutuamente se complementam. Isso só acontece pela atuação do leitor.

Tanto Iser (sobre as relações entre o real, o fictício e o imaginário) quanto Jauss (sobre a distância estética) reconhecem na obra de arte um espaço especial, onde não cabem mais as oposições entre realidade e ficção. Quando se fala dessas oposições sempre vem à tona a questão da fidelidade/infidelidade do artístico ao universo circundante. Depois do aparecimento da escola de Konstanz, essa questão está sendo redefinida:

> **Para a estética da recepção, é irrelevante se a literatura, mesmo a mais programaticamente realista, reproduziu fielmente o universo circundante, (...). Importa antes recuperar o modo como a realidade foi transferida para a ficção, (...). ([58], p. 100)**

A ficção é um "universo paralelo", mas não à parte; é esse "buraco negro" em que o leitor também cai, nele reconhecendo um mundo em que a realidade ganha mais nitidez, mais expressão, pois graças aos procedimentos artísticos o leitor pode reconhecê-la melhor.

Para Iser, a realidade se repete no texto ficcional, mas "esta repetitividade é superada por estar posta entre parênteses" ([05], p. 401). São os processos de seleção, combinação e relação dos elementos do real, escolhidos pelo criador, os responsáveis por essa colocação entre parênteses. Esses mesmos elementos __ tais como o texto os organiza __ serão captados pela percepção do receptor, constituindo-se essa percepção como o prazer estético (percepção reconhecedora e

conhecimento perceptivo, segundo Jauss), que tem, desde tempos imemoriais, a marca da participação e do dinamismo.

O dinamismo, aqui considerado como postulado da estética da recepção e do efeito, está associado à visão da relação arte-mundo como um conjunto de processos especiais, que proporcionam ao espectador a oportunidade de participar de uma experiência forte, vital e verdadeira. A percepção desses dois aspectos (dinamismo e experiência vital do mundo) já está presente em **Vérité et Méthode**, onde Gadamer discorre sobre a arte como jogo, afirmando que os fenômenos da compreensão são acontecimentos linguísticos, e que as línguas são visões do mundo. A arte é representação, e representação é a repetição do mesmo. Todavia, para Gadamer, repetição não significa alguma coisa repetida no sentido próprio, mas quer dizer: "reconduzida ao original" ([01], p. 49). Ao espectador seria, portanto, oferecido o **verdadeiro** e mais que isso, pois "o ser do espectador é determinado pelo fato de assistir ao espetáculo" (idem, p. 51) e "assistir é mais que se encontrar presente ao mesmo tempo que outra coisa" (idem, ibidem): é tomar parte. A arte oferece um papel ativo ao receptor, papel esse com características de participação numa dimensão mais profunda da própria realidade: a mesma de todos os dias, mas muito mais intensa, como se, diante do produto artístico, o homem saísse de uma espécie de sono em que vive rotineiramente.

Gadamer acredita que a ação dramática, por exemplo, não tolera ser comparada à realidade como a medida familiar de toda semelhança imitativa. Ela está acima de qualquer comparação desse

gênero, porque por sua voz fala uma verdade superior, e a alegria do espetáculo que se oferece é a mesma na vida e na arte: é a alegria do conhecimento.

Presente em toda forma artística, a imagem apresenta um teor ontologicamente definido como "emanação do modelo" (idem, p.68). Isso significa que ser apostrofado num poema, ser objeto duma alusão em cena ou ser fixado num quadro não são acontecimentos acessórios, mas sim representações de uma essência.

Jauss, ao relacionar a experiência estética com a realidade, fala da conversão do objeto estético e do sujeito em irrealidades, graças à distância estética. O prazer estético instauraria uma nova percepção do que é real e do que não é, provavelmente um contato com a "verdade" de Gadamer, composta pela intersecção dos dois pólos.

A relação da arte com o real se faz presente desde a produção. A *poiesis*, ou o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos, corresponde ao poder que o indivíduo tem de satisfazer a sua necessidade de "sentir-se em casa, no mundo", ao "retirar do mundo exterior a sua dura estranheza"*, convertendo essa necessidade em sua própria obra.

Essa necessidade exige, para sua satisfação, a presença do outro. Por isso os fenômenos de interação se revelam como outra marca presente em todos os autores investigados. Gumbrecht [03], por exemplo, define os diversos tipos de textos como produ-

---

* Hegel, citado por Jauss [12], p. 80.

tos das ações de comunicação verbal, cuja função é alterar o conhecimento de seus receptores.

Ao falar do prazer estético em suas três funções, Jauss remete, sem dúvida, ao aspecto da inter-relação arte-realidade. Entretanto, como mostrarei neste item, de todos os autores investigados, é Iser quem a define melhor _ não só que Jauss, mas que todos os demais estudiosos da linha recepcional.

Mais do que apontar para a realidade, exercendo essa função que lhe atribui Gumbrecht, o texto é, na visão de Stierle [17], um **espaço** textual em que se multiplicam as possibilidades de relacionamento e as de constituição da significação.

Sempre aparece, nos estudos deste corpus que abordam as questões da relação entre o real e o ficcional ou artístico/estético, a discussão sobre o aspecto de "experiência" ou acontecimento que marca o ficcional com traços de concretude. No ensaio "Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época" [08], Iser aborda como ponto mais importante a oposição entre interpretação e recepção: a primeira semantiza o imaginário (dá-lhe sentido), enquanto a segunda é **experiência** do imaginário. A ficção é a configuração apta para o uso do imaginário, porque cria a possibilidade deste não só organizar, mas também de "provocar formas pragmáticas correspondentes" através desta organização.

Na ficção, o real e o imaginário se entrelaçam, estabelecendo as condições para a interpretação. Nela, sempre se dá a representação de algo:

(...) o que por ela se representa tem apenas a qualidade de um como se*, que não é idêntico nem ao real, nem ao imaginário; à diferença do imaginário, ele é dotado de forma, e à diferença do real, é irreal. (...). Através do como se* põe-se entre parênteses o representado pela ficção. (...). ([08], p. 379, *itálico na trad. bras.)

Graças ao "como se" __ qualidade daquilo que a ficção representa, diferente do real e do imaginário __ constata-se que interpretação é a superação do imaginário, enquanto a recepção é a produção do objeto imaginário do texto na consciência do leitor. É o caráter de processo da recepção que lhe permite realizar-se como experiência do imaginário. Experiência possível apenas pelas relações entre o imaginário e o real que, entrelaçados na ficção, promovem o "como se", categoria não pertencente nem ao imaginário nem ao real, que corresponde ao "espaço textual" sugerido por Stierle, e muito mais à expressão "espaço" (vista como marca de concretude) que a "textual".

Noutro ensaio: "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional" [05], Iser aprofunda a discussão sobre o real e o imaginário, reavaliando os dois conceitos e promovendo sua complementaridade através de um terceiro: "fictício".

Precisamos entender o termo "imaginário", neste ensaio de Iser, renunciando a conceitos como faculdade imaginativa, imaginação e fantasia. Relacionado aos atos de fingir, o imaginário é transladado a uma determinada configuração que "se diferencia dos fantasmas, projeções, sonhos diurnos e ideações sem um fim, pelas quais o imaginário entra em nossa experiência" (p. 386), e ganha determinação, uma vez que o fingir se relaciona

com estabelecimento de objetivos.

O ponto-chave deste ensaio é a "realização" do imaginário, promovida pelos atos de fingir (transgressores de limites) próprios da ficção, que são quatro: seleção; combinação/relacionamentos; desnudamento da ficção; e irrealização dos receptores. Todos esses atos juntos fazem do texto ficcional o que chamo de "buraco negro", criando um universo paralelo que toma sua realidade da língua e nasce da transgressão dos limites entre o imaginário e o real. Como transgressores de limites, os atos de fingir "irrealizam" o real, e dão "realidade" ao imaginário.

Iser questiona a "obviedade" do "saber tácito" que opõe ficção e realidade, propondo, portanto, ao incluir mais um termo: "fictício", que a relação entre as duas seja ternária.

O texto ficcional se refere à realidade sem esgotar-se nesta referência, por isso a repetição é a marca dos atos de fingir. Marca que consiste em provocar a repetição no texto da realidade vivencial, mas de outra maneira: a realidade repetida se transforma em signo. O ato de fingir é uma transgressão de limites de duas ordens: a) a realidade repetida em signo (transgressão de limites manifesta como uma forma de irrealização); b) conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação (realização do imaginário). Desaparece assim a oposição entre ficção e realidade, pois trata-se agora de buscar relações, em vez de determinar posições.

Na obra **A leitura do intervalo** [23], João Alexandre Barbosa adota postura semelhante à de Iser quanto à transformação

da realidade em signo. Para o crítico brasileiro aquilo que se refere à experiência do leitor existe, por um lado, como dado da realidade histórica, social ou psicológica e, por outro, "como componente de uma organização ou construção específica, que é a obra literária" (p. 16).

O fictício no texto ficcional se revela composto de diversos atos de fingir. Um deles é a seleção dos sistemas contextuais pré-existentes que o autor faz para construir um texto literário, e nos possibilita apreender a intencionalidade do texto. Iser define a intencionalidade como uma figura de transição entre o real e o imaginário, marcada por um estatuto de atualidade:

> **(...) Atualidade é a forma de expressão do acontecimento, e a intencionalidade possui o caráter de acontecimento na medida em que não se limita a designar campos de referência, mas os decompõe para transformar os elementos escolhidos no material de sua auto-apresentação. A atualidade se refere então ao processo pelo qual o imaginário opera no espaço do real. ([05], p. 390)**

Abordando a questão da intencionalidade, Iser considera o texto literário como uma tematização do mundo, em que o autor seleciona campos de referências dos sistemas contextuais pré-existentes. Enquanto esses campos representam a forma de organização do nosso mundo sócio-cultural são tomados como realidade. É a seleção que os retira dessa identificação e os converte em objeto de percepção. Os elementos presentes no texto são reforçados pelos que se ausentaram. O mundo presente no texto é apontado pelo que está ausente e o que se ausenta pode ser

assinalado por esta presença. A intenção do autor só pode ser abordada através das qualidades que se evidenciam na seletividade do texto face a seus sistemas contextuais; ela só se revela na decomposição dos sistemas com que o texto se articula: é algo que não se encontra no mundo dado correspondente, e tampouco é apenas algo imaginário:

(...) é a preparação de um imaginário para o uso, que de seu lado, depende das circunstâncias em que deve ocorrer. ([05], p. 390)

A **combinação** dos elementos textuais, juntamente com os **relacionamentos** intratextuais, é outro ato de fingir, outra transgressão de limites. Iser cita como exemplo as transgressões lexicais na poesia e afirma que nesses casos:

(...) emprega-se o significado lexical para romper-se a determinação semântica do léxico. ([05], p. 391)

É como revelação da diferença no semelhante que a combinação funciona. Esta diferença se organiza como uma relação entre figura e fundo. Haverá em inúmeros casos um aumento de potencial semântico.

Nos relacionamentos intratextuais criados pela combinação, cada relação ganha sua estabilidade através do que exclui; desta maneira o que se ausenta ganha presença, então o relacionamento apresenta o realizado e o ausente num campo de co-presença.

Captável a partir dos seus efeitos, o relacionamento não possui uma forma verbal própria. Ele converte a função designativa em função figurativa. Mas nesse uso figurativo não desaparece a referência. Produto de um ato de fingir, "o relacionamento é a configuração concreta de um imaginário" ([05], p. 396), sendo um dos processos responsáveis pela vida das entidades fictícias _ objetos fingidos pela imaginação "em favor do discurso" (idem, ibidem). Estas devem sua existência à língua, mas não podemos esquecer que **são** dotadas dessa existência.

Outro ato de fingir é **o desnudamento da ficcionalidade** por meio dos sinais de ficção reconhecidos através de convenções, compartilhadas pelo autor e pelo público. O que Iser denomina "sinal de ficção" ([05], p. 397) designa um "contrato" entre autor e leitor. O discurso filosófico sempre aborda a ficção tentando desmistificá-la. Entretanto, ela em si não é "culpada" se é o receptor __ e sempre é ele __ quem a toma por realidade.

A irrealização temporária dos receptores é a última das transgressões ficcionais que o texto provoca no repertório de experiências de seus destinatários. Ela acontece porque a "atividade de orientação provocada se aplica a um mundo irreal" ([05], p. 410). A atualização desse mundo implica a consequente e temporária irrealização dos receptores.

Apesar de não ser **toda** a realidade, o texto ficcional contém "muitos fragmentos de realidade" (idem, p. 400). Esses fragmentos são retirados, pela seleção, do contexto sócio-cultural e da literatura prévia do texto, retornando ao texto como uma realidade "posta sob o signo do fingimento" (idem,

ibidem).

Por isso Iser aborda a ficção como colocação do mundo real entre parênteses, explicando e comentando esse processo que ele denomina "como se", em que o mundo representado no texto **não designa** um mundo existente, mas sim **remete** a um. Por meio desse processo, a ficção adquire uma função especial: causar reações sobre o mundo, uma vez que o imaginário, que tem caráter de acontecimento, se converte em experiência graças à sua semantização e experimentação realizadas pelo receptor.

Os atos de fingir estabelecem no texto ficcional uma relação dialética entre o imaginário e o real. O fictício é uma forma de passagem "que se move entre o real e o imaginário com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade" (idem, p. 411). Como ato negador do imaginário, o fictício é "apenas a condição para a reformulação das realidades postas e daí transgredidas no texto" (idem, p. 412). Até a própria língua é transgredida e enganada para que o imaginário (como causa possibilitadora do texto) se torne presente.

Em "La fiction en effet" [06], Iser também renuncia a determinar a ficção como não-real, pois ela é uma estrutura de comunicação que serve como mediadora entre uma realidade e uma consciência, não sendo realidade não por lhe faltarem os predicados necessários, mas porque ela **organiza** a realidade. A sua função é colocar, entre consciência e realidade, os termos de uma mediação, promovendo o aparecimento do leitor nas imediações entre texto e realidade. é o trabalho cooperativo do leitor que nos permite entender melhor a materialidade do texto ou, pelo me-

nos, a sensação de materialidade.

A especificidade do discurso ficcional aparece justamente no ponto em que sua relação com uma situação dada não é precisamente definida. Esse discurso é uma organização simbólica, e a "representação" que essa organização opera não se refere aos antecedentes de um dado empírico, mas ao próprio ato apreensivo da enunciação linguística.

Um texto não copia os sistemas normativos, ele seleciona alguns de seus elementos, ele não coloca em cena uma correspondência homológica da realidade. É exatamente esse aspecto de contingência que instaura a interação entre texto e leitor (como vimos atrás, sobre os vazios ficcionais).

O texto é visto como um organismo vivo; em sua relação com ele, o leitor produz e modifica significados. Leitor e texto são tomados por uma situação dinâmica que não é pré-existente, mas que vai se formando pelos efeitos produzidos no leitor, durante o processo de leitura. Então, aí acontece qualquer coisa, uma "aventura" que possui caráter de realidade, graças à capacidade configuracional humana, que organiza as percepções do mundo, bem como as relacionadas ao objeto estético, efetuando escolhas para a articulação dos dados provenientes dos objetos.

Para Benedito Nunes ([45], p. 16) a garantia do potencial de uma nova referencialidade própria do texto é sua saída para o real pelo plano de configuração (organização de eventos) - acionado pelo leitor, através da dinâmica da leitura que

cria a referencialidade no encontro entre o contexto que a obra apresenta e o contexto do leitor. O leitor atualiza o mundo da obra *, assim realizando o seu enquadramento dentro da realidade que o texto configurou e foi capaz de alcançar. ([45], p. 51, * itálico no original)

Essa realidade jamais é **toda** a realidade, pois o processo de configuração envolve seleção e relação dos dados de um sistema. Os textos referem-se a sistemas onde a contingência e a complexidade do mundo são sempre reduzidas a uma organização significante específica, ou seja, eles não recriam a realidade como um todo, não reproduzem os sistemas de sentido dominantes, mas se referem àquilo que neles é virtual ou negado ou excluído. Não constituem nem cópia nem desvio do real, mas se apresentam como uma reação aos sistemas de sentido que escolheram para figurar em seu repertório. Se fossem cópias, seriam quase sempre _ quando realmente obras de arte _ cópias contrariantes ou intranquilizadoras. Eles retêm dos sistemas os traços significativos e também os déficits. Quanto a estes, os textos os articulam opondo-lhes uma solução funcional.

A literatura adquire sua função onde a validade dos sistemas enfraquece. Nasce assim a participação do leitor no texto: o repertório oferece-lhe __ às vezes como estranheza __ um conjunto de convenções através do qual uma relação dialógica pode ser estabelecida. Essa relação vale para o leitor contemporâneo e para o mais tardio.

O repertório dos textos ficcionais engloba uma mistura de literatura antecedente e normas extratextuais. Mas os elementos da literatura passada não são mera reprodução. Sua

repetição os despragmatiza, liberando possibilidades semânticas que haviam sido virtualizadas ou negadas. O antigo contexto, entretanto, não desaparece por inteiro, permanece como pano de fundo.

Iser ilustra essas asserções com o **Ulisses**, de Joyce, em que alusões a Homero e Shakespeare invadem a vida cotidiana de Dublin, mas o passado e o presente não se opõem como o ideal e a realidade. As alusões literárias iluminam o ritmo monótono do cotidiano pequeno-burguês, e os detalhes realistas deformam o ideal que não pode mais ser visto como uma manifestação histórica do que é possível ao homem.

Para Iser,

Le sens pragmatique [du texte] se définit par ses aplications (...). Le sens pragmatique met le lecteur dans un rapport de réaction determiné à la "réalité" entendue par le texte, celle-ci se donnant alors à lui comme tâche a élaborer. (...). Le sens pragmatique libère ainsi un espace de l'appropriation, afin que s'accomplisse ce qu'il esquisse intersubjectivement: la maîtrise imaginaire de réalités déficitaires. ([06], p. 298)

Para que esse "domínio" se desenvolva, as estruturas do repertório devem ser atualizadas pelo leitor. Então ocorrerá a determinação do sistema de equivalências do repertório. Atualizar uma estrutura é visar à instalação de uma ordem que faça, do conjunto a que se reporta, a experiência de um sentido determinado do texto, necessariamente pragmático, uma vez que ele não esgota as potencialidades semânticas do texto, mas representa uma via particular de acesso a elas. Essa "experiência de um

sentido" ilumina os déficits dos tais "domínios imaginários de realidades deficitárias".

Noutros autores do corpus, as relações da arte com o real são estruturadas de um ponto de vista menos marcado por esse caráter de concretude e transformação presente nos textos de Iser. Warning [18], por exemplo, propõe uma pragmática do texto que tenha por objeto os gêneros, vistos como tipos de discursos institucionalizados, afirmando que

Pour caractériser le discours fictionnel, l'on peu recourir au mode illocutoire du faire semblant. Ce faire semblant est une action ludique. Et l'essence même de la situation ludique, c'est son exclusion spécifique du monde environnant des actions, (...). [Mais] le discours fictionnel lui aussi est utilisé, lui aussi se trouve, (...), en relation avec des interprètes. (...). ([18], p. 326-27)

Apesar da existência dessa relação, no discurso ficcional a situação de enunciação não é imediatamente determinada por uma situação de emprego. Antes se produz uma espécie de clivagem da situação: uma situação interna de enunciação entra em oposição com uma situação externa de recepção. Portanto, esse discurso se define, pragmaticamente, pela simultaneidade de duas situações que dispõem cada uma de seu próprio sistema dêitico. O sujeito, presente em duas situações simultâneas, vê-se confrontado com essas instruções contraditórias de agir, que recebem da teoria da comunicação a denominação de "o paradoxo pragmático do **'double-bind'**". Essa clivagem dêitica (o "double-bind") aparece como a convenção

pragmática maior que fundamenta a identidade da performance discursiva, de tal modo que situação interna de enunciação e situação externa de recepção representem os dois termos de uma oposição capaz de constituir uma situação de comunicação homogênea. A pressuposição situacional, essencialmente contratual, em que se fundamenta a ficcionalidade é, portanto, histórica.

Outro autor a abordar a questão do gênero é Wolf-Dieter Stempel [16]. Para ele, o texto só receberá sua dignidade se lhe for atribuído um estatuto genérico, ou seja, se se constituir como modelo da realidade.

O importante já não é mais saber quanto ou como a arte "copia" a realidade. Há um sentido mais profundo entre os dois termos dessa relação, embora se perceba em todos os autores o reconhecimento de que

l'art de la mimesis * consiste précisément à rapprocher le plus possible la tragédie de ces effets que produisent sur nous les actions réelles qui nous touchent parce qu'elles peuvent nous heurter. (...). ([19], p. 346, * itálico na trad. francesa)

Mesmo sendo dotada desse poder de __ como o real__ nos chocar, por haver na obra de arte pontos de indeterminação, ela jamais representa a realidade com todos os detalhes. O texto ficcional, por exemplo, adquire sua função não pela comparação com a realidade, mas pela mediação de **uma** realidade que nele se organiza. A não identidade da ficção com o mundo e com o receptor é a condição constitutiva para seu caráter de comunicação. As

estruturas de tema e horizonte, estudadas no item sobre os vazios, pondo em confronto as normas do leitor com as do texto, agem em relação ao mundo ficcional e ao real. É possível que um leitor, preso a uma posição ideológica, rejeite a estrutura de tema e horizonte, não permitindo que suas normas se tornem temas, e, consequentemente, ele rejeitará o livro.

Ainda que algumas recepções fracassem, o fato a destacar é o caráter de realidade assumido pela ficção e pela arte em geral. A ficção é uma forma de passagem entre o real e o imaginário, e realiza a complementaridade dos dois, transgredindo e reformulando o real, num processo que o traduz.

As teses expostas por Umberto Eco [31] confirmam as dos teóricos da estética da recepção e do efeito sobre a relação arte-realidade _ principalmente as de Iser. Eco apresenta a teoria dos "mundos possíveis" que procura esclarecer as operações extensionais (ligadas a valores pragmáticos) que o leitor faz para entender o texto. Realizadas nos limites do que Eco denomina "existências culturais" _ como por exemplo as personagens de um romance, tal qual Emma Bovary _, as operações que constroem os "mundos possíveis" indicam que essa teoria põe em jogo a noção de "mundo cultural".

Um mundo possível pode ser visto como um curso de eventos. É um construto cultural em que os indivíduos são construídos por adições de propriedades. O mundo narrativo, que vai intermediar o mundo possível e o mundo real, toma deste emprestadas as suas propriedades. Mas nem o mundo alternativo, nem o real podem ser descritos como completos. Também o mundo

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA

"real" de referência é um construto cultural. O texto, no seu conjunto, não é _ para Eco _ um mundo possível: é uma parcela do mundo real, é uma máquina para produzir mundos possíveis _ os da fábula, os das personagens e os das previsões do leitor.

Nem reflexo do mundo, nem representação de outro bem diverso, a ficção descreve a tensa mediação entre os dois campos, reunindo-os, como descreve Stierle [17], em uma figura de relevância.

Se a arte é ou promove tanta "realidade" assim, por que não optarmos definitivamente pelo real? Se ambos se assemelham tanto, ou nos dão a ilusão de uma semelhança, por que alguém, diante de um quadro que representasse o mar, perderia seu tempo a contemplá-lo, uma vez que poderia apreciar o mar diretamente, inclusive imergindo em suas águas? Em **Obra aberta** [32], p. 172, Eco buscou, em André Pieyre de Mandiargues, resposta a questão semelhante. No ensaio "Jean Dubuffet ou le point extrême", em **Cahiers du Musée de poche**, no. 2, p. 52, Mandiargues comenta obras do pintor Dubuffet em que só são mostradas seções de terreno em estado elementar. Há apenas pó e terra para contemplarmos. Chega-se a um extremo em "que a distinção entre o que é arte e o que não é mais nada corre o risco de tornar-se embaraçosa" (Mandiargues, cit. por Eco, [32], p. 172). Mandiargues coloca no mesmo plano as sensações que tem diante das "texturologies" de Dubuffet e as que experimenta ao ver correr o lamacento rio Nilo, e nos lembra o prazer concreto de quem afunda as mãos na areia da praia, olhando atento o fluir dos grãos entre os dedos. Eco, então, pergunta:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Uma vez escolhido este caminho, por que ainda olhar para o quadro, infinitamente mais pobre de possibilidades do que a areia verdadeira, (...)? ([32], p. 172)

E a resposta dada pelo próprio Eco confirma os procedimentos apontados por Iser [05] como atos de fingir:

(...) porque só o quadro organiza a matéria bruta, sublinhando-a como bruta mas delimitando-a como campo de sugestões possíveis, é o quadro que, antes de campo de escolhas a realizar*, já é um campo de escolhas realizadas*; (...). ([32], * itálico na trad. bras.)

Continuamos ainda a olhar, a perceber, a ler obras de arte porque o processo de mímesis que nos envolve nessa relação é sempre um acontecimento muito forte _ e nós gostamos das experiências fortes _, permitindo-nos tomar consciência do mundo ao conquistarmos a consciência do signo. Luiz Costa Lima (citado por Aguinaldo José Gonçalves, [37]) no ensaio "A explosão das Sombras: Mímesis entre os gregos", in **Mímesis e Modernidade**, p. 3, relaciona a mímesis à possibilidade de atingir novos modos de ser:

A mímesis * diz, portanto, de uma decisão que nos define. Ser capaz de mímesis é transcender a passividade que nos assemelha a nossos contemporâneos e, da matéria da contemporaneidade, extrair um modo de ser, i. e., uma forma que nos acompanharia além da destruição da matéria. Como o próprio do contemporâneo é mutável, o próprio da conquista da forma é fixar esta dinâmica no produto, a obra poética que a apresenta. (* itálico em [37], p. 174)

Ainda _e talvez exatamente porque_ fixada no produto, a dinâmica do mutável contemporâneo consegue atingir o seu destinatário, mesmo que para permitir-lhe uma transcendência caótica, intranquila da passividade que o assemelharia a seus contemporâneos. É chegada a era da experiência ansiosa provocada pela imensa proliferação de possibilidades que inundam nossa existência de seres finitos. A arte não poderia representar outro tônus além deste, neste século incrivelmente abalado.

Para além de todas as definições meramente conciliadoras, capazes de resolver a contraposição da arte com a realidade, nossa época é marcada pelas teses psicanalíticas fundadas no conceito de inconsciente. Mas a psicanálise não vem para destruir ou separar com ingenuidade, e sim para rever a questão, buscando captar novos meios de compreender e descrever a relação arte-realidade. Como escreve Horus Vital Brasil,

> (...) a psicanálise demonstra, com o uso do conceito de um inconsciente que se refere à constituição do Eu-dividido (...), que alguma coisa de Real no psíquico fala*, nos sonhos, nos mitos e na arte*, confundindo fato e ficção*, no amplo sentido de dizer o desejo alteritário que está fora da consciência. O sujeito do Real é o sujeito do inconsciente alteritário*, é uma falha que não se resolve* entre percepções e alienação, entre uma realidade dita externa e as representações do desejo*. ([27], p. 312, * grifos meus)

Nossa capacidade configuracional, marcada por tais representações, é o mais forte elo de nossa ligação com a arte. É preciso, todavia, recordar que o nosso contato com o mundo também depende dessa capacidade, uma vez que o mundo não é um conjunto

ordenado; livre de nosso potencial configurativo, ele é o reino do cruel e da selvageria.

III.1.1) A experiência estética como experiência do mundo

O prazer é um neutro (a forma mais perversa do demoníaco).

Roland Barthes [26]

Se a ficção reúne o mundo e a sua representação numa figura de relevância, e essa figura é marcada pela concretude que venho mencionando com frequência, é justificado atribuir essa marca a toda experiência estética. O receptor pode conquistar algo mais do que meras abstrações em seus contatos com toda obra de arte.

Ao criticar a estética marxista, que reduz os fenômenos culturais a equivalentes econômicos (fazendo da economia um fetiche), Jauss afirma que os teóricos desta linha não conseguem explicar porque uma obra continua a nos proporcionar prazer estético, se esta obra é puro reflexo de uma etapa já superada do desenvolvimento social. Mas o prazer proporcionado por uma experiência estética vai além das prisões do sistema econômico. Só de modo parcial a necessidade estética é manipulável, uma vez que a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas uma atividade estética que depende da aprovação e da recusa. Jauss reconhece o caráter permanente de arte nos produtos artísticos. Sempre existe no prazer estético algo mais que Jauss procura descrever. Esse algo mais tem a ver com os horizontes de

expectativas do receptor em relação à sua vida prática. Em se tratando de literatura, a experiência literária do leitor afeta sua vida cotidiana, preparando sua interpretação do mundo e influindo em seu comportamento social. Mas ainda que não existisse essa influência da literatura ou outra arte sobre o receptor, valeria a pena estudar o prazer estético em si.

Jauss ([09], p. 44) afirma que durante toda a tradição da história da arte falou-se sobre os efeitos das obras, sobre sua gênese objetiva e subjetiva, mas quase não se falou da "experiência" daqueles que desenvolveram, *in actu*, nas atividades produtiva, receptiva e comunicativa, a práxis histórica e social da literatura e da arte, transmitida como produto já objetivado pelas histórias da arte e da literatura. As exceções apontadas por Jauss são a **Poética**, de Aristóteles, e a **Crítica do Juízo**, de Kant.

À experiência primária das obras de arte é levada em conta por Jauss. É em sintonia com seu efeito estético que essa experiência se realiza, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva.

Antes de avaliar o significado da palavra "prazer" em diversas épocas e autores, Jauss afirma que hoje, quem ousasse empregá-la para referir-se à sua conduta em relação à arte, estaria exposto à censura de ignorância ou de satisfazer às meras exigências do **kitsch**. Primitivamente, lembra Jauss, o significado da palavra "prazer" era: "ter o uso ou o proveito de uma coisa" ([12], p. 63). No idioma alemão a palavra "camarada" ("Genosse") vem de "prazer" ("Geniessen") e originalmente significa "aquele

que tem o gado no mesmo campo" (idem).

Na palavra alemã, o significado latente de "participação e apropriação" une-se de forma peculiar, durante o classicismo, ao sentido específico de "alegrar-se com algo".

Durante o século XVII, na poesia religiosa, "prazer" podia significar "tomar parte em Deus".

No **Fausto**, de Goethe, o conceito de prazer podia abarcar todos os graus da experiência e vai até ao mais alto desejo de conhecimento e ao prazer da criação.

Jauss alude ao pensamento de Schiller, para quem a separação entre prazer e trabalho remete à perda de uma totalidade que o mundo grego tinha representado e era marcada pela beleza e, é necessário frisar, somente a beleza pode ser gozada por nós ao mesmo tempo como indivíduo e como espécie. Por isso a investigação sobre o prazer estético adquire relevo numa teoria que pretende relacionar aspectos estéticos a aspectos históricos.

No seu uso atual, o prazer perdeu muito de seu sentido elevado. Para muitos, hoje, a experiência estética só é vista como genuína quando se priva de todo prazer e se eleva ao nível da reflexão estética.

Jauss procura responder em que consiste a experiência estética original ou como o prazer estético se distingue dos prazeres simples.

Nessa experiência, o sujeito experimenta o seu próprio "eu" que se sente, enquanto dura a atividade estética, liberado de sua própria existência cotidiana. O prazer estético se realiza

na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora. É um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade que a nós é aberta pelo comportamento estético. Por isso a experiência estética é vista não como algo banal, mas como uma experiência do mundo: ao experimentar o outro, o "eu" experimenta-o enquanto mundo e existência.

Jauss cita também Freud e sua descrição do prazer estético pelo relacionamento do prazer no outro com o prazer de si. Freud descreve a necessidade antropológica do herói, que explica o prazer estético da identificação pela função de alívio e proteção da distância estética, atualizando, além de superar, a doutrina tradicional do prazer catártico por meio do estudo da chocante experiência estética do retorno do recalcado: o reencontro das expectativas investidas nos jogos infantis e dos desejos ali experimentados. Daí advém o ditoso reconhecimento da experiência passada e do tempo perdido, como também o confirma a experiência de leitura de Marcel Proust.

São três as funções englobadas pelo prazer estético: a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. A natureza liberadora da arte só se explicita através dessas três atividades simultâneas e complementares. *Poiesis* é o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos. *Aisthesis* é o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo. Ao comentar este conceito, Jauss cita-o na visão de outros autores em relação à estética ou à arte como experiência receptiva:

— **Aristóteles:** a arte é o prazer ante o imitado;

__ **Baumgarten:** o prazer estético é conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis;

__ **Konrad Fiedler:** a arte é pura visibilidade; visão intensificada, sem conceitos;

__ **Chklovski:** a arte é estranhamento, visão renovada;

__ **Moritz Geiger:** a experiência estética é contemplação desinteressada da plenitude do objeto;

__ **Jean-Paul Sartre:** a arte é experiência da densidade do ser;

__ **Dieter Henrich:** a arte é pregnância perceptiva complexa.

Em todas essas definições existe a presença de expressões ligadas ao caráter vital da arte, àquilo que nela é denso.

A densidade da arte se transfere para a experiência estética que, conforme comentarei mais adiante, pode ser vista como desconceitualização do mundo, principalmente em se tratando da arte da modernidade que retoma vivências milenares, remontando a eras primitivas da evolução humana.

Qualquer ato da percepção, e não só os estéticos, é _ para Ehrenzweig _ "uma mera imagem mnêmica que reprime as experiências subjacentes da forma" (E33], p. 281). Também o superdesenvolvimento do sentido estético pode ser considerado uma "formação silenciosa de reação ao fluxo da percepção com impulsos arcaicos indiferenciados (pangenitais, pan-anais e similares)" (idem, p. 283). A herança das experiências estéticas teve sua origem provavelmente em um estágio muito primitivo da humanidade.

O sentimento estético _ presume Freud (citado por Ehrenzweig) _ é proveniente da excitação sexual através da visão do parceiro, sendo relacionada ao surgimento do modo ereto de andar que permitiu a transferência da excitação a diversas partes do corpo:

(...) a faculdade de excitar foi estendida a partes não-genitais do corpo * apenas para ser parcialmente transformada em prazer estético. ([33], p. 110, * grifos meus)

Deve ter havido nos tempos pré-históricos um estágio em que o desejo sexual atormentado, despojado do seu objeto original pelo modo de andar ereto, se perdeu além dos limites do corpo feminino para dotar qualquer forma visual de uma qualidade genital; nosso incosnciente reteve esse movimento da forma "pangenital" *, (...). (idem, p. 111, * grifos meus)

Graças a essa retenção permanece perigosamente viva a luta primária entre a reação estética e a visão pangenital. Os rótulos e as classificações que empregamos para analisar a arte e falar sobre ela _ como "sublime", "gracioso", etc. _ servem para aliviar o público "do incômodo de uma experiência genuinamente emocional" (idem, p. 113), e se referem ao encobrimento do ódio e do amor avassaladores que a criança, "um pequeno selvagem primitivo" (idem), é capaz de sentir e que ficam enfraquecidos em nossa vida adulta.

A função do prazer estético é destruir a emoção dionisíaca primária, entretanto, tem sido muito contrariada pela arte do século XX, como a obra cheia de distorções de Cézanne. Este tipo de construção artística provoca recepções mais próximas da relação que os povos primitivos tinham com sua arte.

Comparando nossa relação com a arte à dos "povos xamânicos", Nicolau Sevcenko afirma que

(...) nós temos uma relação muito mais melíflua com a arte. Ela se tornou extremamente familiar e a maneira como ela nos induz é tão mais suave que sequer nos damos conta de que estamos sendo induzidos. Nós nos damos pouco conta de como ela nos impacta, do quanto ela nos perturba, nos faz mudar de opinião e arrasta para pontos de vista que não são originalmente, os nossos e de que, ao final de contas, depois que passamos por ela, já não somos mais os mesmos. ([49], Debale, p. 160)

Embora nossa relação com a arte pareça ter perdido a força, depreende-se das afirmações de Sevcenko que tal não ocorreu de fato, mas apenas não existe mais uma percepção clara dessa força que ainda se mantém. é que toda arte é uma forma de narrativa e, segundo Sevecenko, tanto a narrativa histórica quanto a ficcional têm origens xamânicas. Deve-se a estas origens o que há de fervilhante, tenso, intenso e até incômodo nas obras de arte, apontando para seu potencial de "coisa-vivente" recuperado dessas origens primevas, porque

A narrativa [xamânica] não é uma exposição do assunto, é o <u>modo supremo da experiência</u> <u>da vida</u>. Através dela o mito se torna rito e a cerimônia, uma suspensão do tempo, evasão do espaço e libertação dos frágeis limites do corpo mortal e carente. O fragmentário se torna uno, o efêmero, eterno e o contingencial, revelação. ([52], p. 126, grifos meus)

Sevcenko afirma que o xamã empregava as palavras com feitiço, para "provocar o encantamento de que as palavras usadas

cotidianamente não estão providas" (idem, p. 161). Talvez seja necessario discutir ou rever essas afirmações, porque as palavras de uso cotidiano _ justamente por suas origens primitivas _ também estão providas de encantamento; contudo, por esse encantamento estar latente, não somos _ se não formos poetas _ capazes de percebê-lo sempre, mas apenas em certos momentos de ruptura que a experiência da *katharsis* _ descrita por vezes de modo tranquilizador _ pode nos permitir.

Katharsis é a função que libera a psique do receptor, através do "prazer dos afetos provocado pelo discurso" (ou pela **construção** de toda arte), ou seja, é o prazer afetivo resultante da recepção de uma obra, capaz de motivar as transformações de convicções e a liberação da mente do receptor, pois a arte o liberta dos interesses práticos e dos compromissos cotidianos, fazendo-o sentir prazer, incitando-o à ação, e permitindo que atinja a liberdade estética de sua capacidade de julgar. Para Jauss, a cultura de massa não executa essa função libertadora porque seus efeitos são repetidos e manipulam o leitor. Embora Jauss exclua a possibilidade de a cultura de massa executar essa função, também não se sabe com segurança se a "outra" cultura a realiza plenamente.

Embora existam pontos em aberto, a marca essencial do prazer estético é a liberação que se realiza por meio dessas três funções. A consciência criadora se libera através da criação do mundo como sua obra. A receptora, pela possibilidade de renovar suas percepções das realidades interna e externa. Pela catarse, a experiência subjetiva se transforma em intersubjetiva, porque a

obra sempre apresenta um juízo ao qual exige anuência, e apresenta também normas de ação a serem explicitadas, com as quais o receptor se identifica. A própria atividade da *aisthesis* pode se converter em *poiesis*, pois o observador, considerando incompleto o objeto estético, pode converter-se em co-criador da obra.

Para Jauss, em se tratando de literatura, o caráter de experiência estética da comunicação literária só será conservado enquanto as atividades da *poiesis*, da *aisthesis* e da *katharsis* mantiverem o caráter de prazer, pois a experiência estética não é apenas reflexão ou conhecimento, mas sim a junção destes com o prazer. Prazer e conhecimento não existem um sem o outro.

Mesmo reconhecendo a psicologia do processo de recepção como um tópico insuficientemente esclarecido ([09], p. 50), Jauss considera que

> (...) a experiência relacionada com a arte não pode ser privilégio dos especialistas (...). ([09], p. 45)

Para Jauss a experiência estética sempre emerge em formas inesperadas, esquivando-se de proibições, reinterpretando os cânones e descobrindo novos meios de expressão; por isso ela não é privilégio de especialistas, nem se deixa jamais dominar completamente pela ideologia. Tudo isso se deve à função transgressora de pergunta e resposta própria da arte.

Em "Petite apologie de l'expérience esthétique" ([11], pp. 123-57) Jauss discute diversas teorias que vêem uma

legitimidade própria na experiência estética, oposta à legitimidade lógica. Entre elas, a teoria da arte como pura sensibilidade visual (de Fiedler), que aborda a percepção estética como procedimento de desconceitualização do mundo, procedimento este que deseja dar a ver as coisas desembaraçadas de tudo que sobrecarrega sua pura aparência visual. Também são vistas as idéias de Valéry, que afirmam a percepção estética como um processo de aprendizagem, através do qual aprendemos a nos libertar das noções antropocêntricas com que enxergamos a natureza. Todas estas teorias remetem _ graças a seu caráter de "desfamiliarização" _ às idéias de Ehrenzweig e Sevcenko expostas anteriormente.

Essas e outras teorias propõem a função crítica da *aisthesis* como redefinição do mundo, convidando o espectador a se desfazer do aspecto familiar das coisas. A tarefa da experiência estética é tornar presente a imagem de um mundo único e total. A arte é o melhor meio, segundo Jauss, para conquistarmos essa percepção, ou, pelo menos, para nos indicar a possibilidade de atingi-la.

É abordada também a função comunicativa da experiência estética como experiência do outro. Jauss explica os diversos fenômenos de identificação através dos quais a arte transmite normas de ação, e define diversos modelos de identificação (Cíi], p. 147) entre espectador e obra, comentando através deles as vantagens e os riscos (mera imitação, fascinação) da experiência estética. Esses riscos acontecem também em outros campos do conhecimento. Há muitos indivíduos que lêem uma ou duas obras de

Nietzsche e já se sentem autorizados a "assassinar" o cristianismo sem maiores reflexões.

Para restaurar a função comunicativa da arte e recuperar a importância da teoria estética, Jauss propõe as idéias de Kant, em **A crítica do juízo**, como elementos que permitem à arte assumir sua função comunicativa sem abandonar seu caráter de negatividade frente à realidade social. A obra de Kant mostra que a arte, para participar da criação de normas, não está condenada a se degradar como instrumento de adaptação submisso à ideologia dominante, uma vez que ela não precisa impor, mas apenas propor modelos de ação. É a adesão do receptor que vai definir orientações e normas propostas pelo "exemplo" estético.

No ensaio sobre as **Iphigénies** Jauss critica a filosofia marxista da história da arte, em que só há lugar para um conhecimento que seja reconhecimento de processos inteiramente objetivos, em que não há lugar para uma seleção que faria intervir a liberdade da consciência humana.

A função de criação social da arte é discutida através da observação da fusão de experiência estética e experiência do mundo na concretização de um texto (como as **Iphigénies**, por exemplo), processo que mescla experiências determinadas pela sociedade e outras pela história individual. Nesta instância é discutido o conceito "horizonte de expectativas", e o autor explica o que ocorre durante a fusão de horizontes: entre outras coisas, a liberação da monotonia cotidiana.

A função comunicativa da arte começa quando o leitor aprende pela identificação estética o que pode ser a experiência

unesp

e o papel dos outros.

A experiência estética faz, enfim, "falar as instituições mudas" que nos regem e, se não bastasse o aspecto de fruição, talvez esse poder fosse suficiente para que pudéssemos encará-la como importantíssima experiência do mundo. Embora ainda bem pouco estudada essa contribuição à práxis social, é inegável sua capacidade de

éclairer les rôles que jouent les acteurs sociaux, susciter le consensus sur les nouvelles normes en formation, et lutter ainsi contre les risques de la réification et de l'alienation par l'idéologie. ([11], p. 269)

É possível à arte lutar contra a alienação pela ideologia na medida em que os conceitos e construtos artísticos organizam experiências, redefinindo-as.

A relação da experiência com o conceito é investigada por Stierle [17]. É essa relação que determina as três formas de uso da linguagem (referencial*, auto-referencial e pseudo-referencial). Os conceitos são meros instrumentos para a organização e para a comunicação da experiência, são pontos de vista sob os quais a experiência aparece e é organizada em classes.

*** O uso referencial refere-se às narrações e descrições cotidianas que todos fazemos. A função auto-referencial está presente nos textos sistemáticos, em que é a reflexão a condição determinante para o uso da linguagem. Este tipo de texto é aquele que serve ao esclarecimento das condições de uso de seus termos. Ex.: manuais, textos científicos, etc.**

unesp

Nos textos ficcionais os conceitos são usados pseudo-referencialmente. Entretanto, esse uso é uma variedade do uso auto-referencial, diferenciando-se deste unicamente pelo fato de as condições de referência serem produzidas pelo próprio texto. Aqui se apresentam, de forma experimental, possibilidades de organização dos esquemas para a organização da experiência. De tal modo que esquecemos a materialidade da relação entre os conceitos. Dessa relação nasce a figura de relevância que dá unidade à ficção e se concretiza como o equivalente de uma experiência, por isso a ficção e toda manifestação artística são capazes de redefinir o mundo através da experiência estética. A *aisthesis* possui essa capacidade porque os signos comportam, de modo enigmático, uma ligação com a coisa descrita, uma dependência com o ser daquilo que é assim descrito. Compreender um signo _ na visão de Umberto Eco _ é levar em conta sua ligação com a situação concreta:

> (...) significa aprender o que é preciso fazer para produzir uma situação concreta em que se possa obter a experiência perceptiva do objeto a que o signo se refere. ([31], p. 27)

Essas considerações de Umberto Eco aproximam-se das apontadas por Gadamer ([01], p. 62) sobre o discurso como portador da verdade. Para Gadamer é o discurso, e não a palavra, o portador da verdade. Vale o mesmo para as obras de arte: é o conjunto, o **construto de signos**, e não o signo isolado, que carrega a verdade. Verdade é o **ser** que se torna manifesto pela palavra ou pelo signo. Mas a significação não sobrevive nos signos se não

for em relação com um sujeito que os veja como signos. São neceessárias as mediações do pensamento para que a **Idéia**, o ser verdadeiro da coisa seja reconhecido. Com a mediação do receptor, a arte permite, enfim, que se manifeste o ser do mundo através do signo exato:

(...) Le mot est alors juste quand il élève la chose à la représentation figurée (...). Mais il ne s'agit certainement pas d'une représentation imitative, au sens d'une copie immédiate où se trouverait copié le phénomène audible ou visible; au contraire, c'est l'être (...), qui doit être rendu manifeste par le mot. ([01], p. 259)

Esta manifestação do ser (através da palavra ou signo) acontece na medida em que o receptor, no processo da experiência estética, pragmatiza o imaginário, retirando do processo o estigma de pura abstração, conferindo-lhe os atributos de acontecimento que envolve a transgressão do próprio "eu".

Dotada desse poder de transgressão, a experiência estética evidencia-se como experiência lúdica. Na visão de Warning, tal qual o discurso ficcional, ela também é "utilizável" porque permite ao receptor viver os jogos de papéis, a vivência de si mesmo no outro. Para Stempel [16], certas qualidades como o sublime, o trágico e o grotesco não se manifestam, na vida, de modo a absorver nossa atenção ou, pelo menos, não conseguimos captá-las convenientemente quando imersos em nosso cotidiano, mesmo se elas surgem repentinas e nos chocam ou comovem. Cabe à arte suprir essa deficiência, colocando em evidência isso que, na vida, é frequentemente um pálido reflexo.

De tanto apresentarem a experiência estética como um processo "libertador", positivo, os teóricos da estética da recepção e do efeito _ ao contrário de Ehrenzweig _ quase sempre nos passam a idéia de que essa experiência seja pacífica e tranquila. Ainda que o receptor possa ser visto como uma espécie de co-autor, sua relação com a arte está longe de ser caracterizada pela calmaria. Quando Iser afirma que os vazios devem sua relevância artística ao fato de quebrarem a "good continuation" ou "boa Gestalt", está apontando para a inquietação própria da experiência estética afirmada por Ehrenzweig [33]. Essa inquietação ocorre porque a arte, principalmente a moderna, trabalha formas pouco ou nada articuladas, censuradas pelo superego por envolverem um simbolismo perigoso. Esse simbolismo é perigoso por referir-se, segundo Ehrenzweig, a arcaicos impulsos dos paradigmas pangenital e pan-anal, que remontam aos tempos do pensamento primitivo, quando o ser humano não era ainda capaz de realizar uma diferenciação de "coisa".

Jauss ([11], p. 147) percebe riscos de identificação mental excessiva entre o receptor e personagens ficcionais, e também o risco da fascinação.

Os riscos e conflitos, apenas indicados por Iser e Jauss, remetem a **O prazer do texto** [26], em que Barthes afirma que os textos de fruição levam o leitor a experimentar um desfalecimento caracterizado pela agitação, pelo abalo e pela perda. Quem sabe um prazer extremo? Para Barthes a fruição não é dizível _ só pode ser dita entre as linhas _ e representa a perda abrupta da sociabilidade (p. 81) sem recaída no sujeito: tudo se

perde integralmente.

Estes perigos, entretanto, só fazem confirmar o poder da experiência estética jamais resolvida pelas tentativas que desejam descrevê-la.

III.2) Texto/arte x história

> Somos seres ambivalentes, (...), que secretam intemporalidade demonstrativa, que constroem artifícios de comprovação analítica, universais e intemporais, melhor: transtemporais. Mas, por outro lado, seres que, cotidianamente, (...), fazem propaganda, defendem idéias ou interesses, são ideológicos: (...); seres que se posicionam e atuam com os instrumentos, da razão prática, não da razão pura.
>
> (José Américo Motta Pessanha)

Na introdução deste trabalho situei a estética da recepção e do efeito no panorama do pensamento ocidental do século XX, cuja característica mais importante é a corrosão do objetivismo radical com o consequente nascimento de um novo espírito científico. Todos os horizontes que nossos olhos flagram revelam a ruptura das ilusões de certezas absolutas. Os diversos campos do conhecimento humano parecem desejar mútua reaproximação. Ao exigir o rencontro da arte com a história, a corrente teórica inaugurada por Jauss revela-se filha legítima de

seu tempo. Ancorada nesta sua qualidade resolvi buscar opiniões fora do campo unicamente artístico, e recorri aos textos do **Colóquio Narrativa: ficção e história** [49] para compreender e explicar melhor como se daria a fusão ou _ pelo menos _ o encontro entre a História e a Literatura. Os textos do "Colóquio" são muito interessantes porque discutem a situação da História em nosso tempo, relacionando-a com a Ficção. Como as Artes e as outras ciências, os estudos historiográficos também passam por um processo de intensa redefinição e proveitosa discussão. É comum os estudiosos presentes ao Colóquio compararem _ como o próprio título do evento o sugere _ a História com a Ficção. Aliás, é mais que comum, é recorrente e obrigatório.

A História apresentada pelo livro resultante do congresso é a mesma História insistentemente perseguida pela estética recepcional: a que faz parte do "novo espírito científico", que engloba também a imaginação responsável pela "salvação" da racionalidade na passagem do euclidiano para o não-euclidiano (José A.M. Pessanha [49], Debate, p. 60).

O conhecimento ocidental enfrenta hoje um período em que se confrontam e se dispersam mais que nunca os limites entre racionalismo e irracionalismo. A estética da recepção e do efeito parece ser uma vertente de algum modo encravada entre os dois pólos. É tão denso o conflito, que há quem acredite numa tendência da nossa época ao místico:

Parece que está surgindo para nós, hoje, a possibilidade de uma alternância ou de uma certa tensão entre o que tende ao estritamente lógico-formal e o que tende em direção ao místico (para

empregar uma expressão bastante vaga). (José A.M. Pessanha, [49], Debate, p. 166)

No ensaio "História e ficção: o sono e a vigília" [46], Pessanha lembra que Descartes (in **Méditations Méthaphysiques**) explora a possibilidade de todo conhecimento dissolver-se em ficção, e de que mesmo a vigília seja uma outra espécie de sonho. Para o ensaísta, Descartes coloca em crise "a objetividade relativa ou correspondente às idéias claras e distintas, base da episteme racionalista clássica" (p. 284). Pessanha interpreta ainda mais inquietantemente essa crise, perguntando, com base no pensamento de Descartes:

E se o grande erro _ (...) _ é o homem acreditar no meio-dia da razão que lhe revela objetos inteligíveis, banhados por luz puríssima (...) ? ([46], p. 284)

Nesse momento decisivo da construção metafísica do cartesianismo, "ocorre o confronto entre sono e vigília e entre ficção e ciência" (p. 285). Estamos na fronteira entre os territórios da razão pura e da razão prática, entre duas ordens de linguagem: a de modelo matemático, que privilegia a evidência e tende à formalização; e a linguagem de modelo jurídico, jamais inteiramente formalizável, estrutura argumentativa e dialógica, visando à persuasão. A primeira se constrói com vocação de intemporalidade, mas "a segunda se reconhece e se quer como razão humanizada" (p. 286).

Se o pensamento cartesiano já sabia lidar com as "impurezas" do racionalismo, imagine-se o que representou o

desenvolvimento dos estudos psicanalíticos no panorama científico e cultural do século XX. Introduzindo o conceito de inconsciente, a psicanálise _ vista por Horus Vital Brasil, no ensaio "O sujeito da dúvida, a interpretação e o real" [27] como uma "atividade prático-poética" _ questiona a pretensão redutivista da epistemologia moderna e sua intenção de controle sobre todas as produções culturais. Nesse questionamento a psicanálise acaba por opor-se à política da ciência, colocando a ciência moderna no limiar do absurdo por ser probabilística:

(...) a ciência moderna tem que se reconhecer, ao considerar o fato humano, e se colocar no limiar do absurdo, probabilística e referida ao princípio da incerteza. ([27], p. 307)

Mais do que probabilística, Anton Ehrenzweig caracteriza a ciência _ ou o realismo científico _ como subjetiva:

(...) o realismo científico, (...) é uma cuidadosa observação de nossas próprias percepções altamente subjetivas, (...). ([33], p. 233)

Se reconhecemos o caráter probabilístico das ciências, não deveríamos jamais exigir que os estudos historiográficos _ e muito menos os artísticos ou literários _ fossem totalmente isentos ou comprometidos com algo tão pesado (ou até mesmo utópico) quanto a Verdade. É possível, aliás, que esta seja _ também _ uma construção ou fantasia do espírito humano. A história, por exemplo, engendra o "mito do sentido do eu" e se configura por projeções marcadamente ideológicas. Para muitos,

ela não se distinguiria dos procedimentos ficcionais, e não seria uma ciência porque o modelo vigente de ciência lhe é inadequado.

A narrativa histórica e não-histórica pertence _ conforme Luiz Costa Lima, no ensaio "Clio em questão: a narrativa na escrita da história" [42], _ ao modo configuracional da compreensão humana: aquele que determina o "complexo singular e concreto de relações" que especifica certo objeto.

O historiador trabalha com documentos, mas, através deles, só se pode conhecer o que já foi, solicitando-se os recursos da imaginação. Mediante tais recursos, o historiador conhece reconstruindo, mas a sua reconstrução é configuração. Reaparece, desse modo, na verdade histórica, o elemento ficcional. Luiz Eduardo Soares, outro expositor do "Colóquio", também aborda a história como "construção":

(...) a história é construída, reflexiva e praticamente, e, sendo construída, não oferece a segurança que alguns devaneios objetivistas e doutrinários desejariam. ([53], p. 228)

Ela não pode oferecer essa segurança porque não utiliza a prova exaustiva, analítica, conclusiva. Por ser uma construção retórica e argumentativa, "despojada da pretensão da cientificidade à maneira lógico-matemática" (José A. M. Pessanha [46], p. 297), a história busca o argumento "mais forte", capaz de melhor persuadir o seu auditório. Se tem objetividade, é uma objetividade construída. Entretanto, para Pessanha, essa forma de conceber a história não a transforma em ficção porque

(...) a arbitragem _ não o arbítrio _ do historiador não se confunde com o ato de vontade que institui ou cria ficções. ([39], p. 297)

O historiador não é um romancista, não inventa suas personagens. O seu papel é organizar os eventos que dizem respeito a uma personagem como Nero, Napoleão ou Hitler, relacionando tais eventos ao caráter, aos projetos e intenções destas personagens. Hiltler existiu de fato e, por isso, se distingue de James Bond.

Mas o historiador que escreve sobre ele, (...), inevitavelmente cria, imagina, fabula: é narrador. (...). Não permanece irmão do poeta que compõe "um belo canto" _ (...)?. ([39], p. 298)

Embora inicialmente separe os trabalhos do historiador e do romancista, reconhecendo algumas diferenças entre eles, Pessanha termina por sugerir que os dois são marcados pelo ato de criar, imaginar, fabular. Para Nicolau Sevcenko isto não deve causar estranhamento, uma vez que ele atribui à história e à ficção uma "raiz xamânica" comum, vista como uma dimensão de profundidade histórica subjacente ao florescimento da narrativa nas formas ficcional e histórica, que envolve a questão da memória e do poder mágico da narrativa.

Sevcenko coloca a experiência xamânica ao lado da loucura "da possessão pelas Musas", típica dos poetas, dos historiadores e dos artistas. Portanto, ele irmana xamãs, poetas, artistas e historiadores, e, lembrando Châtelet, sugere que o mito não deve ser pura imaginação e que o pensamento racional tende a se impor como um novo mito. Indo mais além, propõe _ com

Freud _ uma reavaliação dos nossos sistemas de pensamento:

(...) o resgate, compreensão e desenvestimento dessa raiz xamânica da cultura é uma etapa daquela trajetória angustiosa, que ele [Freud] propunha em sua obra, para que os homens ampliassem sua lucidez pelo discernimento de suas fraquezas, assumindo corajosamente que, "algumas de nossas esperanças revelam não serem mais que ilusões". ([52], p. 133)

O ensaio de Sevcenko é uma brilhante tentativa de atender à proposição freudiana, por isso vai buscar, na reflexão sobre o ritmo, uma pista para compreender os modos pelos quais se desenvolveu a aquisição do conhecimento humano. O ritmo seria, segundo Sevcenko, o princípio organizativo de toda experiência sensorial humana, responsável pela articulação dos estados de consciência do homem, configurando-se como um apoio ao mesmo tempo interno e externo ao corpo e à consciência. Além disso, haveria uma motivação fisiológica para a atuação desse princípio:

Devido a própria complexidade em particular do córtex cerebral humano, dentre os homens a organização da experiência sensorial não é uma resultante espontânea, mas fruto de um ato deliberado da imaginação. ([52], p. 127)

Para Luiz Eduardo Soares, o ritmo também é responsável pela constituição da gênese da razão, esta representa um momento mais próximo ao dos mitos do que nos acostumamos a supor:

(...) há uma curiosa transitividade entre esse momento, supostamente irracional [o dos mitos], proto, pré-racional, esse momento fantasmático de origem e, por outro lado, a

constituição, a própria gênese da razão, (...). ([49], Debate, p. 154)

Parece haver uma fusão do lógico e do alógico ou pré-lógico, pelo menos quanto às suas origens comuns. Compreender esta raiz comum permite-nos conviver melhor com a reaproximação das mais diversas áreas do pensamento humano. Afinal, não há conhecimento sem discurso e este, tanto quanto a organização da experiência sensorial, se faz como construto imaginativo, ainda que a expressão "imaginativo" não tenha nada a ver diretamente com os termos "fantasioso", "enganoso" e correlatos.

Se Sevcenko aponta uma origem xamânica comum à História e à Ficção, Pessanha lembra que Platão fala da História como algo jamais desprendido da criação imagética, da *poiesis*. A segurança da escrita e o rigor das informações são o objeto da busca do discurso supostamente verdadeiro do passado. Apesar desta busca, este discurso permanece preso nas armadilhas da escrita.

Hoje ocorre no campo dos estudos historiográficos um revival da história narrativa. Apesar do reconhecimento do caráter não-científico da História, esse revival permite que se postule uma validade específica para a explicação por ela fornecida. Posterior à "nova história", essa outra forma historiográfica (narrativa) se configura como relato assumindo uma posição que se aproxima de uma tradição iniciada com Nietzsche e Droysen, atingindo autores contemporâneos como Gadamer. Chamá-la-ei _ como à própria "nova história"_ de "história dionisíaca"

Nos textos dessa espécie existe o abandono da exigência de transparência e de suspensão dos valores. Este abandono inclui o historiador e a testemunha (documento): ambos passam a ter a sua historicidade. Há uma sólida bagagem de textos comparativos ou conceituais que qualificam a posição do historiador, explicitando claramente os seus pontos de partida, o círculo habitual de suas discussões e sua contribuição inicial.

Reconhece-se na "nova história" e na "história narrativa" a densidade dos preconceitos e valores da testemunha e, por isso, o documento é transformado em versão. A intenção é a de levantar pressupostos capazes de informar, dar peso, espessura e intensidade a cada versão.

Embora estas transformações refutem uma concepção factual de verdade, não existe nenhum descaso em relação à pesquisa histórica ou ao manuseio das fontes documentais.

Enfim, boa parte dos trabalhos que compõem o revival da narrativa acabam se distanciando de um compromisso absoluto com a totalidade e permitem o surgimento das "histórias do cotidiano". Para Benzaquen ("As almas da história" [21]), esses trabalhos são da categoria do ensaio e mantêm um compromisso da história com o humor (p. 109).

Ao abandonar o modelo de cientificidade positivista, a História está saindo da certeza típica de uma razão absoluta para poder assumir a responsabilidade de uma arbitragem sempre circunstancial; está deixando de ser grandiloquente, de ser apenas a história dos grandes vultos, para ser a história também do cotidiano e do particular, captando a intensidade da vida.

Os debatentes do "Colóquio" concluem belissimamente sobre esse caráter não-acabado do trabalho do historiador:

(...) o que nós fazemos são sempre ensaios. (Silviano Santiago, [49], Debate, p. 118)

Uma encenação definitiva. (Benedito Nunes, idem)

As novas posturas historiográficas reconhecem, portanto, que o discurso histórico é um construto fundamentado pela categoria argumentativa; entretanto, tal fundamentação não o transforma numa fraude. Não só a História, mas todas as ciências humanas estão sendo _ segundo Pessanha _ vistas como partes da Teoria da Argumentação:

(...), a questão da dialogicidade da História, (...), coloca não só a História mas todas as ciências humanas e todos os discursos não perfeitamente formalizáveis, no campo do provável, do relacional, do aproximativo, da Dialógica ou Nova Retórica, (...) ou Teoria da Argumentação. ([49], Debate, p. 59)

Cada vez mais despojados das amarras objetivistas, os historiadores não se limitam à nossa história de civilização ligada à escrita. Alguns, como Sevcenko, desejam reavaliar períodos anteriores, em busca das raízes do próprio discurso histórico:

Se eu desloquei meu texto para a pré-história foi porque acredito que há uma dimensão temporal, inifinitamente maior, dentro desse período que nós, talvez por excessivo preconceito histórico, por excessivo apego a nossa própria historicidade, a nossa própria identidade com uma civilização escrita, desdenhamos, e eu acho que esse aprofundamento é particularmente importante. ([49], Debate, p. 151)

Retomando a pré-história, em busca das raízes xamânicas das narrativas histórica e ficcional, Sevcenko tentou lutar contra certo "didatismo caricatural" (p. 152) com que nossa cultura minimiza a pré-história, e mostrar a riqueza desse período.

Os novos estudos historiográficos desejam, enfim, inverter as perspectivas dos historicismos tradicionais, tentando, como deseja Jauss, compreender o passado pelo presente. O novo historicismo é marcado pela descontinuidade e pelo senso de ruptura, tal qual a ciência que se refaz a partir de suas bases:

(...) como o "novo espírito científico" que aparece na física quântica, na teoria da relatividade de Einstein, ou nas geometrias não-euclidianas. (José A. M. Pessanha [46], p. 295)

Estas posturas conduzem, segundo Pessanha, a uma filosofia do ato, que explica as "histórias do cotidiano" ou "da vida privada":

Porque a vida não é duração, antes o descontínuo dos atos, é preciso estar atento à originalidade, à singularidade, ao detalhe, ao acidente. (idem, ibidem)

Para Horus Vital Brasil, a própria noção de história sofreu um deslocamento significativo com o desdobramento da obra freudiana, devido ao conceito de inconsciente, através do qual a psicanálise introduz "alguma coisa que deverá permanecer secreta, escondida, embora decididamente se manifeste" ([27], p. 302).

Abalados pelos adventos da psicanálise, da física quântica, da teoria da relatividade, tanto a História quanto todo o pensamento científico-cultural do século XX precisaram reavaliar seus fundamentos, suas origens e seus preconceitos, resultando num abandono gradual da ilusão objetivista. Todavia, não é o abandono da razão a meta perseguida por cientistas em geral e historiadores em particular:

> Não queremos abandonar a razão; queremos encontrar uma racionalidade, sim. Mas uma racionalidade que não seja tão estreita quanto aquela que nos impedia, antes, de fazer uma epistemе histórica, pois, quando íamos fazê-la, cobravam que a fizéssemos à maneira de uma ciência natural. (José A. M. Pessanha, [49], Debate, p. 167)

Considerado uma fonte de orgulho, o advento da razão _ hoje incansavelmente discutido e reavaliado _ é visto também como um gesto que constrangeu a atuação do homem no mundo:

> (...) um gesto que fechou inúmeras portas daquele mundo mágico, daquele mundo analógico dentro do qual os homens tinham muito mais possibilidades de atuar com prioridade, com imaginação e agir liberados, pois os circuitos de emoção, que depois foram constrangidos pela razão massificadora, aparecem como sendo uma noção totêmica. (Sevcenko, [49], Debate, p. 322)

Hoje, o que se vê, portanto, é uma retomada de outros princípios para além da razão pura. Não é uma apologia da irracionalidade, mas um confronto entre o lógico e o pré-lógico para redescobrir a própria história da aquisição do conhecimento pelo homem ocidental. Por isso a história se redefine como um construto discursivo e dialógico e permite uma aproximação maior com o discurso artístico. Se, por um lado, os estudiosos da história caminham em direção ao ficcional, por outro, os teóricos da literatura tentam caminhar ao encontro deles, percebendo e revelando pontos de encontros naturais entre as artes e a história (ou a ciência). Umberto Eco, em **Obra aberta** [32], afirma que as diversas poéticas reagem e revelam uma visão de mundo. Essa reação-revelação é uma característica intrínseca das artes. Em cada século, a maneira de estruturação das formas artísticas reflete o modo como a ciência e a cultura da época vêem a realidade. Enquanto a poética do Barroco reage a uma nova visão do cosmos introduzida pela revolução copernicana (p. 157), as poéticas contemporâneas tendem a uma multipolaridade da obra e têm

> **todas as características de uma criatura de seu tempo, de uma época na qual certas disciplinas matemáticas interessam-se pela riqueza dos conteúdos possíveis em mensagens da estrutura ambígua, abertas multidirecionalmente. (idem, p. 125)**

Tudo nestas poéticas se direciona para o prazer do ambíguo, para a imersão na crise, tão próprios da época em que vivemos e tão contrários à época clássica em que o homem estava acorrentado a

uma ordem social e de pensamento hierárquica e autoritária.

Eco verifica as analogias apresentadas por programas operacionais de artistas e programas operacionais elaborados pela pesquisa científica contemporânea, afirmando que a obra de arte atual é uma "metáfora epistemológica" (idem, pp. 154-55): que representa, na arte, a repercussão das metodologias científicas de nosso tempo e a reafirmação das categorias de indeterminação, de distribuição estatística, que regulam as interpretações dos fatos naturais.

No ensaio "Para além da história social" [51], Silviano Santiago examina o texto **Los hijos del limo**, de Octavio Paz, observando como o poeta relaciona arte e história. Octavio Paz afirma que o poema é um produto de uma história e de uma sociedade, mas sua maneira de ser histórico é contraditória, porque ele precisa buscar um modo de resolver o impasse entre a tradição (o contínuo) e a ruptura (o descontínuo). Tarefa resolvida, segundo Santiago,

> **pela conceituação de um agora *, gordo e grávido do passado e do futuro, marmóreo e imperturbável na sua atemporalidade. (...) Fincada no agora, a poesia moderna é ao mesmo tempo presente, tradicional e utópica. (* itálico no livro, p. 246)**

O poeta simultaneamente se deixa envolver e se distancia _ num único movimento _ dos objetos que o atraem, classificando e desclassificando, dessa forma, o tempo histórico; harmonizando-o, ao mesmo tempo, à descontinuidade da tradição e da ruptura.

Esse "agora" - fusão da tradição com a ruptura _, que Santiago entende como proposto por Paz, parece ser o objeto da busca dos teóricos da estética da recepção e do efeito, que se revela quando eles recorrem à história para auxiliá-los em suas teses.

O "agora" é um outro tempo _ subjacente aos demais _ no qual a poesia se apóia. Se o entendermos, poderemos entender como, na visão de Paz, o modo como a poesia contemporânea assume a história é justamente o da recusa do tempo histórico.

José Miguel Wisnik discorda das expressões que Santiago empregou para referir-se ao "agora": "grávido e gordo de passado e de futuro, marmóreo e imperturbável", porque Wisnik vê o "agora" como

> (...) o tempo que permanece como fundo possível, móvel, capaz de ser o ponto de encruzilhada de tantos tempos. Esse tempo, (...), tem como modelo o tempo da respiração. (...).Ele é o tempo respiratório, ele é puro ritmo. ([57], p. 261)

Por ser puro ritmo respiratório não pode ser "marmóreo" e "imperturbável"; nem apenas "grávido", pois é "encruzilhada de tempos" já nascidos, já vivos e ativos.

A contemporaneidade é, para Octavio Paz, algo que "nos leva, na desconstrução dos mitos, à consciência de sua permanência" (Wisnik [57], p. 261), porque, embora o homem se mova numa dimensão simbólica, esta dimensão demanda sentido ao tempo. Desconstrução e consciência da permanência dos mitos apontam para uma convivência do racionalismo com o irracionalismo

na era da modernidade. Em se tratando dos estudos literários, Wisnik indica a obra de Walter Benjamin como capaz de apontar para esse lugar onde "se supera a oposição entre racionalismo e irracionalismo" (idem, p. 264). Ela é uma obra que "tem um caráter estratégico nessa discussão toda" (idem, ibidem), porque Walter Benjamin "lê a literatura de uma maneira ao mesmo tempo agudamente histórica e transhistórica" (idem), tal como o propõem _ uns mais, outros menos _ os teóricos da linha recepcional, principalmente Iser.

Depreende-se, enfim, de todas as tentativas de comparação ou fusão da historiografia com a literatura ou a arte _ como pretende Sevcenko _ uma vontade de reunir experiências diferentes em busca de uma origem que justifique um fim comum, por isso Sevcenko retomou as "raízes xamânicas" de toda e qualquer narrativa:

(...) minha intenção (...) é no fundo tratar a questão da cultura, da historiografia ou da literatura como um conjunto, como coisas que são necessariamente diferenciadas, mas como experiências que procuram construir o <u>telos</u> * (?) **, uma teleologia, e prender as pessoas dentro dessa rede. (* itálico no livro, ** parenteses e interrogação no livro, Sevcenko [52], p. 160)

A aparição da "nova história" e o revival da "história narrativa" (por mim denominadas conjuntamente como "história dionisíaca") que não só permitem, como também desejam, uma reaproximação com as origens ficcionais da historiografia traduzida pela reaproximação com a literatura, revelam que o ho-

mem ocidental está readquirindo um comportamento mais lúdico, está permitindo que a rigidez do seu pensamento científico seja substituída por uma maleabilidade maior, sem que isto signifique um "anarquismo conceptual" a invadir os estudos das mais diversas frentes do conhecimento. É esta postura historiográfica que nos possibilita compreender com maior nitidez os objetivos da estética proposta inicialmente por Jauss.

Desde Gadamer a compreensão é vista como um fenômeno histórico, mas o mundo histórico é sempre um mundo humano, ou seja, apreendido pela língua. Gadamer mostra as inter-relações entre o conceito de hermenêutica e o de história, revelando que a apreciação estética contém em si reflexos da historicidade, demonstrando assim a amplitude do fenômeno de compreensão. Compreender não é jamais um comportamento apenas subjetivo, mas pertence à "história da eficiência" (explicada mais à frente).

Os estudos de Gadamer são um esforço para compreender as ciências humanas e fazem uma crítica da teoria estética por oposição à consciência estética. Eles se propõem a fazer o fenômeno hermenêutico surgir em toda a sua extensão, partindo da experiência da arte e da transmissão do passado pela história. Reavaliar os conceitos que as ciências humanas aplicam a si mesmas, opondo à supervalorização da mudança histórica a ordem eterna da natureza, faz parte da experiência desses estudos. Gadamer sugere uma atividade filosófica que leve em consideração a linguagem e o pensamento do indivíduo em sua comunicação com o mundo que o rodeia. Sem dúvida, esta seria uma atividade marcada pelo aspecto processual: jamais estanque ou verborrágica.

Em "L'historicité de la compréhension entendue comme principe herméneutique" (DOI), capítulo II da segunda parte, item 1), Gadamer apresenta o princípio da "história da eficiência". "História da eficiência" é uma exigência para que exista uma hermenêutica adequada a seu objeto, cuja tarefa seria iluminar a realidade da história no seio da própria compreensão. Portanto, a história da eficiência mistura história e compreensão, prevê uma concepção que, por ser verdadeiramente histórica, leva ao mesmo tempo em conta sua própria historicidade e deixa de perseguir o fantasma de um objeto histórico, para discernir no objeto o outro aspecto do que nos é próprio e por aí reconhecer tanto um quanto o outro, pois o verdadeiro objeto histórico não é um objeto, mas a unidade desse um e desse outro. Nessa relação consiste a realidade da história enquanto realidade da compreensão histórica. Por ser baseada em aspectos relacionais, a "história da eficiência" permite que aprendamos a compreender com mais justeza. Com essa expressão Gadamer está apontando para o caráter argumentativo do discurso historiográfico, está _ como os expositores do "Colóquio" _ mencionando o fato de ele ser uma configuração, um construto.

A compreensão de um texto é apresentada como um projeto constantemente renovado e a consciência hermenêutica deve, nesse processo, estar aberta à alteridade do texto, dando-se conta de suas próprias prevenções ou preconceitos.

A partir do Iluminismo, começou a excessiva valorização da razão. Mas a razão absoluta é bastante discutível. Por isso Gadamer propõe a reabilitação da autoridade e da tradição,

desprezadas, de certa forma, durante o Iluminismo. Quanto à autoridade, esta deve vir de um ato de aceitação e reconhecimento; a tradição, como autêntica preservação, é um ato racional que passa despercebido, sendo, para Gadamer, um fator de liberdade e da história, que se transmite em toda pesquisa. A essência da tradição é que nossa consciência histórica só se faz presente dentro da multiplicidade de vozes em que ressoa o eco do passado. E enquanto nós **somos**, o passado continua **a ser** em nós, em nosso tempo. Por isso há obras que jamais se calam:

(...) des oeuvres qui appartiennent à la littérature universelle restent parlantes, bien que le monde auquel elles s' adressent soit tout différent. (...). ([01], p. 92)

A distância temporal, como os conceitos de "autoridade", "tradição", "clássico", é revista por Gadamer para que seja possível reavaliar os fenômenos de compreensão associados à história. Fecunda, no plano hermenêutico, a distância temporal é o movimento constante que faz surgir preconceitos capazes de guiar uma compreensão verdadeira. Lembremo-nos que Gadamer reavalia também o conceito de "preconceito", mostrando que foi a partir do Iluminismo que a expressão ganhou conotação negativa. Em si, "pré-conceito" quer dizer julgamento surgido antes do exame definitivo de todos os elementos envolvidos, não quer absolutamente significar julgamento errôneo. Reabilitadas por Gadamer, a autoridade e a tradição se incluem nesses "pré-conceitos" positivos. A tradição envolve nossa consciência histórica que não é a capacidade de

imaginarmo-nos no passado, mas vê-lo a partir do presente, porque a compreensão consiste na fusão de horizontes passados e presentes, sendo a realização deliberada dessa fusão a tarefa própria da "história da eficiência".

Não é a reconstituição do passado que Gadamer prescreve, mas sua mediação, operada pelo pensamento, com a vida presente. Essa é, para Hegel, a essência do espírito histórico ([01], p. 99). A história está viva e presente em cada um de nós:

En vérité ce n'est pas l'histoire qui nous appartient, c'est nous qui lui appartenons. Bien avant que nous accédions à la compréhension de nous-mêmes par la méditation réflexive, nous nous comprenons de manière irréfléchie dans la famille, la société et l'état où nous vivons. (...). ([01], p. 115)

Por isso, os "pré-conceitos" do indivíduo, bem mais que seus julgamentos, constituem a realidade histórica de seu ser. E esta não pode ser obscurecida ou eliminada nos estudos sobre os fenômenos de compreensão.

No terceiro item do capítulo I ("Analyse de la conscience de l'histoire de l'éfficience", pp. 185-226), há um subitem dedicado ao conceito de "experiência", em que são comentados os pensamentos de Husserl, Bacon, Aristóteles, Hegel e outros sobre o conceito em causa.

O conceito de experiência significa um acordo do homem consigo mesmo. A experiência pertence à essência histórica do homem, e o ser histórico do homem contém um elemento essencial de negatividade, já que ilusões e desilusões são necessárias para

atingirmos o conhecimento das coisas. Quanto à experiência hermenêutica, esta é marcada pela tradição que é, antes de tudo, linguagem. E a consciência histórica no domínio hermenêutico é a experiência do "tu" ou do "outro", seja esse outro "presente" ou "passado". Aliás, em se tratando da escritura, essa separação se dilui:

Sous la forme del'écrit, tout ce qui est transmis est contemporain de tou présent. Il y a donc dans l'écriture une coexistence unique du passé et du présent, dans la mesure où la conscience présente est en état d'accéder librement à toute tradition écrite. ([01], p. 236)

Não é um manuscrito, um pedaço de papel, enquanto pedaço do passado, o portador da tradição, mas é a continuidade da memória, a humanidade passada que nos aparece inteira presente sempre que nos envolvemos com uma tradição escrita.

Na terceira parte do livro: "Inflexion ontologique de l'herméneutique sous la conduite du langage" (pp. 227-347), o compreender é visto como um processo linguístico, e a interpretação é vista como uma autêntica relação de vida, de caráter histórico que, por isso mesmo, podemos chamar de diálogo, mesmo que se trate da interpretação de textos.

A relação entre língua e mundo é muito importante para o trabalho hermenêutico. A língua é vista como experiência do mundo. As línguas são visões de mundo. O homem sabe que existe um **mundo** por causa da linguagem. As diversas visões do mundo não o relativizam, porque este não difere dos aspectos sob os quais se oferece. Pela linguagem dá-se a fusão dos tempos:

(...) le passé le plus lontain se rattache encore aux sentiments du présent, vu que la langue reste pénétrée par tout ce qu'ont ressenti les générations antérieures et en conserve l'empreinte. (Humboldt, cit. por Gadamer [01], p. 293)

É através da linguagem que o passado se transfere como potência ativa ao presente, repercutindo em todas as experiências humanas. A totalidade de nossa experiência do mundo e a experiência hermenêutica em particular se desenvolvem por meio da língua. Os "mundos" históricos são sempre mundos humanos, ou seja, aprendidos pela língua. Enquanto constituídos por ela, são de si mesmos abertos para toda compreensão possível. Isto deve ser levado em conta por todas as ciências, principalmente as humanas e, dentre estas, as que se referem às artes, para que delas não se excluam inadvertidamente os aspectos históricos. Estas ciências devem considerar que a língua é mais que enunciado: é experiência linguística do mundo, por isso é impossível dissociá-la da história (esta agora vista como processo e não como cronologia estagnada).

Gadamer considera a experiência da arte e da história para chegar a uma hermenêutica universal que trabalha sobre a relação geral entre o mundo e o homem; formula essa hermenêutica universal a partir do conceito de língua para escapar ao falso metodologismo, que emprega tortuosamente o conceito de objetividade nas ciências humanas, bem como para escapar ao espiritualismo idealista de uma metafísica do infinito. O importante para Gadamer é a finitude do acontecimento linguístico

em que se realiza a compreensão, porque a linguagem é que compreende nossa essência finita e histórica.

Gadamer opõe, portanto, à ingenuidade do historicismo, uma concepção verdadeiramente histórica, tendo na lógica da questão e da resposta * o ponto mais importante da primazia hermenêutica da questão. Essa lógica é a forma original da atualização do trabalho hermenêutico. Só compreendemos um texto quando compreendemos a questão de que ele constitui a resposta. A verdadeira compreensão exige que recubramos os conceitos próprios do passado histórico, neles incluindo nossa própria capacidade de concebê-los. Isto é a fusão de horizontes que, como processo relacionado à compreensão, só é possível através da língua, na qual todo passado é contemporâneo do presente.

A estética da recepção e do efeito é fruto do encontro da poética e da hermenêutica, que simultaneamente representa. Até o seu aparecimento vigoravam dois modelos de história da literatura __ que nada tinham a ver com as soluções propostas por Gadamer __: em ambos o que havia não era história, e sim uma moldura para uma história. Faltava-lhes a perspectiva estética. O primeiro, e mais atual, ordena seus materiais primeiro pelas ten-

---

* Para que fique bem claro o que vem a ser esta "lógica da questão e da resposta", tomemos como exemplo **Madame Bovary**, de Flaubert. Esta obra responde à imbricação de questões morais, psicológicas, formais, etc., passíveis de serem sintetizadas numa pergunta/questão deste tipo: se o ser humano é complexo, se seus atos burlam regras e costumes impostos do exterior, qual seria, na ficção, a melhor estrutura formal para "representar" essa complexidade e esse dinamismo sem recorrer a uma onisciência narrativa?

dências gerais, depois pelos gêneros, para, na sequência, tratar obras individuais, em ordem cronológica, dentro dessas rubricas. O outro segue o padrão da antiguidade, encarnado pelas **Vidas Paralelas**, de Plutarco. Seu material é linearmente ordenado segundo o paradigma de grandes autores, valorizados conforme o esquema de "vida e obra".

Desses e de outros métodos resultou o impasse entre história e estética, em que a presença de uma implicava a ausência de outra, aprofundando o abismo entre história e poesia. Não é sem razões que Jauss buscou apoio nas idéias de Gadamer, pois, como vimos, o autor de **Vérité et Méthode** desejava, de alguma forma, superar esse abismo.

Em **História literária como desafio à ciência literária** [10], Jauss propõe a reconciliação entre os aspectos estético e histórico através da relação entre passado e presente, abordando a questão pelo ângulo da percepção do objeto estético e das modificações por que passa.

As idéias de Jauss rompem com o conceito linear de evolução que passa, então, a ser visto como um processo conflituoso, baseado nas idéias de Tnianov que troca a noção tradicional do conceito de evolução pela de "processo como mudanças bruscas, revoltas de novas escolas e conflitos entre gêneros rivais" (Jauss, citado por Zilberman [58], p. 32).

O caráter estético e o papel social da arte se concretizam na relação da obra com o leitor. Sem a participação ativa do destinatário não se pode conceber a vida histórica da obra literária. Jauss vê dois modos de recepção:

a) **o processo atual:** em que efeito e significado do texto se concretizam para o leitor contemporâneo;

b) **o processo histórico:** através do qual sempre o texto é recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. Enquanto aplicação, a estética da recepção e do efeito deve reunir em seus estudos os dois processos:

A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção. ([09], p. 46)

Desligadas entre si, a história literária, a teoria da literatura e a história geral não dariam conta dessa realização. Para tentar, de modo salutar, reaproximá-las, Jauss discute no início de seu "ensaio inaugural" as questões sobre o descrédito sofrido pela história da literatura na atualidade, acusada pelos teóricos da literatura da falta de um método historiográfico rigoroso. Em seguida investiga as relações da história literária com a história geral, revisando os modelos das histórias nacionais do século XIX, que se afastavam do universal, não mais fazendo a ligação do passado com o presente. Instala-se a crise e surge a historiografia positivista, adaptando à história os métodos das ciências naturais. Rapidamente surge o protesto: a história cultural conquista o campo da literatura e opõe à interpretação causal da história uma estética irracional da criação, que busca a coerência da poesia na repetição de idéias e motivos eternos. Entretanto, as duas espécies de história foram

também substituídas por métodos que excluem toda a ideologia.

As teorias da escola marxista e formalista aumentaram ainda mais, conforme Jauss, o fosso entre história e arte. Em comum as duas escolas têm o abandono do empirismo e da metafísica estética. Como já disse atrás, a estética marxista reduziu os fenômenos culturais a equivalentes econômicos, enquanto o método formalista, à época de sua aparição, isolou a literatura, desligando a obra literária de todo condicionamento histórico, determinando seus efeitos com um critério puramente funcional: o de inter-relacionar os artifícios artísticos presentes na obra. Posteriormente a escola formalista começou a reencontrar o caminho do regresso à história, superando a idéia do processo histórico retilíneo, antepondo à noção clássica de tradição o princípio dinâmico da evolução literária. Apesar desse grande passo, os formalistas não conseguiram, segundo Jauss, atingir o estudo das relações da história da literatura com a história geral. Tanto quanto a corrente marxista, a estética formalista concede ao público um papel muito secundário.

Para recuperar o fio que liga a atualidade às manifestações artísticas do passado é preciso partir do horizonte de diálogo entre obra e público. Todas as sete teses que Jauss propõe no ensaio pedem que, de todos os modos possíveis, sejam investigadas as relações das obras com as expectativas do público, com outras obras, que se relacione a historiografia literária à geral. Tudo isso porque nenhuma obra é uma novidade absoluta, surgida do nada, cada uma sempre faz seu leitor recordar leituras anteriores, e mesmo cada autor é influenciado

por obras antecedentes.

Jauss consegue, ao término do ensaio, demonstrar as relações histórico-formais referentes ao trabalho receptivo do público leitor de **Madame Bovary**, de Flaubert, exemplificando sua proposta que engloba história e estética com o intuito de revigorar os estudos literários.

A grande inovação de Jauss é a proposta de revelação da dimensão histórica da literatura mediante enfoques sincrônicos, uma vez que, para Jauss, o caráter histórico da literatura é ressaltado precisamente nos pontos onde confluem a diacronia e a sincronia. Assim propostos, os enfoques sincrônicos da produção literária prometem possibilidades dinâmicas de estudos, pois exigem, como necessária consequência, outros enfoques na zona anterior e posterior da diacronia.

A proposta de Jauss quanto à intersecção sincronia/diacronia é semelhante à formulação de Haroldo de Campos * sobre a polêmica entre sociologismos e formalismos. Haroldo de Campos estabelece uma concepção sincrônica da literatura e da própria história literária. Esta concepção vê a história literária como "simultânea relação de textos que, mesmo distantes temporalmente teriam afinidades, privilegiadas nesse ponto de vista sincrônico" [57], p. 258), e não como "nexos diacrônicos sucessivos" (idem).

Também João Alexandre Barbosa parece concordar com essa "simultaneidade". Ao falar sobre interdisciplinaridade, no ensaio

---

* Conforme José Miguel Wisnik [57], pp. 257-64.

"O dentro e o fora: a dimensão intervalar da literatura", [23], pp. 25-33, o autor lembra que em qualquer edição "bem cuidada" do poema **"The Waste Land"**, de T.S. Eliot, há notas elucidativas do próprio poeta que fazem parte da obra desde a primeira edição de 1922, e há notas que esclarecem as várias citações, alusões ou paráfrases incorporadas ao texto. Essas notas fazem parte de um processo de composição poética que corresponde a "uma visão simultânea da história literária, em que todas as obras dialogam com todas as obras" (idem, p. 32). Pela mesma época, lembra João Alexandre, Fernando Pessoa afirmava que no mais pequeno poema deve haver "qualquer coisa por onde se note que existiu Homero".

Jauss insiste na necessidade de a história da literatura ser vista em suas relações com a história geral porque existe a função social da literatura, que é participar da visão do leitor. E se o leitor também é uma instância histórica, nada que se refira à literatura pode ser estudado isoladamente de suas relações com o mundo.

No ensaio "De l'**Iphigénie** de Racine à celle de Goethe", Jauss aplica os métodos propostos na obra inaugural, para entender porque a **Iphigénie**, de Goethe, converteu-se em leitura escolar obrigatória e desinteressante. Ele examina a trajetória percorrida pela obra, procurando recuperar-lhe as interpretações originais, não seu sentido original. A obra perdeu sua atualidade porque sua função de negação, desempenhada na época de seu aparecimento, foi sufocada ao longo do tempo. Jauss conclui ser possível libertar a obra de certo "classicismo arcaizante que a envolve" (Jauss, citado por Zilberman [58], p. 46), procura vê-la

como resposta a uma situação, comparando-a com a **Iphigénie**, de Racine. O teórico alemão julga ultrapassada a forma da tragédia e sugere o seu sacrifício porque

> **(...) a obra de arte não consiste num valor imutável: sua temporalidade expressa-se na aptidão a oferecer novas respostas ao público, (...). ([58], p. 48)**

Jauss destaca as interpretações que Roland Barthes e Auerbach fizeram da tragédia de Racine. As duas mostram como, na história da recepção de um texto clássico, a negatividade original de uma obra pode ser pouco a pouco esquecida. Os dois autores recuperam a vida da obra.

O conceito de atualização/reatualização, visto no domínio da arte, não é, para Jauss, uma modernização ingênua de velhos gostos, mas sim algo fundamentado sobre e pelo estabelecimento consciente, refletido, da ligação entre a significação passada e a significação presente das obras. Reatualizar uma obra pressupõe que se estude a relação dialética entre a obra recebida e a consciência receptora, estudo necessariamente seletivo, mas que por isso mesmo pode dar ao passado vida e juventude.

Quando Jauss se detém sobre um texto ou sobre diversos textos de uma época, seu desejo é redescobrir a vida que neles havia e ainda pode haver. Para João Alexandre Barbosa a leitura das obras do passado integra a experiência do presente em que se situa o leitor. Entretanto, esta experiência do passado integrado ao presente não é apenas dos significados, mas também "dos

significantes a que outras obras deram acesso" [23], p. 16). Por isso é possível redescobrir a vitalidade dos textos: todos estão impregnados _ inclusive estruturalmente _ de textos anteriores, sendo difícil imaginar o leitor de uma obra única. Se Jauss recorre à história, não é para relembrar datas e acontecimentos, mas para interpretar as relações significantes entre as obras e o seu tempo, bem como os reflexos dessas relações no nosso tempo. Por isso, no ensaio "La douceur du foyer", Jauss está em busca dos modelos de interação social que podem existir dentro e por trás dos sistemas e subsistemas descritivos de um poema. Tais modelos, que podem dar ao lirismo uma função comunicacional, são hábitos sociais, papéis que representamos sem ter consciência deles.

Ao examinar a produção poética editada em 1857, Jauss constata que, ao mesmo tempo em que foram lançados **Madame Bovary** e **Les fleurs du mal**, a poesia voltava-se a um tema de orientação burguesa: a doçura do lar, induzindo o leitor a repetir ou a valorizar esse modelo. É possível realizar esse tipo de pesquisa com obras mais atuais do nosso país e observar que modelos estamos cultuando ou desestabilizando.

O objetivo do ensaio de Jauss é relacionar a teoria literária da estética da recepção com a teoria do "mundo vivido" (sociologia do conhecimento). Jauss empresta desta disciplina a teoria da construção do mundo social, para descrever os modelos de interação social que fundamentavam a realidade do mundo cotidiano vivido tal qual ele era em 1857.

A análise empreendida pelo nosso autor procurará os tais modelos no contexto de universos particulares. Como os documentos da história social não indicam de maneira expressa como cada universo particular se delimita por relação a outros no interior do pensamento coletivo, Jauss estudará quais informações o lirismo, enquanto veículo de modelos comunicacionais, pode fornecer sobre os universos particulares, bem como sua delimitação na realidade cotidiana do mundo burguês na França do século XIX. Jauss analisará a expressão "doçura do lar" _ contida num verso do poema "Le crépuscule du soir", de Baudelaire:

> **Encore la plupart n'ont-ils jamais connu**
>
> **La douceur du foyer et n'ont jamais vécu!**

_ como modelo comunicacional portador de uma imagem ideal da sociedade, como tema reproduzido ou variado em todos os graus de lirismo do ano de 1857. Pela análise sincrônica de textos de Victor Hugo, da vanguarda representada por **Les fleurs du mal**, do lirismo escrito e publicado para fins de consumo imediato _ como o texto **Le Grillon**, de Louis Damey _ serão desdobradas as normas sociais subjacentes, que esse modelo comunicacional reúne na síntese de um universo particular, colocando em circulação na prática cotidiana.

Jauss vai mostrando que, enquanto autores como Hugo exaltam a doçura do lar e seus calmos prazeres, Baudelaire opõe à felicidade familiar a dualidade do casal; à "doçura do lar" o "interior do artista"; às alegrias tranquilas de um os êxtases da

comunicação sensual do outro.

Jauss acaba por questionar como os universos particulares, que constituem nossa realidade, se delimitam uns aos outros. No pensamento coletivo, as fronteiras de um universo particular são fixas, idealizadas e consagradas. Mas o lirismo poderia trazer à consciência tudo que o universo particular exclui.

Na fábula de Damey aparece a fronteira entre o mundo familiar e o mundo de fora. Trata-se de um pastiche tirado de La Fontaine. Todos os dias o pequeno grilo ouve a Mamãe Grilo dizer que a felicidade está no lar. Mas um dia não consegue mais resistir à curiosidade, e pula pela janela para fazer um passeio pelo mundo exterior, através do campo inundado de sol, com os outros grilos que lá vivem. Até que de repente a angústia se abate sobre o grilinho. E acaba-se o passeio devido à saudade de casa. Moral: muitos só aprendem o preço das "doçuras familiares" quando não podem mais usufruí-las.

Desse texto, Jauss tira as mesmas conclusões da semiótica literária de Iurij Lotman: as análises dessa fábula e de sua moral não são casuais, pois têm a ver com a oposição espaço interno/fechado e espaço externo/aberto. Uma das categorias mais importantes que Lotman aplica à organização de uma estrutura espacial é a oposição "aberto/fechado". Assim, a fronteira, o limite adquirem no sistema topológico uma significação particularmente importante: a articulação de um texto em função de um limite desse gênero é uma de suas características essenciais. Dessa topologia do espaço artístico,

Lotman tirou vários instrumentos de análise como, por exemplo, a correspondência entre tipos de heróis e de espaços.

O espaço artístico organizado em torno de uma fronteira reflete a organização de universos particulares delimitados e fechados, ou melhor, ele a faz aparecer no nível da representação. A atitude estética faz aparecer claramente a delimitação de campos semânticos que ficam latentes na realidade da práxis cotidiana. O modelo de interação "doçura do lar" só apresenta personagens do espaço fechado e interno. Quem quiser se satisfazer com o apelo do mundo exterior sem renunciar à segurança familiar, pode ouvir as histórias de um estrangeiro. O fechamento ideal desse pequeno mundo implica também a aura bem particular do distante, do estrangeiro. Mas mesmo essa ampliação deve servir à celebração do país natal e do espaço de felicidade.

Ao contrário desse lirismo da "doçura do lar", Baudelaire viola tabus, contra a expectativa de seus leitores, evocando a existência privada de felicidade daqueles que nas grandes cidades começam ao crepúsculo sua jornada de trabalho nas ruas e lugares de prazer. Os marginais são destituídos de seus direitos a tal "doçura". Baudelaire aborda o problema da legitimação e da função ideológica desse modelo comunicacional.

Contrapondo o lirismo baudelairiano ao lirismo de Hugo e Damey, Jauss demonstra como o primeiro escapa ao conservadorismo dos outros dois. Desse confronto é possível constatar que a caução poética poder servir, voluntária ou involuntariamente, à dissimulação de interesses inconfessáveis. Nesse caso, a poesia, legitimando a norma, preenche uma função

ideológica.

A função ideológica dos modelos poéticos de interação social dissimula, no próprio interior das fronteiras sacralizadas de um universo particular, a realidade de uma relação de forças e de interesses que aí se encontram implícitos. O lirismo da "doçura do lar", por exemplo, representando o lar como espaço de felicidade e reino da doçura feminina, silencia quanto à autoridade que, dentro da burguesia do Segundo Império, era, de fato, assumida pelo pai, o chefe de família, indissoluvelmente ligado à estrutura econômica. Para confirmar esta asserção, Jauss faz uma incursão à história social da família francesa do século XIX, e mostra como essa família aparece inteiramente nas mãos do pai.

No fim do ensaio Jauss utiliza a visão das relações do "eu" no espaço e com o outro (no tempo) da teoria sociológica do conhecimento (de A. Schutz e Th. Luckmann), aplicando-a ao estudo da experiência estética no mundo burguês de 1857, mostrando que o universo particular da "doçura do lar" silencia ainda sobre a realidade do trabalho profissional e sobre a idade madura. Neste último silenciar está se evitando falar sobre a relação conflitiva entre pai e filho, atendo-se somente à relação mãe-filho das fases anteriores.

O mundo relacional do lirismo "doçura do lar" se reduz à relação do "eu" com um "tu" que é o "outro privilegiado". É Baudelaire quem quebra esse horizonte limitado pelos interesses de poder e pelo ideal de ordem da burguesia, ao criar o tema lírico da multidão, erigindo como novo modelo comunicacional da

modernidade a existência da massa urbana.

Enfim, no lirismo da "doçura do lar", todo o ritual evocado pelo fogo ("foyer" = "lareira"/"lar") veicula conotações plenas de idealidade poética que dá à imagem do lar o poder de agir com mais força e responde, no presente, a vozes ancestrais, cuja legitimidade repousa numa origem religiosa que se perdeu no tempo. Entretanto, essa idealidade poética atribuída à imagem do lar escondia os verdadeiros tormentos das relações familiares e sociais que o indivíduo deveria enfrentar. O ensaio de Jauss procura desvendar o procedimento ideológico camuflado por essa necessidade de esconder a verdade referente a essas relações. Tanto quanto as instituições detentoras do poder sócio-político-econômico, a poesia mais conservadora não estava disposta a promover uma discussão profunda sobre as estruturas em que se fundamentava a sociedade da época.

Pela análise da produção poética de 1857 Jauss nos revela que esse período, apesar da literatura de consumo pretender provar o contrário, nada tinha de "doce". O ensaio nos mostra como são intrincadas as relações entre arte e história, como são dinâmicas, ricas e, embora se refira ao ano de 1857, na França, permite-nos entrever fecundas possibilidades de análises independentes dessa data e desse espaço, porque fala, antes de tudo, da luta do homem entre forças individuais e forças sociais que, afinal, se repete onde quer que o homem exista. Por isso a história pode nos interessar sempre porque

Ce qui a été ne nous intéresse pas parce que celá a été, mais parce qu'en certain sens, agissant encore, celá est encore *, parce que c'est impliqué dans le grand contexte de ces choses que nous appelons le monde historique, c'est à dire, le monde moral, le cosmos moral.

(*Itálico na trad. francesa. Droysen, citado por Jauss no ensaio "Histoire et histoire del'art" in [11], p. 99).

A idéia que Jauss propõe de história não é a de algo estagnado como aprendemos nos bancos escolares. Ele evita delimitá-la com definições paralisantes, tanto que vai buscar em Droysen a definição do mundo histórico como "essas coisas" ("ces choses"). Em "Histoire et histoire de l'art" ([11], pp. 81-122), Jauss faz um levantamento das diversas "histórias da arte" desde a antiguidade, assim como dos estudos biográficos e cronológicos, passando pelo determinismo do historicismo até chegar a uma nova proposta de história da arte, afirmando a existência de uma analogia entre história e história da arte, graças ao caráter factual das duas. O ponto principal desta analogia passa pelas palavras "processo" e "relação". Fatos e eventos, sendo processos e relações, são mutáveis. Tanto os históricos quanto os artísticos deixam sempre, por isso, aberturas para diferentes interpretações.

Jauss apresenta um projeto de história da arte que seja um fator de mediação entre a arte do passado e a do presente, discute a idéia do texto como tensão entre questão e resposta, abordando a abertura estrutural das obras (como Umberto Eco em **Obra aberta** [32]), e mostrando que a sobrevivência das obras do passado se dá por uma tensão aberta entre questão e resposta.

A nova história da literatura não é uma história de acontecimentos, mas de estruturas. A teoria proposta por Jauss é capaz de superar a oposição entre método estrutural e hermenêutica histórica, porque reconhece a dimensão social da arte sem negligenciar seu caráter estético, combinando o eterno e o fugaz. O que Jauss propõe é também uma nova forma de história como uma dialética que englobe ao mesmo tempo a historicidade da vida cotidiana __ a absorção sem volta do perecível no passado __ e a historicidade da produção artística __ a criação ou o surgimento do imperecível. Esta proposta é muito semelhante à "nova história" e à "história narrativa" comentadas pelos teóricos particiapantes do "Colóquio", tendo pontos em comum com o "agora" exposto por Octavio Paz.

Essa questão da combinação do eterno e do fugaz é retomada noutro ensaio de Jauss: "La 'modernité' dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui" [11], pp 158-209), em que a querela entre antigos e modernos é mostrada como um lugar comum literário cuja origem remonta à antiguidade. Traçando a evolução da palavra "moderno", Jauss mostra como se manifesta a consciência de uma passagem do antigo ao novo, como é possível compreender a imagem histórica que uma época faz de si mesma, levando em conta que nas significações sucessivas da palavra "moderno" e de suas contrárias há algo que reflete a experiência de um tempo ligado à eliminação do passado. Partindo do século V _ da passagem da Antiguidade romana ao mundo cristão _ Jauss vai perseguindo a evolução desse conceito, assim como a consciência que cada época manifestava da sua própria modernida-

de, até chegar ao conceito de modernidade do século XIX. Neste período o conceito cessa de definir-se por oposição a um passado qualquer e acaba por definir-se pela oposição da consciência da modernidade consigo mesma, não mais como oposição entre duas atualidades, a de ontem e a de hoje. Serão longamente comentadas as definições de Baudelaire a respeito da modernidade. é a partir da moda (reino do efêmero) que Baudelaire, segundo Jauss, desenvolve sua estética moderna.

A partir desse poeta, o conceito "modernidade" torna-se um neologismo para exprimir a dupla natureza do Belo: o eterno e o transitório. Para o autor de **Les fleurs du mal** a arte se compõe do histórico (transitório) e do permanente:

> **La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et le immuable. (Baudelaire. "Le peintre de la vie moderne".Oeuvres complètes de Baudelaire, Paris: 1939, p. 884, cit. por Jauss [11], p. 198)**

No jogo dialógico do imutável com o contingente, a experiência estética e a experiência histórica se confundem. Para Jauss isto implica "a consciência de uma nova identidade histórica" ([11], p. 199). Para Walter Benjamin, que Jauss também cita, **Les fleurs du mal** são o testemunho de uma experiência histórica, que foi capaz de fazer que as transformações da sociedade do século XIX se manifestassem pela transparência da arte.

A arte moderna, segundo a teoria baudelairiana, não precisa apoiar-se na autoridade do passado antigo, porque o belo

temporal e o transitório, tal qual o define o conceito de modernidade, "secreta ele mesmo sua própria antiguidade" [11], p. 203). Através das idéias de Baudelaire, Jauss nos leva a perceber o dinamismo da arte e das teorias estéticas relacionadas às suas próprias historicidades. História e arte não são mais vistas como discursos tão distanciados, cujos limites sejam facilmente determináveis e facilmente transponíveis.

Jauss propõe que se esclareça o papel e a produção da experiência estética no sistema das estruturas de ação de um mundo histórico. E a nova teoria da literatura que ele deseja instaurar não está no simples e impossível ultrapassar da história, mas "na compreensão ainda não esgotada da historicidade característica da arte" [09], p. 47). Ele quer renovar os estudos literários e superar os impasses da história positivista, os impasses da interpretação metafísica da "écriture" e os da literatura comparada, que toma a comparação como um fim em si mesma. Para tanto é necessária uma teoria da história que dê conta do processo dinâmico de produção e recepção, utilizando-se da hermenêutica da pergunta e da resposta.

A visão unificadora de Jauss é plural, conciliando compreensão estética e reconstituição histórica; por isso ele não exclui a leitura histórica dos textos, exemplificando-o no ensaio sobre o "Spleen" de Baudelaire [13]. A terceira leitura do poema, que deixamos de comentar em II.2, é a leitura de interpretação histórica, que serve para controlar as outras duas: começa com a reconstrução do contexto literário, no qual o poema teve sua primeira recepção, e procura tornar consciente a distância no

tempo, confrontando o horizonte de compreensão do passado com o atual, para deixar claro como o significado do poema se desdobrou historicamente pela interação do efeito e da recepção. O que Jauss deseja realizar é:

> A partir dos numerosos documentos de incompreensão, a qual se manifestou principalmente no processo contra Baudelaire e seu editor, uma análise pormenorizada do horizonte de expectativa e do efeito provocativo de Les fleurs du mal (...). ([13], p. 335)

Essa análise permitiria a reconstrução das normas morais e estéticas com as quais o poeta rompeu. **Les fleurs du mal**, obra que contém o "Spleen", teria surgido em oposição às ilusões da democracia burguesa, trazendo à luz a doença da época moderna. O livro provocou um escândalo público junto ao leitor burguês que recusava a recepção da obra porque esta negava sua expectativa de leitor romântico. Baudelaire, como poeta da modernidade, ultrapassava muitas fronteiras, uma delas foi a des-subjetivização da sensibilidade romântica. A interpretação histórica do "Spleen" leva, portanto, a uma reconstrução da sua posição contrária ao horizonte de expectativa romântica. Jauss analisa até os significados da palavra "spleen" antes e depois de Baudelaire, comentando um capítulo da obra **Psychologie contemporaine** (1883), de Paul Bourget, dedicado a Baudelaire, onde Bourget apresenta a tese de que o niilismo de Baudelaire se deve à perda da fé católica. Jauss afirma que essa interpretação tem pontos fracos porque o poeta fez mais que dar, conscientemente, caráter profano a experiências místicas. São

ainda comentadas as interpretações de diversos críticos, entre eles Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Valéry e Walter Benjamin. Mas é Gerhard Hess quem, segundo Jauss, viu as coisas com maior clareza, ao interpretar a paisagem de **Les fleurs du mal** como sujeita ao contraste cíclico entre degradação e elevação, visão do paraíso e queda. Conforme Hess reconheceu, "a alegoria [empregada por Baudelaire] é o meio poético mais genuíno para ilustrar a passagem da paisagem exterior para a paisagem interior" ([13], pp. 344-45). Há ainda muitas perguntas não levantadas que Jauss afirma constituírem oportunidades para intérpretes futuros.

Jauss conclui que além de ultrapassar fronteiras, Baudelaire renovou a poesia lírica francesa, construindo a "poesia da poesia". Mas a conclusão maior de Jauss é mais abrangente, referindo-se às possíveis perguntas levantadas pela análise literária em geral:

> **Na análise de obras literárias, perguntas são legítimas quando se revelam como eficazes diante do texto, (...) na história da interpretação de obras de arte, respostas divergentes (...) atestam a historicamente progressiva concretização de sentido que se realiza ainda por meio do conflito das interpretações, (...). ([13], p. 350)**

Em outras palavras, a obra de arte não possui um significado historicamente estanque. Sua recepção por críticos e leitores diversos vai promovendo a progressão de sua compreensão, ou seja, cada vez mais seu sentido se amplia diante das novas perguntas que sempre serão possíveis, mas isso não significa que

absolutamnte toda e qualquer questão seja adequada. Legítimas são apenas as que se revelam eficazes diante do texto. A obra de arte é aberta, porém não é escancarada. Em sua abertura ela orienta a validade de suas interpretações, apesar de extremos de "abertura" serem possíveis, como podemos comprovar no relato de Audiberti, que vê a pintura de Camile Bryen (Eco [32], p. 160) como algo que "realmente se mexe" e possui "uma movimentação autônoma"; há um limite para abertura das leituras:

> Uma obra * é aberta * enquanto permanece obra *, além deste limite tem-se a abertura como ruído*. ([32], p. 171, * itálico na trad. bras.)

Respeitados os limites entre abertura e ruído, é possível constatar que a obra não se esgota numa única direção interpretativa e, por isso, permite análises apoiadas na intersecção de vários segmentos cognitivos. A simples percepção da obra, as posteriores leituras interpretativa e histórica podem e **devem** ser associadas. Não é lícito, todavia, esquecer que todos os resultados possíveis parecem estar magicamente contidos desde o início no próprio texto.

Nenhum texto é suficientemente explicitado sem o recurso à história. Entretanto, não é para explicar o texto __ uma vez que este não reproduz uma época __ que se retomam os fatos históricos. Frequentemente a própria obra motiva a presença deles, e a análise deverá considerá-los em relação aos aspectos enfocados ficcionalmente, como prevêem também Iser e João Alexandre Barbosa. Deste confronto resultará a reconstituição

permeada entre a obra e a realidade circundante __ "a vida prática", nas palavras de Jauss.

A historicidade de uma obra é revelada pela sua capacidade de desprender-se de seu tempo original e poder atender às demandas de novos leitores:

> **(...) para ocorrer esse desdobramento futuro, é preciso que, desde o começo, ela estabeleça algum tipo de comunicação com os primeiros destinatários. O vínculo com a época de aparecimento antecipa aquela historicidade, que se propaga para o futuro desde as modalidades iniciais da recepção. ([58], p. 100)**

É necessário que a obra tenha algo mais desde o seu aparecimento, esse "algo mais" está além dos simples aspectos históricos, ela deve conter a voz do que em nós é humano e perecível, mas é comum a todas as gerações. A história que interessa à concepção jaussiana é aquela capaz de detectar e investigar esse "algo mais" _ tarefa possível apenas se for considerada a participação da crítica e dos leitores comuns. O trabalho da crítica merece atenção por documentar a história dos efeitos da obra ao mesmo tempo em que se responsabiliza por eles, atingindo os demais leitores. Através do estudo voltado a estes dois pólos de leitura, a estética da recepção deseja reabilitar a historicidade da literatura, mas não para torná-la outra vez dependente da história. O objetivo é bem mais atraente: associar a literatura e toda a arte à experiência estética que põem em funcionamento. Enfim, é a vida, imprevisível força, que se resgata na relação comunicativa entre a arte e sua historicidade.

É nesse sentido que a arte faz história, porque participa do processo de "pré-formação e motivação do comportamento social" (Jauss, citado por Zilberman [58], p. 50). Por trás dessas palavras de Jauss pode haver muito a ser revelado. Embora relacionadas aos aspectos sociais, essas expressões não dão conta do **tudo**, não são a palavra final. A arte nasce e participa da vida, assim geral e assim em andamento, encerrada no que há de indecifrável e indefinido na existência do ser humano. Afinal, como lembra Eugène Ionesco:

> **é o extra-social que governa a condição social, não o contrário. (...). O extra-social: lá onde o homem está profundamente só. Diante da morte, por exemplo. ***

O aspecto social pode e deve ser levado em consideração pelos estudiosos das artes, mas jamais deve ser tomado como fator demasiado preponderante, se quisermos abarcar um panorama cada vez maior das relações entre as artes e o mundo. Sempre que o teórico fica exaustivamente preso a um único foco analítico, seu trabalho corre o risco de ser arbitrário, tendencioso.

Nem Hans Ulrich Gumbrecht, aparentemente um dos mais "sociologizantes" estudiosos da concepção recepcional, radicaliza suas posturas. Apesar de uma acentuada tendência sócio-histórica, ele é bem claro ao exigir os estudos sobre procedimentos estruturais dos textos. Seus projetos também visam à relação da

---

*** Eugène Ionesco, citado no "Caderno 2" de O Estado de São Paulo, de 29 de março de 1994, passagens do texto Notas e Contranotas.**

arte com a práxis social; por isso seus estudos não manipulam apenas os textos literários; ao contrário, sugerem que se unifiquem metodologicamente todas as disciplinas de orientação sócio-histórica. Sua ciência da literatura, fundada na teoria da ação, aparece como pragmática textual histórica ou normativa, cuja meta é a reconstrução do conhecimento social que possibilitava as comunicações passadas e o prognóstico do conhecimento social que orientará as comunicações futuras. Essa pragmática é fundamentada por dois métodos: um sobre os textos do próprio autor, outro sobre os registros da recepção. Os dois servem para a reconstituição do sentido do texto. Há nos dois uma fase em que, através de exposições historiográficas, são colhidas informações sobre o "lugar na vida" ocupado pelo texto e pelo registro das recepções. "Lugar na vida" são a posição social dos interlocutores, as experiências e os motivos que os diferenciavam ou uniam. Com a ajuda dos dados historiográficos estabelece-se um primeiro inventário do conhecimento de ambos os interlocutores sobre o conhecimento de cada outro. Somente após essa fase (no caso do texto do autor) será realizada a análise das estruturas: contribuição de todos os fenômenos textuais para a realização da alteração intencionada do conhecimento do receptor.

Gumbrecht crê ser possível, numa terceira fase, descrever a constituição de sentido de um texto e a função projetada pelo autor. É a análise da estrutura que orienta essa reconstrução da constituição do sentido, baseando-se também no conhecimento dos dados históricos para reconstruir o "lugar na vida" ocupado pelo texto.

unesp

Se compararmos o trabalho de reconstrução da constituição do sentido dos receptores com a constituição do sentido intencionado pelo autor, poderemos captar, por contraste, a estrutura peculiar do conhecimento social dos receptores.

A literatura teorético-acional, de Gumbrecht, é toda baseada na sociologia compreensiva. Para esse autor a constituição de sentido raramente é individual, uma vez que o homem dispõe de um conhecimento social (esquemas de ação mais esquemas de experiências). Tendo por função reduzir a complexidade do ambiente, a constituição de sentido compensa a falta de um instinto.

As constituições de sentido se realizam nas interações. Estas são processos de ações sociais reciprocamente relacionadas. Ação social é aquela cujo pressuposto é o conhecimento de cada agente acerca dos conhecimentos dos outros homens.

É a partir desse contexto sociologizante (da sociologia compreensiva) que Gumbrecht pretende criar uma terminologia para a ciência da literatura. Gumbrecht se apóia na teoria da ação de A.Schutz para "romper a clausura do literário, trazendo-o para o mundo da práxis" (Costa Lima [14], p. 35).

Esse é um desejo comum entre todos os teóricos da estética da recepção. O que quer que se leia ou escreva sobre eles terá sempre a marca da relação entre arte e história.

Para Warning é impossível proteger o objeto-narrativo da sua situação (sistemas sociais, econômicos e ideológicos):

Il paraît donc impossible de protéger l'objet-récit de l'invasion de ce que Barthes appelle sa situation, à moins que la théorie du récit ne veuille courir le risque de s'avérer inadéquate. (...). ([18], pp. 321-22)

Ao propor uma pragmática do discurso ficcional, Warning apresenta um panorama das teorias do texto, levando-nos a constatar a impossibilidade dessa desconexão entre a obra e seu contexto. As teorias textuais reconhecem em todo processo semiótico três relações: a sintática __ que descreve as relações dos signos entre si __, a semântica __ que descreve as relações desses signos com seus referentes__ e a pragmática __ que se ocupa das relações dos signos com seus intérpretes.

Isso pressupõe que o discurso não seja um fenômeno de ocorrência pura, mas que seja constituído de elementos recorrentes. Constituiu-se, então, uma teoria do discurso que se viu na obrigação de transgredir o estruturalismo.

Uma teoria pragmática do texto terá por objeto não frases isoladas, mas tipos de discursos institucionalizados. Como os gêneros são discursos dessa espécie, seu interesse foi de novo suscitado, pois a teoria dos gêneros opera na fronteira entre a teoria geral do discurso e as concretizações históricas do mesmo. O ensaio de Warning abordará os gêneros como função de um emprego histórico, uma vez que deles fazem parte certas estruturas de modelos da realidade sócio-cultural. Mais especificamente será abordado o discurso ficcional, porque sua definição resulta de convenções históricas que são essencialmente convenções genéricas. Warning demonstra que esse discurso não se opõe a

todas as formas de discurso pragmático (como vimos em III.1), porque a ficcionalidade é fundada em uma pressuposição situacional (contratual e histórica).

Ilustrando esse "contrato" com os gêneros medievais, Warning diz que não são marcas textuais linguisticamente discutíveis que definem o narrador desses gêneros como "ser de papel", mas o contrato ficcional estabilizado por convenção. É precisamente porque essas narrativas ainda não conhecem seu autor, que também não conhecem seu narrador fictício, se bem que autor e narrador se encontrem reunidos na pessoa do rapsodo épico. Como esse rapsodo só narra uma verdade que ele e seu público conhecem a priori, é, enfim, a própria tradição que constitui o sujeito narracional.

Warning prossegue descrevendo como o processo de evolução do gênero cortesão fez evoluir o processo do autor-narrador. Com a poesia cortesã, o "eu" fictício adquire uma referência universal. Protegida por essa referência, ela pode sempre insinuar a referência particular do "eu" do autor.

O ensaísta acompanha essa evolução do "eu" até ao romantismo, para mostrar a impossibilidade de definir satisfatoriamente a ficcionalidade pelas características da situação de enunciação ficcional em si. É necessário pressupor uma situação externa que a defina enquanto tal. Como o jogo, o discurso ficcional só pode ser definido no quadro de uma pragmática histórica:

La fictionnalité présupose plutôt une situation externe qui la définit en tant que telle. Elle est donc essentiellement contractuelle. Et par là, le discours fictionnel est intégré au même titre que le discours non fictionnel dans une pragmatique sociale transcendante. (...). [18], p. 331)

Warning ilustra com Balzac as relações da ficção com sua situação externa. Balzac, no início do Père Goriot, dirigindo-se ao leitor, soube articular com maestria a subdeterminação social dessa recepção:

Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche; vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant: Peut-être ceci va-t-il m'amuser? (Balzac, cit. por Warning [18], p. 331)

O leitor apresentado por Balzac é alguém isolado num espaço que parece íntimo (quarto ou sala). Sentado em sua "poltrona macia", esse receptor talvez não revele um grande interesse pelo livro que tem em mãos. Mesmo nessa situação de recepção articulada com fragilidade, o leitor não está isolado de seu contexto social. Ao contrário, é precisamente em seu papel social de burguês saturado que Balzac procura atingir e comover o seu leitor, ou melhor, a sua "leitora solitária".

Warning fala ainda do discurso ficcional como um discurso a reutilizar. E ao discutir quais são as gratificações que ele nos dá __ entre elas o jogo de papéis __ Warning conclui que o jogo de papel fictício é uma espécie de imitação refletida de um comportamento de base de todo processo de socialização.

Podemos entender melhor a existência deste jogo se levarmos em conta que, em toda recepção, o destinatário se confronta com um modelo de realidade, que é um modelo da sua situação histórica. Por isso, o texto ficcional, como modelo e interpretação da realide, exige que o modelo analítico integre a relação texto-contexto histórico.

Esta integração repete-se como proposta no ensaio de Harald Weinrich [19], que estuda os domínios da ação verbal: amálgama entre uma atividade linguística e outra não-linguística, como os sermões, as promessas e as declarações públicas. "Linguagem imputativa" é o nome dado por Weinrich a essa linguagem dentro da linguagem que se estende a todas as enunciações aptas a mudar o estado moral, social ou político de uma pessoa.

Aparece também no ensaio de Stempel [16] a relação entre arte e práxis social (ou história). Abordando as questões do gênero literário através das oposições entre sistema (gênero) e realização (texto), Stempel acompanhará o estatuto do texto na visão da escola de Praga, reportando-se a dois dos seus princípios concernentes: concretização e singularização, para mostrar que toda concretização é seleção em relação ao potencial semiótico do "artefato" (obra), mas é também limitação, porque está submissa ao vasto sistema dos códigos coletivos que definem a situação histórica do receptor. Stempel também relaciona os gêneros ao mundo da experiência, citando o estudo de R.Scholes, centralizado na relação entre o mundo ficcional e o mundo do "real". As obras podem ser reduzidas a três tipos básicos. O

mundo ficcional pode aparecer, em relação ao mundo da experiência, como "melhor", "pior" e "igual". Essas três possibilidades são identificadas respectivamente com o romance, a sátira e a história. A constituição desses três modos repercute na recepção do leitor.

Os "modos" são uma questão das "modalidades" da recepção e de suas repercussões no mundo de experiência do leitor; são, enfim, qualidades postas na obra para condicionar o receptor.

Para Stempel deve-se, então, relacionar a reflexão sobre a recepção com algum elemento do interior do processo literário: a seu ver, os "modos" (maneiras do ficcional relacionar-se com o mundo real), realizados segundo os dados dos códigos históricos que estão na base da concretização e da atualização que dela resulta. A partir desta realização, eles se projetam sobre a experiência do leitor, constituindo-se como atitudes.

Há unanimidade entre os teóricos estudados quanto ao reconhecimento do fato de a relação arte-mundo real ser realizada segundo códigos históricos. Mesmo Iser, em quem parece haver menos destaque para esses códigos, a preocupação com a história está presente, tanto que ele propõe um modelo histórico-funcional dos textos literários (ver [06]). Mas a visão que Iser tem da relação entre a arte e a práxis social é diferente da dos demais.

Ao contrário da ação linguística, o texto ficcional e seu leitor não têm nenhuma situação que os preceda. O texto não é a comunicação de qualquer objetividade nem a confirmação das

expectativas do leitor. Esta negatividade é o fundamento em que se constitui a relação. O próprio texto oferece seu repertório e as estratégias para o estabelecimento de uma situação. O repertório comporta textos anteriores, normas sociais e históricas, assim como toda a realidade extra-estética. Mas quando essas normas aparecem num texto valem apenas como pólos de interação. Embora lembrem o contexto original, têm liberada sua capacidade relacional. Os elementos do repertório não se reportam exclusivamente nem à sua origem nem ao seu emprego, e é na medida em que perdem sua identidade que se projetam os contornos da obra.

Apesar de recorrer aos aspectos históricos, sociais e extra-estéticos, a teoria de Iser os transforma em outra coisa. Dentro do texto ficcional eles perdem sua identidade. Ao citar Roland Barthes, Iser reconhece

(...) que l'oeuvre est essentiellement paradoxale, qu'elle est à la fois signe d'une histoire et résistance à cette histoire. (...). (Roland Barthes, Sur Racine, Paris, 1963, p. 149, citado por Iser [06], p.287.)

Ao reconhecer a historicidade da obra como resistência à história, Iser assume, em relação aos elementos extratextuais presentes no texto, uma postura que nos remete à de João Alexandre Barbosa [23], para quem é sempre a articulação textual que dá vida aos elementos extratextuais:

(...) : aquilo que se lê como sendo mais do que literatura na leitura da literatura é antes um sentido produzido pela própria composição do que uma pressuposição de significados independentes de um certo modo de existir em relação a outros significados. ([23], p. 17)

Os elementos históricos, sociais ou psicológicos apreendidos a partir da leitura da obra são articulados "pelo que é literatura na leitura da literatura: a ficionalidade" (idem), são, enfim, definidos pela organização dos significantes.

Vistos os elementos extratextuais como transformacões internalizadas pelas operacões formais, Iser se preocupara com as relacões entre texto e sistemas de pensamentos proprios de determinadas epocas. Cada época tem uma impressão das relações entre texto e sistema. Por essa variedade de impressões é possível medir como os textos compensam um desequilíbrio. Iser exemplifica com a obra **Tristram Shandy** e o empirismo lockiano, afirmando que o romance fixa, como dominância semântica, possibilidades virtualizadas ou rejeitadas por Locke, repudiando certos conceitos do empirismo e revelando os limites deste sistema.

Não é sempre de maneira direta que os textos se referem aos sistemas dominantes de sua época. **Tom Jones**, por exemplo, não se refere diretamente a um sistema de sentido dominante do Iluminismo, mas ao desequilíbrio problemático que nasce desses mesmos sistemas, marcando o fosso que se cava entre a orientação dogmática dos sistemas e o mundo tal como é provado na experiência humana:

Le répertoire couvert par **Tom Jones** fait ainsi surgir un horizon historique dont da configuration problématique s'inscrite avec netteté dans les solutions proposées par le roman. [06], p. 290)

A literatura pode exercer diversas funções em dado contexto histórico. Fielding, em **Tom Jones**, refere-se ao desvio/desequilíbrio problemático dos sistemas dominantes, enquanto Sterne, com **Tristram Shandy**, descobre os fundamentos contingentes do conhecimento humano no sistema dominante do empirismo, bem como o romance cortesão da Idade Média é um exemplo de literatura a serviço dos sistemas dominantes.

Ocorre nos textos ficcionais o que Iser denomina "deformação coerente" ([06], p. 295), operação que deixa os elementos recorrentes órfãos da referência que estabilizava a cada vez sua significação. Ocorre a desvalorização daquilo que é bem conhecido, que se torna uma imagem memorial. Mas os textos retóricos, didáticos, propagandísticos, bem como de certa literatura centralizada no público repetem a validade do que é bem conhecido.

A relação texto-história é uma relação complexa. São os próprios problemas deixados em aberto pelo texto que, segundo Iser, definem sua historicidade:

Aussi faut-il toujours admettre que le texte de fiction est par son inscription historique pris dans un réseau de réactions complexe, sa propre historicité se definissant par les problèmes laissés en suspens dans ses réponses. ([06], p. 290)

Compreendemos melhor esta complexidade quando nos conscientizamos de que um texto ou uma obra de arte não se realizarão/concretizarão definitivamente enquanto existirem sempre novos homens para interagir com eles. A arte pode continuar falando sempre, independentemente das datas em que as obras aparecerem. No encalço dessa fala eterna __ marcada, todavia, pela efêmera condição humana __ os teóricos da recepção e do efeito promovem a reabilitação das relações entre arte e história. Entretanto, ao fazê-lo, pedem que se repensem os dois pólos dessas relações. Se recorrem à história, não é para relembrar datas e acontecimentos, mas para captar, do passado, não o que já foi, mas o que ainda é e age no presente.

A história da arte que eles propõem não é uma história de acontecimentos, mas de estruturas e significações, combinando o eterno e o fugaz _ semelhante às posturas discutidas por Octavio Paz em **Los hijos del limo** (cf. Silviano Santiago [51], revelando uma historicidade das obras justamente nos problemas por elas deixados em aberto.

Tanto a história quanto a história da arte são, como vimos, factuais, são processos, por isso as analogias entre elas são possíveis. É esse caráter processual/factual das duas que os estudos dos teóricos da estética da recepção e do efeito perseguem, pois, enquanto processo, arte e história não são *corpus* estanques, nem são rígidas as suas separações. Ambas compartilham a condição de serem discursos provenientes da capacidade configuracional humana, que organiza a percepção do mundo. Na inter-relação das duas ocorre a simultaneidade do

passado e do presente, fazendo depreender-se o que é humano: a experiência do homem como ser finito que vê, pensa e fala o mundo. é, enfim, a concretude da experiência humana, marcada pela finitude, que esses teóricos procuram ao promoverem a historicização da experiência estética. Esta busca pela simultaneidade do passado e do presente, pela concretude finita da experiência humana, reveladas na interação da experiência estética com o discurso historiográfico, não é uma aventura serena, porque o "sujeito dessa história" _ o receptor dos textos de prazer ou fruição e de toda obra de arte _ é "um sujeito clivado" (Barthes [26], p. 58):

(...) o sujeito dessa história (...), longe de poder acalmar-se afirmando simultaneamente o gosto pelas obras passadas e a defesa das obras modernas num belo movimento dialético de síntese, nunca é mais do que uma contradição viva: um sujeito clivado, que frui simultaneamente através do texto [ou da obra], da consistência do seu ego e da sua queda. (idem, ibidem)

Embora ciente da intranquilidade do projeto acionado pelos téoricos da linha jaussiana, é possível obter pelo menos duas conclusões claras das suas teses que confrontam arte e história. A primeira refere-se ao tempo que marcará constantemente os estudos que relacionam obras do passado ao presente: é um "agora" fervilhante como os muitos tempos de um formigueiro, que nos permite ver todas as rotas de todas as formigas, numa visão simultânea muito diferente da visão de cada formiga isoladamente, ainda que, por ser simultânea, não se realize como visão de cima. A segunda refere-se a certo "ranço

sociologizante" presente nas teses desses teóricos. Por mais que apelem à "nova história", a maioria deles não consegue livrar-se completamente desse "ranço". Somente Iser é nitidamente capaz de "vingar-se" dos demais ao iluminar as suas próprias teses com a presença inquietante de uma história **no** texto, tal como a considera João Alexandre Barbosa em **A leitura do intervalo** [23]. Iser é o que melhor consegue aliar os estudos literários a essa nova proposta de estudos historiográficos.

III.2.1) Discurso ficcional x discurso do real

Há uma concepção que vê no jogo e na arte uma atividade sem utilidade. Entretanto, essa concepção nos faz desconhecer, segundo Warning([18], p. 327) "que todo jogo [e toda arte] comporta sua própria seriedade, seu próprio esforço, seus próprios caminhos, sua própria utilidade e sua própria realidade". Por isso não é aceitável que se tome a arte como o reino exclusivo da subjetividade em oposição à objetividade da história ou da ciência.

A aparente objetividade do discurso histórico é questionada por Jauss em "histoire et histoire de l'art" ([11], pp. 81-122). E Jauss não está sozinho nesse questionamento, porque o carater ideológico-organizacional do discurso histórico é reconhecido por "n" estudiosos. Roland Barthes [24], como os incansavelmente citados expositores do "Colóquio", acredita que a significação _ tanto do discurso histórico quanto do ficcional _

decorre da reunião da organização dos significantes, não da mera reprodução de uma realidade vista como outra existência, pertencente a um campo fora da estrutura da linguagem. Se há uma organização dos significantes, há um sujeito que os organiza desta ou daquela maneira: este sujeito fez uma escolha. Barthes divisa na narrativa histórica um sujeito da enunciação comprometido com uma ideologia e um imaginário particular, aproximando-se do "agente do mito" (op. cit., p. 148). Para o teórico francês, no discurso histórico (dito objetivo) o enunciador anula a sua pessoa passional, mas a substitui por outra pessoa, a pessoa "objetiva" (idem, p. 149). Entretanto, essa "objetividade _ ou carência dos signos do enunciante" (idem, ibidem) _ aparece a nível do discurso "como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só" (idem, ibidem). Esta ilusão se faz presente inclusive no discurso das ciências naturais que, em nossos dias, não é mais considerado como totalmente neutro e objetivo.

Para Lacan (citado por Horus Vital Brasil [27], p. 308) a estrutura dos discursos científico e histérico é a mesma, não havendo totais garantias de validade e lucidez inabaláveis nem mesmo para o discurso característico da história ou da ciência. A fenda deve-se ao fato de esses discursos serem construções linguísticas, carregadas dos problemas remontantes às origens, pois a linguagem através da qual a ciência e a história se escrevem é arcaica, pré-científica,

povoada de resíduos míticos com velhas metafísicas substancialistas (...), entrecruzada de ideologias; linguagem que originariamente serviu para louvar deuses e cantar sua eternidade, para enaltecer o absoluto, (...). (José A. M. Pessanha [46], p. 296)

Fazer ciência (ou história) com essa linguagem exige uma contrariedade profunda à índole da própria ciência.

O discurso histórico é frequentemente submisso às leis da ficção e, dentre muitas das ilusões que carrega, três são marcantes: a) a crença na coerência, completude e fechamento dos fatos; b) a ilusão de um começo e um fim definidos; c) a ilusão da objetividade do passado.

Jauss mostra que o discurso histórico não é objetivo como se supõe: compara-o aos romances históricos de Walter Scott. Nestes o Narrador é suspenso: a história se conta por si mesma, tornando-se um espetáculo a que o receptor parece assistir pessoalmente e pode julgar por si mesmo. Os historiadores, ao contrário do romancista, tomam partido em suas exposições.

A descrição que o historiador Ranke faz das guerras franco-inglesas é analisada por Jauss. Sua análise mostra quanto a exposição de Ranke pode ser considerada "artística". A esta exposição Jauss contrapõe as idéias de Droysen (EII, p. 99), que tentam demonstrar as fronteiras entre os discursos histórico e artístico. Droysen aponta o caráter atual do passado (e da arte do passado) agindo ainda no presente. Para ele, tanto o caráter factual de um evento histórico como o de uma obra de arte só podem ser concretizados através da interpretação dos observadores ou atores ulteriores da história.

A estética da recepção nasce da atenuação das fronteiras entre os discursos do real (história e psicanálise) e o discurso ficcional. Por isso as questões que ela propõe se articulam a **uma** teoria da história cuja concepção de história está em elaboração, inclusive fora da estética da recepção, por parte de historiadores, como espero ter demonstrado no início do item III.2, através dos comentários sobre o "Colóquio". Luiz Costa Lima cita diversos ensaios de historiadores que procuram entender os mecanismos históricos de operação por meio dos mecanismos constitutivos do ficcional, bem como ensaios fora do campo historiográfico que "negam à história e ao discurso psicanalítico o caráter de discurso do real" ([15], p. 455). As fronteiras entre narrativa histórica/psicanalítica e narrativa ficcional ficam, portanto, menos nítidas.

O próprio desenvolvimento da psicanálise _ como pudemos acompanhar pelo ensaio de Horus Vital Brasil [27] _ se encarregou dessa amortização. Revelou-se, através dos estudos do inconsciente, um outro sujeito em cena nos dias inquietos do nosso século, um sujeito nada "soberano", como outro ensaio ("A narrativa na psicanálise, entre a história e a ficção", de Bento Prado Jr. confirma:

> não é portanto o sujeito soberano, de que fala a narrativa que tende à forma histórica, que nos é apresentado pela psicanálise, mas um sujeito radicalmente submerso pelo enigma inobjetivável de sua origem. [A psicanálise pode então ser vista como] Narrativa "arqueológica" *, muito mais próxima do mito e da poesia, (...). ([47], p. 46, * aspas no original)

Este é o sujeito que produz e experimenta a "obra aberta", vista por Eco como "metáfora epistemológica" das ciências do nosso tempo; é o sujeito imerso na crise, que produz e experimenta obras caracterizadas pelo "prazer do ambíguo", o "sujeito clivado", de Roland Barthes.

As fronteiras estão menos nítidas do que possamos imaginar, a ponto de autores como Ilya Prigogine e Isabelle Stengers (citados por Costa Lima) mostrarem "como as ciências exatas se aproximam das ciências do homem" (CL5], p. 456). é nesse contexto que deve ser vista a estética da recepção e do efeito: num contexto que sugere contatos nunca antes visualizados entre os mitos e o pensamento científico ocidental. Se a separação do conhecimento em categorias como "real" e "ficcional" é cada vez mais ineficiente, inclusive na visão dos próprios "cientistas do real", seria inadequado querer definir a estética da recepção em um único pólo, seja o histórico, seja o psicológico, seja o estético. é necessária uma fusão, uma visão mais global dessa corrente que também sofre da efervescência, da inquietação e da multiplicidade próprias do nosso tempo.

III.3) O dinamismo da ficção/arte

A literatura é vista, desde Mukarovsky, como um fenômeno contínuo, mas em permanente transformação. E todos os teóricos da estética da recepção abordarão a concretude da arte em geral, o caráter factual do texto literário visto como

"espaço" textual, ou as potências da experiência estética transformadas em ações no mundo real, que só se manifestam pela relação com o outro: o receptor e a história.

A experiência estética é marcada por uma rebeldia básica que sempre coloca "perguntas indiscretas" ([09], p. 59), capazes de ludibriar qualquer sistema que consolide e legitime o predomínio de uma visão de mundo. Para Jauss a arte tem uma "função transgressora de pergunta e resposta", podendo sempre negar o *status quo* porque

> de cada fase de hostilidade à arte, a experiência estética emergiu numa forma nova e inesperada, seja esquivando-se da proibição, seja reinterpretando os cânones, seja descobrindo novos meios de expressão. (...). ([09], p. 59)

Para Iser, o dinamismo da arte está refletido em seus próprios mecanismos, como nos vazios dos textos ficcionais que simultaneamente nascem das relações entre segmentos e promovem essas relações. Convém recordar que os vazios não são coisas, mas processos (rever II.2.1). Eles acionam as estruturas de tema e horizonte: o deslocamento do ponto de vista do leitor entre as diversas perspectivas do texto. Provocando as transformações dos segmentos, essas estruturas possibilitam o aparecimento do objeto estético. Este nasce, portanto, graças ao caráter de acontecimento da arte, implicando a idéia de movimento.

Mesmo os signos têm, na visão de Iser, esse caráter dinâmico, pois, mais que designar significados, eles representam instruções para sua produção. Na sua relação com o leitor

unesp

Il [le texte artistique] se comporte comme un organisme vivant qui se trouve dans une liaison inverse avec le lecteur et qui l'instruit. (Jurij Lotman, La structure du texte artistique, Paris, 1973, p. 55, cit. por Iser [06], p. 280.)

Recorrendo a Lotman para investigar a vitalidade textual, Iser descreve as relações entre texto e leitor como um fenômeno que, tal qual a realidade, é marcado pelo movimento. O paradigma da realidade é o "momento". Ele é a articulação de um processo, o foco de múltiplas relações. Apenas marca limites que o ultrapassam, articulando a realidade como o processo de uma realização. Isso é o caráter próprio do real em si mesmo. Assim também são as relações entre texto e leitor, relações que se desdobram como processos de constantes realizações, de significados produzidos e modificados pelo próprio leitor. Relações constituídas pelo aparecimento e pelo desaparecimento de "n" "momentos" que se transformam como pequenas porções de "realidades".

Impregnado por esse paradigma, o ser presente de um texto é o puro devir (vir-a-ser). É no dinamismo desse "entre-os-dois" que se afirma o caráter estético do texto. Entre os dois tempos, Iser constata, como Kalivoda, a fundamentação do valor estético num "princípio vazio":

Pour nous, la découverte déterminante de l'esthétique scientifique c'est que la valeur esthétique se fonde sur un principe <u>vide</u> *, organisateur de qualités extra-esthétiques. (Robert Kalivoda, Der Marxismus und die moderne geistige Wirkeichkeit, Francfort, 1970, p. 29, cit. por Iser [06], p. 284, * itálico na trad. francesa.)

O valor estético da literatura é uma **energia estruturante** cujas repercussões se fazem sentir primeiro no repertório do texto ficcional. O repertório é a estrutura semântica que o leitor atualiza. Para Iser, o traço fundamental da estrutura é seu caráter energético e dinâmico. Esse aspecto energético decorre de cada elemento ter uma função determinada, mas estar, por essa função, integrado à totalidade estrutural. A dinâmica dessa totalidade resulta do fato de que essas funções particulares e suas mútuas relações são submissas, por seu caráter energético, a constantes modificações. Como totalidade, a estrutura se encontra em movimento incessante. Valor estético e repertório sendo também ligados ao caráter estrutural __ o primeiro é uma energia estruturante, e o segundo, uma estrutura semântica __ o texto só pode ser definido como uma rede de movimentos em constantes inter-relações.

Gumbrecht também percebe os movimentos dos textos, mostrando, na segunda etapa de seus métodos, como agem os diversos fenômenos textuais enquanto procedimentos para a constituição de sentido global. Esses procedimentos podem:

__ transferir conteúdos para o centro temático ou para o horizonte da atenção de seus receptores;

__ correlacionar conteúdos com conteúdos;

__ apresentar de tal modo (estruturando-os dessa ou daquela maneira) os conteúdos, que estes possam fornecer metas de ação ao receptor.

Todas essas funções podem ser entre si articuladas. Essa estruturação pode ser sincronicamente apresentada reunindo todos

os procedimentos de funções distintas. A articulação dessas funções se dá de tal modo que a ordenação de experiências apresentadas, realizada no jogo funcional dos procedimentos, aparece como condição da constituição de sentido total intencionado pelo autor e como condição da possibilidade de realização da função de texto por ele projetada.

Decorre, da análise de estruturas textuais propostas por Gumbrecht, a percepção de que os textos são organizações de experiências. é essa marca da experiência que promove o dinamismo das relações de uma obra consigo mesma e com seu exterior. Dinamismo captado por todos os textos deste corpus, inclusive no ensaio de Weinrich [19], que aborda a coincidência de realizações linguísticas e ações reais, vistas em II.2, e de Stempel [16], que estuda os modos de ficção em relação com certos prolongamentos suscetíveis de existirem no mundo da experiência.

Investigado todo o *corpus* desta pesquisa, fica-se com a nítida convicção de que a obra de arte (e não só o texto ficcional) é _ como Iser buscou em Lotman _ um organismo vivo a interagir com outro de semelhante característica vital: o receptor, mesmo que este não seja definido como indivíduo. Se não for conveniente a expressão "organismo vivo", que seja, então, substituída por "forças vitais" ou qualquer outra que nos faça pensar em ação, atuação, movimento, estruturação, poder organizador, ou algo equivalente.

Esses traços de concretude, de ilusão de realidade ou criação/evidencialização de uma outra realidade nada ilusória percebida nas obras de arte não são descoberta exclusiva da

estética da recepção e do efeito. Exclusivas são as estratégias utilizadas pela linha jaussiana para investigar e descrever as relações da arte com o mundo, contando, principalmente, com o apelo à "nova história" ou "história dionisíaca" ou "história do simultâneo".

Roland Barthes, embora não dê maiores destaques ao receptor, descreve uma estética do prazer textual como um fenômeno corporal, perfeitamente compatível com a idéia lotmaniana do texto como "organismo vivo". O prazer do texto, para Barthes, refere-se não mais à idéia, mas à forma transformada em carne: "o valor passado para a categoria suntuosa do significante" ([26], p. 115). Uma estética do prazer textual deveria incluir a "escrita em voz alta": escrita vocal que não é a fala, mas é extremamente carnal:

A escrita em voz alta * não é expressiva; (...) é transportada, não pelas inflexões dramáticas, (...) mas pelo grão * da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, (...) pode ser a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo **. (...) o seu objetivo não é a clareza das mensagens, (...): o que ela procura (...) são os incidentes pulsionais, a linguagem revestida de pele, um texto ode se possa ouvir o grão da garganta, a pálina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: (...). ([26], p. 115, * negrito na trad.bras., ** grifo meu)

Um prazer assim tão corpóreo só pode evidenciar concretudes ao seu receptor que, ao preencher os vazios do texto, ou melhor, ao atuar nele, participa, sem dúvida, de uma experiência não-abstrata, mas de uma aventura à primeira vista misteriosamente

erótica. É que as palavras são seres eróticos, potencialmente densos de vida, a ponto de autores como Umberto Eco afirmarem que uma unidade semântica qualquer, como "pescador", por exemplo, pode constituir um potencial programa narrativo, porque "um termo é uma rudimentar asserção" ([31], p. 07) e

(...) o semema deve aparecer como um texto virtual e um texto não é senão a expansão de um semema. * ([31], p. 10, * toda a frase em itálico na trad. bras.)

Em **Obra aberta**, Eco já mencionara o potencial evocativo de proposições isoladas que, desenvolvido ou atualizado pelo receptor, é capaz de provocar as suas emoções, os seus sentimentos. Citando, como exemplo de proposição sugestiva ([32], pp. 76-8), a frase: "Aquele homem vem de Bassorá", Eco avisa que para alguns receptores ela poderia evocar um lugar de fantasia, conhecido através da leitura das **Mil e uma noites**; assim sendo, a palavra "Bassorá":

provocará* um "campo" de lembranças e de sentimentos, a sensação de uma proveniência exótica, uma emoção complexa* e esfumada em que conceitos indeterminados se misturam a sensações de mistério, indolência, magia, exotismo. ([32], p. 77, * grifos meus, ** aspas na trad. bras.)**

Mesmo não se referindo nem pertencendo a nenhuma obra de arte, a frase dada é rica em sugestão. Na descrição feita por Eco do processo que ela desencadeia no receptor, podemos captar uma proliferação de acontecimentos que, sendo mais acentuada nas recepções estéticas, promove o dinamismo e a vida das obras e de

suas recepções.

Para Umberto Eco a potencialidade e o dinamismo do objeto artístico seriam nulos sem a intervenção do receptor, já que o texto, por exemplo, é "uma máquina preguiçosa" que só se movimenta obrigando o leitor "a executar grande parte do trabalho" ([31], p. 168):

> (...) um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu; (...). ([31], p. 37)

Todavia, esse mecanismo não é acionado exclusivamente do lado de fora, porque o Leitor-Modelo proposto por Umberto Eco _ estratégia textual semelhante aos "vazios" de Iser _ responsável pela orientação do leitor empírico, é definido como amalgamado à própria vida do texto:

> Efetivamente, um texto não é "um cristal" *. Se o é, a cooperação do próprio Leitor-Modelo faz parte de sua estrutura molecular. ([31], p. 170, * aspas na trad. bras.)

Portanto, se é o leitor quem aciona os potenciais do texto, sem fazê-lo totalmente de fora, a vida dinâmica do texto existe já no seu interior. Eco e os teóricos da linha recepcional não contrariam as correntes imanentistas apenas pelo prazer de contradizê-las, negando por inteiro o poder da "escritura"; eles apenas relacionam os dois lados do processo estético ou textual, unindo pares de opostos: interior/exterior, produção/recepção, forma/conteúdo, estética/história, porque tanto o texto, quanto a

sua produção e sua percepção envolvem uma multiplicidade de acontecimentos que terão sua descrição empobrecida por um enfoque unilateral.

Discutindo as inferências executadas pelo leitor, Eco recusa a noção de "nível estrutural" por julgá-la embaraçosa, afirmando que um texto não tem níveis. O modelo de interpretação dessas inferências proposto por Eco "se recusa explicitamente a reconhecer as direções e a hierarquia de fases do processo cooperativo", por isso tem tantas flechas e não indica nenhuma direção, mas um "trabalhoso labirinto de palavras" ([31], p. 52). A cooperação (trabalho interpretativo do leitor) não é linear porque

> o texto é permeado por citações e saltos, antecipações e controles retroativos. ([31], p. 152)

Labirintos fervilhantes de experiências organizadas pela forma (função poética da linguagem), capazes de empurrar seus destinatários para uma outra percepção dos dados reais: eis o que são as obras de arte na visão unânime de Barthes, de Umberto Eco e dos teóricos da linha jaussiana. Essa definição se acentua quando se trata de obras da modernidade, mais "abertas" que as de outras eras. Abertas, como a de Joyce, ou "obras em movimento" ([32], p. 52) como o **Livre**, de Mallarmé _ obra regida por amplas possibilidades combinatórias, cujo esquema de construção, segundo Eco, traz à memória o universo das geometrias não-euclidianas _ essas produções são marcadas pela ambiguidade

(outra forma de dinamismo).

Os programas e obras de arte contemporânea _ e também algumas teorias críticas, como a própria estética da recepção e do efeito _ refletem uma tendência geral da nossa cultura em direção a processos que estabelecem não uma sequência unívoca e necessária de eventos, mas um "campo de probabilidades, uma 'ambiguidade' de situação", capaz de estimular diferentes escolhas operativas ou interpretativas; por isso propõem estruturas que exigem do fruidor o empenho para "uma reconstrução, sempre variável, do material proposto" (E32, p. 93).

Em alguns casos, como nos já citados comentários de Audiberti sobre a pintura de Camile Bryen (E32], p. 160), metade das reações anotadas pelo receptor são "puras divagações pessoais sugeridas pelos sinais" (p. 161). Entretanto, Umberto Eco acredita que este fato deva ser levado em consideração, porque talvez a obra esteja assumindo a função que uma droga poderia exercer em determinadas pessoas:

> (...): é este um limite do "leitor" em questão, mais interessado nos livres jogos de sua imaginação, ou um limite da obra que assume aqui a função que poderia ter, para outra pessoa, a mescalina? (...). (E32], p. 161)

Quer lidemos com a arte contemporânea, quer com a clássica arte dos gregos, parece existir uma explicação psicanalítica para o dinamismo, a vida das obras e até para esse poder "alucinógeno". Por isso, só à primeira vista a aventura de

que participa o leitor ou receptor é "misteriosamente" erótica. O trabalho perceptivo/interpretativo tem, como veremos, explicações em nossos movimentos mentais.

Ehrenzweig descreverá o processo criativo _ cujos reflexos atingem o processo perceptivo _ como "um ritmo duplo oscilando entre a percepção profunda inarticulada e a percepção de superfície articulada" (E33], p. 53). As superestruturas* do estilo e da beleza artísticos neutralizam perigosos simbolismos escondidos em subestruturas* inarticuladas e anti-estéticas.

Em nossos contatos visuais com o mundo, os olhos apenas registram um "desordenado e caótico mosaico de pontos" (idem, p. 63). Todavia, nosso cérebro projeta uma ordem nas formas caóticas, levando-nos a negligenciar falhas e saliências que requerem um esforço intencional para serem descobertas, ou seja, organizamos nossas percepções em uma "boa Gestalt". Na pintura moderna _ como a de Cézanne _ é rompida essa estrutura gestáltica, porque ocorrem "a coincidência e a superposição de formas" (idem, p. 65), aumentando a ambiguidade e fazendo "o olho divagar" (idem, p. 63). Há combinações invisíveis da forma (fundos negativos, minúcias) _ trabalhadas pelo artista maduro _ que não são percebidas pela nossa consciência, mas que o inconsciente pode captar graças à nossa mente profunda que "ainda se apega às paixões selvagens da infância" (idem, p. 73), cujo

---

* As expressões "superestruturas" e "subestruturas" não têm conotações sociológicas no pensamento de Ehrenzweig. Significam camadas mentais: mais evidentes ou superficiais _ no caso das "superestruturas", _ ou mais profundas _ no caso das "subestruturas".

mecanismo "preserva as funções infantis e entre elas também o mecanismo infantil de percepção" (idem, ibidem).

Embora essa mente profunda capte o simbolismo escondido em imperfeições aparentemente insignificantes e casuais das obras de arte, o superego se encarrega de dissimulá-lo, salvaguardando "a mente de superfície dos desejos recalcados do inconsciente" (idem, p. 94), através da obliteração da visão sem Gestalt original pela projeção de uma Gestalt secundária. Todavia, o "perigo" sempre reaparece, porque remonta a períodos anteriores às origens da arte ocidental. Apesar de as obras de arte grega terem perdido, ao longo das gerações "a agudeza e a dor de suas emoções" (idem, p. 103), tendo sido aos nossos olhos "transfiguradas em sublimidade e graça da 'beleza clássica'" (idem, ibidem), elas não fogem por inteiro de seu doloroso nascimento "dionisíaco":

> **A tragédia grega nasceu dos mistérios dionisíacos como uma expressão do medo e angústia dionisíaca, da ânsia da autodestruição e união mística com o universo (...). (idem, ibidem)**

Ainda hoje a atuação recíproca das forças apolínea e dionisíaca se faz presente na criação da obra e na percepção do público, onde, segundo Nietzsche _ a quem Ehrenzweig recorre _ "Apolo tenta transfigurar em beleza o que ainda restou da revolta dionisíaca" (idem, ibidem). Para Nietzsche e Ehrenzweig há na arte dois princípios: o dionisíaco (caótico e destrutivo), que corresponde ao movimento da forma inconsciente; e o apolíneo, que modela a ruptura dionisíaca nas imagens oníricas, correspondendo,

na arte, à função gestáltica que articula a ruptura da mente profunda. Através do nosso próprio prazer da forma estética, o superego nos força a anular seu poder dionisíaco. Mas uma outra conversação é levada adiante, sob a superestrutura estética, entre a mente mais profunda do artista e do público. Dá-se uma luta pela carga total de energia entre as percepções da superfície e da profundidade, entre o movimento da forma inconsciente e a reação do superego.

Os valores estéticos _ alicerçados nos sentimentos do belo e do feio _ são criados para evitar que os "modelos totalmente indiferenciados da percepção inconsciente" (idem, p. 118) tornem-se uma ameaça à integridade da percepção de superfície. Livre de Gestalt, a arte moderna é experimentada por seus oponentes como "feia", mas isso ocorre porque

> eles não conseguem efetuar em si mesmos o estado difuso da consciência no qual essas formas pouco articuladas deveriam ser vistas. ([33], p. 126)

Tanto quanto o sentimento do "belo", o sentimento do "feio" serve para "recalcar os simbolismos inconscientes" (idem, p. 127), mas sua ação é ainda mais primitiva porque ele não consegue "expulsar para fora da consciência as formas simbólicas perigosas em seu estado ainda articulado" (idem), apenas as enfraquece, tornando-as desagradáveis.

A riqueza de uma forma sem Gestalt está presente também na arte tradicional. Não é fácil perceber essa presença porque ela

apenas permanece escondida sob uma fina superfície composta de grandes contornos de objetos reais. ([33], p. 76)

A memória, em contato com essas formas tradicionais, bem como com o mundo empírico, para captar as experiências fugidias e ambíguas da forma, precisa de "extrema sutileza e acuidade introspectiva" ([33], p. 132). É que essas formas fugidias "vivem" em brevíssimos estados de suspensão, que permanecem até que surja a próxima experiência articulada. São elas que conferem à arte o poder de promover experiências "mescalínicas" como a relatada por Eco. Esse dinâmico poder da arte deve-se a uma perene inquietação que ela desperta em seu receptor, pois o artista sabe do apego da nossa mente infantil às "paixões selvagens da infância" e da preservação dos mecanismos infantis de percepção. É o não-polido da obra que desperta essas paixões na relação obra-receptor.

Por trás do vocábulo tantas vezes repetido: "dinamismo", há uma presença dionisíaca captada como marca essencial da relação entre a arte e seus destinatários.

As atividades de produção e recepção estéticas envolvem uma luta ferrenha entre o movimento da forma inconsciente e o trabalho regulador ou tranquilizador das estruturas conscientes. Por isso é sempre possível essa presença selvagem e inarticulada envolvendo a obra de arte e suas relações. É que "a luta primária entre a visão pangenital e a reação estética está ainda perigosamente viva" ([33], p. 112). Ainda e cada vez mais estamos em busca da jamais atingida redução da hostilidade do ambiente.

Uma arte pode perder seu vigor plástico, sua aparência estética, assim como suas possibilidades mais amplas de desenvolvimento se não contar com a presença de elementos inarticulados. A função transgressora das artes _ apontada por Jauss _ e o potencial dos vazios sobre a ação do leitor _ estudado por Iser _ existem graças à capacidade do receptor de entrar em contato e surpreender-se com o movimento instaurado pela presença desses elementos "primitivos" e "perigosos", trabalhados pelo artista, responsáveis pela sensação vital que a percepção do objeto estético nos faz sentir.

Ao dirigir-se para a investigação do que é movimento, acontecimento, dinamismo e transformação na ficção e na arte _ fatores que pressupõem um processo, uma relação, bem como a inevitável inclusão do receptor em seus estudos _ a estética da recepção e do efeito capta e repete uma tendência de sua própria época à ambiguidade e ao "fervilhamento" (multiplicidade de probabilidades). Assim como a arte da modernidade, as pesquisas da corrente alemã pressupõem um diálogo multitemporal, um respeito e um interesse maiores por tudo que as artes das gerações passadas podem nos ensinar, uma vez que em nossa era não são mais estanques ou nítidas as fronteiras. Além disso, o passado não é um tempo embalsamado, mas vivo, redefinido constantemente e atuante no "agora", porque o nosso pensamento começa a tender para uma visão múltipla que, no trabalho de muitos artistas, se configura como repossessão de um estado primitivo perdido; como Ehrenzweig investiga na obra de Cézanne, e Aguinaldo José Gonçalves descobre nas de Miró e João Cabral de

Melo Neto.

A tendência estética e teórica de nossa época à multiplicidade parece estar reencontrando nas artes os elementos sagrados que Mircea Eliade (A busca, p. 81), citado por Sevcenko [52], p. 133, propõe que procuremos:

> devemos desmistificar os mundos e idiomas profanos da literatura, das artes plásticas e cinema para trazer à luz seus elementos sagrados, ainda que o sagrado seja desconhecido ou esteja dissimulado ou degradado. Num mundo tão dessacralizado como o nosso, o sagrado está presente e atua fundamentalmente nos universos imaginários. (Mircea Eliade, cit. por Sevecenko [52], p. 133)

Sua atuação nesses universos ocorre pela imbricação dos conceitos e das estruturas. É pela fusão das idéias com as formas que melhor as revestem, que o sagrado _ despojado do desgaste institucional _ palpitando em ritmo e movimento, reaparece neste século absurdamente tecnológico que, apesar do domínio da tecnologia, tem a metáfora como fundamento do "novo espírito científico".

Aparentemente o homem do século XX perdeu suas raízes xamânicas. Só aparentemente, pois há quem _ como Joseph Campbel (**O poder do Mito** [28]) e Julio Cortázar (**Valise de Cronópio** [29]) _ veja no artista e no poeta um seu equivalente. Mas o que o entrelaçamento do poético ao sagrado e ao primitivo tem a ver com a estética de Jauss? É simples, se relacionamos essa corrente ao surgimento do "novo espírito científico" fundamentado na metáfora, recorrendo à definição de "metáfora" dada por Campbel, entenderemos melhor um dos caminhos que, pelo menos a linha

iseriana, pode seguir.

Se a metáfora fundamenta o "novo espírito científico"; se ela, segundo Campbel, é "a máscara de Deus, através da qual a eternidade pode ser vivenciada" [28], p. 62), se levarmos em conta que "Deus", para Campbel, não é uma entidade pessoal, mas algo assim como "o Mistério", "o Indizível" ou "o que está além da linguagem e do pensamento", poderemos admitir que esse "novo espírito científico" não está mais em busca _ por impossibilidade ou mesmo por desejo _ da Verdade, mas sim das suas formas experimantáveis que, mesmo no fluxo do tempo, trazem as marcas do atemporal.

Se reconhecermos que, ao propor a fusão da estética com a "nova história" ou história que denomino "dionisíaca" (por não temer suas angustiantes origens míticas), a estética da recepção e do efeito também é marcada por esse "novo espírito científico", poderemos concluir que a corrente inaugurada por Jauss segue em busca do mistério mais facilmente expresso pelo lírico ou artístico (opostos ao meramente sociológico)? Pelo menos em se tratando de Iser __ graças à Teoria dos Vazios __ é possível responder positivamente a essa interrogação.

IV) As relações forma-conteúdo

(...) todo formalismo absoluto não passa de um conteudismo mascarado.

Umberto Eco

Ao enunciar, no ensaio inaugural da estética da recepção e do efeito, a quinta tese de seu programa, Jauss afirma que "a teoria recepcional permite compreender o sentido e a **forma** da obra literária pela variedade histórica de suas interpretações" ([10], p. 61), mas exige que se introduza a obra individual na sua sequência literária para reconhecer o seu papel histórico no contexto de experiências literárias. Desse modo, a recepção passiva do leitor e do crítico se transformam na recepção ativa e na nova produção do autor, ou seja, a obra seguinte é capaz de dar soluções aos problemas formais e, além disso, pode levantar problemas novos.

Para Jauss, no método formalista, a análise e descrição de uma época literária poderiam colocar em relação mútua gêneros diversos e revelariam "a relação evolutiva mútua entre funções e formas" *. Os resultados da teoria formalista, tais como: a teoria da automatização, o esforço para dotar de sentido funcional a evolução literária, etc., devem, para Jauss, ser conservados, apesar de o exagero da importância atribuída à mudança exigir correções. Pois, descrever a evolução literária

---

* F. Strieder, cit. por Jauss [10], p. 62.

como luta constante do novo com o tradicional, reduz ao interesse unidimensional de suas mudanças o caráter histórico da literatura, bem como limita o entendimento histórico à mera comprovação destas mudanças. Essa limitação e outras, como a da exclusividade da forma, não combinam com a multiplicidade característica da concepção recepcional. O formalismo absoluto não existe, porque toda análise de aspectos significantes pertinentes já implica uma interpretação e um preenchimento de sentido que revelam a postura ideológica do crítico, ainda que este se imagine sem ideologias.

É necessário, para Jauss, evidenciar os contatos entre formas novas e tradicionais, porque estes contatos são o problema que a obra de arte nos propõe enquanto "horizonte das soluções que continuam sendo possíveis depois dela" *. Além disso, é preciso estudar a função destes contatos na situação histórica. Enfim, Jauss afirma que a concepção recepcional oferece um sentido à "evolução literária" proposta pelos formalistas.

Citando o caso de **Madame Bovary**, Jauss [10], p.77) exemplifica a relação entre um processo formal e a recepção de uma obra. Como vimos no item II.1, pg. 39, Flaubert impôs a seu público uma forma nova: a maneira impessoal de escrever, vinculada ao uso do discurso indireto livre, levando seus leitores a uma percepção distinta da "matéria gasta". O artifício artístico empregado por Flaubert confundiu até seu acusador público, que tomou as idéias de Emma Bovary como sendo do seu

---

* Hans Blumenbergm cit. por Jauss [10], p. 64.

criador. Esse artifício consiste na introdução de um discurso __ de caráter interior __ da personagem descrita, sem as características do estilo direto ou do indireto, deixando ao leitor a decisão de tomar a frase como verdadeira ou como ponto de vista da personagem. Mesmo sem encontrar um nome para esse artifício, Sénard, o defensor de Flaubert, usou-o como argumento de defesa.

Relacionando aspectos formais ao contexto em que as obras aparecem, tem-se muito mais que história da arte __ mero arrolar de datas e eventos __, conquista-se uma dimensão maior, tanto para esses eventos quanto para os aspectos formais a eles relacionados. Percebe-se, enfim, que a forma não é apenas imanência. E as relações extratextuais da obra se fazem por meio da organização dos significantes.

É necessário que forma e sentido se comuniquem para dar vida à obra do passado. Esta, segundo Jauss [11], não diz nada, mas apenas responde. Por isso Jauss junta resposta e função poética da linguagem. A estrutura formal das obras, e não apenas seu conteúdo, faz parte da resposta que o leitor atual pode conquistar em sua interação com obras de épocas anteriores. Esta observação de Jauss encontra correspondência nas postulações de João Alxandre Barbosa [23], para quem a experiência do leitor com obras do passado é uma experiência também com os significantes. Entretanto, a atuação do leitor jamais diminuirá o potencial formal da obra; ao contrário, a recepção faz parte da própria estrutura:

Postular a cooperação do leitor não quer dizer inquinar a análise estrutural com elementos extratextuais. (Eco [31], p. XI)

Para Jauss o receptor faz parte da concepção de obra, por isso forma e contexto são uma amálgama. E Jauss não está sozinho nessa postulação. Também para Umberto Eco o leitor faz parte da definição de estrutura que é uma forma, mas não enquanto objeto concreto e sim

enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis (semântico, sintálico, físico, emotivo; nível dos temas e nível dos conteúdos ideológicos; nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor; etc). ([32], p. 28)

Embora se preocupem com o aspecto histórico da produção artística, como vimos, os teóricos da recepção o fazem de modo inovador, propondo, inclusive, uma redefinição da história e jamais a atenção concentrada apenas nesse aspecto. Os aspectos formais fazem parte das preocupações de todos eles. O próprio Jauss, ao realizar as três leituras do "Spleen" de Baudelaire (ver [13]), executa uma delas como leitura geradora da totalidade formal. É a segunda leitura: a compreensão interpretativa, leitura que volta do todo ao particular, do fim ao início, gerando um trabalho de interpretação que, além de responder a perguntas não respondidas na primeira leitura, cria um todo pleno a nível de significado e de forma também. Aliás, é impossível separar os dois, uma vez que

(...) nas análises de estrutura, não se pode ignorar impunemente a pergunta pelo significado que se concretiza nas estruturas poéticas. ([13], p. 348)

Juntando observações temáticas e diagnóstico formal, Jauss responde, na análise do poema de Baudelaire, o que é "spleen".

Para Stierle [17] a predominância da forma é constitutiva para o texto ficcional, prescrevendo uma condição para sua recepção. Mas o conceito de forma não é puramente estrutural. O caráter formal da ficção é a qualidade que esta possui de "representar" (ordenar conceitos e experiências).

Os procedimentos estruturais de um texto realizam, segundo Gumbrecht [03], a alteração do conhecimento do receptor. A julgar pelo caso **"Madame Bovary"**, podemos concordar que, intencionada ou não, essa alteração aconteceu.

É a recepção __ a "vida histórica da obra na tradição literária" __ que, segundo Jauss ([11], p. 119), faz aparecer, sob uma série aberta de aspectos sucessivos, a estrutura da obra.

Por ser extremamente relacional, a estética da recepção e do efeito jamais abordaria os processos formais de modo imanente, como se bastassem a si mesmos. A forma sempre tem, nos textos escolhidos, algo mais a nos dizer. Esse algo mais passa pelo ontem e pelo hoje das obras em suas relações com seus leitores, suas experiências de mundo e com o mundo de suas experiências. Embora possamos chamar isso de "história", é preciso constatar que ela perde todo o ranço meramente "sociolóide" e adquire, desde Gadamer, traços de recondução ao

ser original, à essência do ser marcado pela finitude da experiência humana. Todavia, essa "recondução" é um fenômeno múltiplo e, em se tratando de obras literárias, não condiz com uma visão unifocal, porque a literatura é mais que mera "soma de dados":

> A arte literária, quer a entendamos como conteúdo, quer como forma ou estrutura, já não se apresenta mais como uma simples soma de dados, mas pressupõe uma interação. ([43], p. 88)

V) Falhas e incompletudes da estética da recepção e do efeito

Todo cuidado é pouco ao enveredarmos pelos caminhos da estética da recepção, pois nem mesmo os que a estudam de fora, como Costa Lima e Lucien Dallenbach (tradutor e prefaciador da revista **Poétique**, nº 39, toda dedicada aos estudos dessa corrente) são unânimes. Enquanto o primeiro afirma que o grupo dos teóricos não é úno ou coeso ([14], p. 13), o segundo reconhece a coerência do "movimento" (**Poétique**, nº 39, p. 259), apesar das diferenças individuais. Além disso, os próprios teóricos responsáveis pelo seu estabelecimento reconhecem uma parcialidade a ela inerente, por isso os princípios de Jauss manifestam a convicção de que tudo é relativo.

Percebem-se, desde o "ensaio inaugural" de Jauss, pontos obscuros e incompletudes que estarão presentes em diversos textos dos teóricos ligados à escola de Konstanz.

Afirmando a existência de métodos objetivos que permitem reconstruir a atividade de cada público diante de cada obra, Jauss cita **Dom Quixote**, **Jacques le fataliste** e **Chimères**, mas não deixa bem claro como os estudos sobre essas obras auxiliariam na reconstrução dos sistemas de expectativas de seus leitores.

Ao falar das impressões que uma obra nova causa em seu público, Jauss condiciona o valor artístico de uma obra à distância entre experiências estéticas já conhecidas e a "modificação do horizonte", opondo "obras-primas" e "arte

culinária". Entretanto, nas circunstâncias comunicacionais que o mundo vive hoje, essa oposição não é segura e indiscutível, sendo inconveniente aceitá-la sem reservas. O próprio Jauss reconhece que por vezes também as chamadas "obras-primas" se aproximam, via recepção, da "arte culinária".

Relacionando **Fanny**, de Feydeau, a **Madame Bovary**, de Flaubert, Jauss fica a nos dever mais aspectos estéticos (formais) dessa relação. A meu ver, o que o autor faz é somente um relato do aspecto histórico do relacionamento dessas obras surgidas na mesma época. Jauss poderia ter aprofundado mais seus comentários sobre o "princípio de **impassibilité**" [10], p. 52) como inovação formal de Flaubert, contrapondo-o à sua ausência em **Fanny**, e explicando melhor os resultados provocados, na atitude do público, por essa presença e essa ausência. No capítulo XII Jauss retoma essa explicação, entretanto, o faz sem comparar as duas obras, atendo-se exclusivamente à de Flaubert.

Somente se o espectador atual voltar a construir a pergunta original contida pela obra do passado é que esta poderá dar sua resposta e trazer-nos uma lição. Todavia, Jauss não descreve em seu ensaio como será exatamente esse processo de reconstrução da pergunta, ou seja, não descreve como se dá o diálogo do texto do passado com a interpretação do receptor da atualidade. Esta insuficiência é parcialmente eliminada no ensaio sobre as **Iphigénies**. Digo parcialmente porque Jauss toma a si mesmo como leitor atual.

Falando dos contatos entre formas novas e formas tradicionais, Jauss cita como exemplo a lírica de Mallarmé,

preparando o regresso à poesia pouco considerada do Barroco, mas não nos explica os modos pelos quais se deu, nem como foi o próprio regresso.

Há ainda outras "promessas" pouco concretizadas no ensaio de Jauss. Ele não explica detalhadamente de que maneira a concepção recepcional pode dar um novo sentido à evolução literária, nem como essa concepção permite compreender a forma da obra literária pela variedade histórica de suas interpretações.

O texto de Jauss permanece o tempo todo arrolando sugestões sem, todavia, pormenorizá-las. Percebo seu intuito de inter-relacionar os aspectos estético e histórico da evolução literária por meio dos estudos das recepções. Contudo, esse intuito não se transforma __ pelo menos no "ensaio inaugural" __ em descrição efetiva do trabalho proposto.

O próprio Jauss reconhece, em "A estética da recepção: colocações gerais" [09], a incompletude de sua teoria e aponta uma das suas principais necessidades: a de esclarecer a psicologia do processo de recepção. Por isso recorri a Ehrenzweig. Jauss revela também a consciência de que o ensaio inaugural "foi escrito numa situação que não propiciava a elaboração de uma teoria completa" ([09], p. 47).

Embora Jauss defenda a reabilitação da experiência e do prazer estético, reconhece que foi só em relação à literatura de consumo ou em relação à "mudança de horizonte da negatividade original para a familiaridade com os clássicos" ([12], p. 73) que a estética da recepção abordou o problema do prazer estético.

No "Postface" ao ensaio sobre as **Iphigénies** (Cíí], pp. 243-261), Jauss rebate as críticas feitas à estética da recepção, afirmando que esta não é uma disciplina autônoma, mas uma reflexão metodológica parcial, suscetível de ser associada a outras e ser completada por elas em seus resultados. Ao comentar o ensaio Jauss demonstra a parcialidade de sua teoria, afirmando que pode ser falha ou incompleta sua concretização da **Iphigénie**, de Goethe. Finalizando o posfácio, Jauss reconhece que, como outras, sua própria teoria privilegia a ruptura como função emancipadora da arte.

Em muitos outros textos encontramos "confissões" de Jauss referentes às falhas da estética da recepção. Ao colocar-se a si mesmo como leitor na análise do "Spleen", Jauss confessa e aceita o fato de não ter encontrado um modelo para a pesquisa da recepção empírica. Isso porque ele desejava um ponto de partida que pudesse ser desenvolvido metodicamente e permitisse distinguir melhor os níveis da percepção estética e da explicação refletida, na interpretação dos textos poéticos. O fato de Jauss não ter encontrado esse modelo explica, mas não justifica, que ele pareça acreditar ser possível a um outro leitor __ que não o especializado __ relacionar, logo na primeira leitura de um texto como o "Spleen", processos sintáticos, semânticos e sonoros. Jauss, ao reconhecer não ter encontrado o modelo ideal de pesquisa, aceita correr todos os riscos implicados:

> Como por enquanto não me arrependo de não me ter tornado um empírico, aceito serenamente o fato de ainda não ter encontrado, com esta minha solução, o modelo que satisfaça a pesquisa da

recepção empírica nos seus apuros. ([13], p. 310)

Não é só Jauss que confessa a ausência de "empirismo" em seus estudos. No ensaio sobre a literatura fundada na teoria da ação [03], Gumbrecht confessa que a estética da recepção e a teoria da ação têm sido mais frequentemente objeto de debates fundamentais do que métodos de pesquisa concreta. O próprio ensaísta confirma não ter se apoiado em dados explícitos ou estudos exemplares.

Mesmo nada tendo a ver com métodos empíricos, o ensaio de Jauss sobre o "Spleen" é uma tentativa de aplicação, até certo ponto, não muito diferente das interpretações imanentistas que tenho visto. A leitura histórica está meio solta, sem ligações muito nítidas com as demais. O grande mérito de Jauss é, nesse ensaio, ser um leitor-crítico de outros leitores-críticos.

Há na obra de Jauss (conforme Zilberman [58]) um setor que permanece insuficientemente descrito: o da experiência do leitor. Introduzindo o leitor como aspecto essencial para os estudos de uma nova história da literatura, Jauss demonstra ser este o fator imprescindível para reunir história e estética, que mutuamente se excluíam na anterior história da literatura. Por isso, é bastante estranho Jauss ter deixado como lacuna a experiência do leitor, uma vez que a estética da recepção, que deve concentrar-se nessa experiência, não poderia deixar incompleta a sua descrição.

Outro ponto instigante é Jauss advertir, na apresentação da segunda tese de seu "ensaio inaugural", sobre a

não-necessidade de recorrer-se à psicologia para descrever a experiência literária do leitor, porque os elementos necessários para isso são dados pela própria obra. Uma coisa não exclui a outra; é preciso juntar a orientação dada pelo texto e a descrição dos mecanismos psíquicos próprios da percepção. Talvez por negar a necessidade de recorrer à psicologia Jauss tenha deixado a experiência do leitor como lacuna.

Além de afirmar que a estética da recepção __ e principalmente Jauss __ privilegia um leitor ideal, Luiz Costa Lima estranha que a estética da recepção não tenha incorporado Freud, uma vez que é necessário dizer algo sobre o papel que o inconsciente desempenha na caracterização dos textos ficcionais como estratégias de articulação dos vazios:

> Estranhamente o único Freud que a estética da recepção parece haver incorporado é o dos comentários marginais à pintura e à literatura __ cf. 1º. texto de Jauss. Ora, a reconsideração do Freud mais "sério"* parece inestimável para uma teoria da literatura que já não mais se delicie com a subversão do poético. Isso para não falar de uma teoria que se querendo do ficcional** __ i.e., que não o tome apenas como um elemento a integrar na historiografia social__, já não se limite ao circuito fechado de experiência e análise estéticas. ([14], p.36, * aspas no original, ** grifos do autor)

É preciso ainda considerar que a concepção recepcional recorre a novas posturas historiográficas e, como vimos em III.2, os estudos historiográficos foram fortemente abalados pelo desenvolvimento das teses freudianas fundamentadas no conceito de inconsciente. Neste ponto é preciso ter algum cuidado e lembrar

que, ao discutir a noção de "identificação", e se perguntar sobre o que acontece quando a "identificação (do receptor) com" suplanta a "identificação como", Warning [18] afirma que aí está o ponto fraco de todas as tentativas de explorar, como modelos analógicos, as descrições freudianas de identificação para a teoria da recepção. Essas teorias saltam justamente o que precisava ser teorizado: o limiar do fingir. Que se atente, então, para este aspecto, mas que se persigam todas as direções necessárias para ampliar os estudos da estética da recepção e do efeito.

Ao afirmar a dificuldade em se estabelecer o horizonte de expectativa social de um texto, Jauss declara, finalmente, que

> (...) enquanto a psicologia do processo de recepção for tão pouco esclarecida quanto o papel e a produção da experiência estética no sistema das estruturas de ação de um mundo histórico, é pouco apropriado esperar-se um esclarecimento total sobre o comportamento dos leitores pelas análises fundadas em classes e camadas, (...). ([09], p. 50)

Nao é apenas a psicologia do processo recepcional que precisa ser melhor investigada. Também a caracterização da experiência estética precisa ainda ser pesquisada com maior atenção. Nas páginas finais de "A estética da recepção:colocações gerais" [09] temos a descrição histórica do conceito de "experiência estética". Jauss faz um panorama do conceito na visão de vários autores e correntes, mas não fornece detalhes do **que** é ou **como** é a experiência estética. Somente ao final fala um pouquinho sobre isso, quando menciona a característica essencial

(a seu ver) de rebeldia da experiência estética. É necessário, todavia, maior detalhamento: que se diga de fato como se dá esse processo, que se mostre o que se passa na mente do receptor quando este está envolvido no processo de recepção de uma obra de arte, ainda que seja feito de um ponto de vista condicionado por fatores histórico-sócio-culturais.

É no ensaio "O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*" [12] que, segundo Costa Lima, o esforço de caracterização da experiência estética como forma diferenciada de prazer alcança uma precisão poucas vezes encontrada. Apesar disso, a conclusão final a que Jauss chega não é, para Costa Lima, convincente, porque o autor alemão dá muito destaque à alteração do conhecimento do sujeito, enquanto Costa Lima crê ser necessário partir do momento anterior a esta alteração, i.e., o momento representado pelo conjunto de expectativas, pois a experiência estética não pode ser confundida com uma espécie de revolução permanente.

Como toda teoria estética tende, conforme Costa Lima, a ver como meta-histórico aquilo que é explicável apenas a partir da experiência estética privilegiada, cria-se um problema imediato: o de passarmos a trabalhar com aparências de conceitos. Em Jauss, por exemplo, permanece o leitor ideal, fruto da entronização que Jauss faz de sua própria experiência.

Também Iser realça os produtos que ele valoriza. Tomando a literatura da modernidade __ com Joyce e Beckett por cume __ como padrão de objeto literário, Iser promove a "estetização da literatura" ([14], p. 30) e "não dá conta

propriamente da dinâmica da situação texto-leitor, porquanto toma o pólo textual como um pólo revestido de constância" (Stierle, cit. por Costa Lima [14], p. 28).

Um dos principais aspectos a serem ainda desenvolvidos pela estética da recepção e do efeito é, ainda segundo Costa Lima ([15], p. 454), a teoria do leitor. Também Zilberman [48] está de acordo com esse ponto de vista.

Realmente há muito por ser feito, uma vez que a corrente em estudo não é algo acabado e

> (...) seria ingênuo supor que o grau de reflexão alcançado por ela já tenha a consistência necessária para que se impusesse como um cânone relativamente tranquilo. ([15], p. 454)

Para Lucien Dallenbach, organizador da **Poétique, 39**, os estudos da estética da recepção devem ser lidos numa topografia geral, porque o fato literário se estrutura através da interação de quatro instâncias: sujeito e processo de produção, texto, sujeito e processo de recepção, e contexto histórico/ inconsciente. A tarefa maior de uma teoria da recepção reside na articulação mais adequada dessas instâncias com relação ao sujeito e ao processo de recepção. Mas isso não é tarefa de um só homem, por isso podemos limitar o exame a uma ou a algumas relações. É o que fazem todos os artigos componentes deste *corpus*.

Arnold Rothe [50] afirma que ainda há todo um trabalho metódico a realizar para serem colhidos os frutos dessas novas teorias ligadas à escola de Konstanz, e que permanecem pontos

fracos na estética inaugurada por Jauss, que se relacionam a algumas destas questões: como conceber a suposta fusão de horizontes, de que maneira delimitar a função do intérprete? A crítica marxista reconhece, segundo Rothe, no termo "emancipação" (usado principalmente por Jauss para referir-se à função libertadora da arte) o reflexo do idealismo burguês da confiança na autodeterminação e na capacidade de aperfeiçoamento do indivíduo.

Todos aqueles que estudam a estética da recepção e do efeito demonstram estar conscientes das incompletudes, falhas e pontos obscuros desse campo teórico porque

> **(...) ela não se viu isenta de críticas e contestações; estimulou também novas pesquisas na direção do estudo do leitor, embora muitas delas se apresentem como dissidências e fruto da recusa a acompanhar a rota sugerida por Jauss. ([58], p. 103)**

Nessas propostas, a que Zilberman alude, predomina a perspectiva histórica e/ou sociológica sobre a estética; o leitor é concebido como entidade coletiva e não individual; o tema da experiência estética (tão caro a Jauss), que resgata o leitor enquanto indivíduo, não é por elas resolvido.

Apesar de todos os pesares abordados neste capítulo, devemos levar em conta que os princípios de Jauss manifestam a convicção de que tudo é relativo e, conforme Zilberman observa com propriedade:

(...) se não dispomos de balizas para medir esta relatividade arriscamos a absolutizar o que precisa ser compreendido dentro de devidas proporções. ([58], p. 110)

VI) Contribuições, tendências atuais e propostas de aplicação

Reconhecendo a relatividade das propostas da estética da recepção e do efeito estaremos mais abertos para reconhecer como positivas suas contribuições, suas sugestões de aplicação e suas tendências atuais.

Ao comentar **O ato da leitura**, de Iser, Gumbrecht conclui que a obra é revolucionária do ponto de vista da história da ciência e tem valor considerável para a fundamentação de certos setores da psicologia e da sociologia. A teoria do efeito, porposta por Iser, deve, segundo Gumbrecht, ser vista como o "substituto de uma teoria do texto"* pela estética da recepção ([04], pp. 417-18, *aspas na trad. bras.).

O ato da leitura seria a mais abrangente tentativa de fundamentar a estética da recepção e do efeito. Embora Iser tenha tomado o direcionamento de uma teoria antropológica da comunicação, segundo Gumbrecht, o caminho tomado por Iser, em 1976 __ o de um sentido fundamental do texto como base para a compreensão das mais diferentes concretizações __ é um caminho que a ciência da literatura começa a abandonar.

Gumbrecht nos mostra, enfim que os teóricos da estética da recepção e do efeito caminharam para além da história pura. Ainda há muito a desenvolver. Nesse caminho "para além da história" cada vez mais se torna necessário considerar o leitor que está inscrito na obra e por ela é guiado. Esta é uma das indicações oferecidas por Jauss __ como tarefa futura __ na obra

Pour une esthétique de la réception [11]. A reatualização da **Iphigénie** de Goethe, apresentada num dos ensaios dessa obra, é um dos bons exemplos de aplicação das teses da estética da recepção. É possível existir em seu desenvolvimento muito mais do que possamos observar numa única leitura. Jauss chega a duas conclusões — válidas, com adaptações, para o resgate de qualquer obra:

a) é preciso lê-la contra os hábitos herdados do neo-classicismo estético e, assim, perceber se todas as fases de sua recepção não deixaram inexploradas ou ocultas certas significações virtuais;

b) talvez a obra em si mesma, pela forma que Goethe deu ao mito, implique limites nem sempre ultrapassáveis por toda tentativa de reatualização.

Apesar desta última conclusão, Jauss mostra como, em se tratando de Racine, R. Barthes desenvolveu a crítica da interpretação universitária tradicional, revendo as idéias em que o neo-classicismo estético acredita. Barthes mostra o teatro de Racine como "um teatro da violência" que ilustra a relação fundamental entre os poderosos e os oprimidos. Também Auerbach revê as tragédias de Racine, nelas reconhecendo o desejo terrestre como um conteúdo psíquico autônomo e irredutível, que ameaça substituir o cristianismo e toda forma de humildade religiosa por uma metafísica das paixões.

Recorrendo a esses autores e anexando às deles as suas próprias contribuições, Jauss sublinha o aspecto emancipador da obra, devolvendo-lhe um pouco do frescor que ela havia perdido. Para que ainda hoje **Iphigénie** nos fale é necessário fazer

aparecer aquilo que na solução idealista posta pelo mito de Iphigénie não pode mais nos satisfazer. E isso não porque não podemos mais recuperar o sentido do "ato ousado" de Iphigénie, sua fé no poder libertador da verdade, mas porque essa fé deve ainda hoje ser provada enfrentando o problema mascarado por Goethe: como o princípio ético da humanidade evoluída pode se afirmar na realidade histórica?

Se o nosso tempo for capaz de reatualizar a obra em questão, resta ainda um problema: saber de quais mitos nós somos ainda prisioneiros sem nos darmos conta. Será que como o novo mito do racionalismo não adotamos também um outro novo mito: o da sociedade? Aliás, o racionalismo já está _como vimos_ em crise, o pensamento científico se auto-analisa e procura um diálogo para além de seus limites objetivistas.

Enfim, a discussão sobre a reatualização das **Iphigénies** provoca questionamentos sobre a nossa própria época.

Ainda no mesmo livro, o ensaio sobre "a doçura do lar" exemplifica as teses de Jauss, mostrando-as como metodologia possível para os críticos de qualquer época ou lugar, como vimos em III.2, que desejem observar melhor as relações de uma obra com seus aspectos externos. Em busca dos modelos de interação social passíveis de serem revelados pelos sistemas e subsistemas de um poema, por exemplo, quem quer que aplique as teses de Jauss presentes nesse ensaio, poderá chegar à comprovação das conclusões a que ele chegou porque, em se tratando da "doçura do lar",

Ce qu'il y a de plus intéressant dans la fonction idéologique de la "douceur du foyer"*, c'est ce que, revêtant l'apparence d'une idéalité absolue et la dignité inhérente à toute instance normative et que celle-ci confère au savoir en le communiquant, elle exclut, elle refoule, elle censure. ([11, p. 287, * aspas na trad. francesa)

O mesmo processo pode ocorrer em outras poéticas sancionadoras da estruturas sócio-político-econômicas dominantes.

No ensaio "O texto poético na mudança de horizonte da leitura" [13] também vemos a aplicação dos métodos de Jauss por ele mesmo. Jauss faz, como já vimos em II.2 e III.2, uma interpretação do segundo "Spleen", de Baudelaire, destacando três horizontes de leitura: uma primeira, de percepção estética; uma segunda, de interpretação retrospectiva; e a terceira, a histórica. Essas três etapas se fundamentam na teoria de que o processo hermenêutico deve ser compreendido como uma unidade de três momentos: compreensão, interpretação e aplicação. Essa unidade triádica é uma redescoberta de Hans Georg Gadamer, que sugere a reformulação da hermenêutica das ciências do espírito a partir das hermenêuticas jurídica e teológica. Para reconstruir as normas estéticas e morais que Baudelaire rompeu, Jauss se apóia nos "numerosos documentos de incompreensão" manifestada principalmente no processo contra o poeta e seu editor.

Além dos exemplos de aplicação, é interessante conhecer as sugestões ou as simples observações de autores e críticos ligados à corrente teórica inaugurada por Jauss.

Ao afirmar que Iser promove a estetização da literatura, Costa Lima antevê, como estratégia para fugir a ela,

que seja feita

> (...) a análise das diversas constituições de sentido de uma mesma obra, realizadas tanto sincrônica quanto diacronicamente, por grupos e classes sociais distintas. ([14], p. 31)

sem, todavia, pormenorizar a estratégia proposta.

Enquanto Costa Lima [15] aponta a necessidade de melhor desenvolver-se uma teoria do leitor, Lucien Dallenbach afirma, em 1979, que na tendência atual da estética da recepção e do efeito o leitor é visto como sujeito psicanalítico e ideológico, sugerindo que no futuro (após 1979) a sua preocupação poderia ser a relação produtor-leitor.

Embora não tenhamos notícias do desenvolvimento de estudos psicológicos ou psicanalíticos relacionados à estética da recepção e do efeito, encontramos alguns indícios de propostas semelhantes, como no ensaio "Les temps et les personnes" [19], de Weinrich. O ensaísta relaciona os métodos linguísticos (sobre a linguagem imputativa __ consoante II.2., pp.69-71) e literários, que expôs, a alguns procedimentos da psicanálise, porque deseja mostrar os poderes da narração, relacionando-os à catarse e à sua superação pelos métodos freudianos.

Como a de Weinrich, todas as propostas ou demonstrações de aplicações sugeridas ou concretizadas nos textos do corpus apontam para a concretude, para a materialidade perseguida pelos autores da estética da recepção e do efeito. Em outras palavras, eles desejam mostrar que, por serem linguagem, a literatura e a arte conquistam as marcas da "coisa".

A tendência mais atual da estética da recepção e do efeito é, para Rothe [50], ser integrada na semiologia. Segundo os pesquisadores da segunda geração, há elementos textuais pertinentes e não pertinentes. Para Iser, os elementos pertinentes existem somente pela seleção do emissor ou do receptor. Logo, a crítica literária terá por finalidade analisar não o texto em si, mas o discurso do emissor ou do receptor.

A análise do texto deve conceber o discurso como ato de criação complementar ao ato de leitura, pois a imagem do receptor faz parte do código do emissor.

A posição mais avançada, segundo Rothe, é a de H.U. Gumbrecht, que provém da sociologia da comunicação, segundo o qual a análise de um texto deve ser precedida pelo estabelecimento de uma hipótese referente ao efeito que o autor pretendeu produzir junto a seu público. Evidentemente, os métodos de Gumbrecht não dispensam a análise das estruturas textuais; ao contrário, exigem-na inclusive para comprovar a hipótese sobre o efeito pretendido pelo autor. Essa exigência comprova a vontade de completude que marcou os estudos da estética da recepção desde a aula inaugural de Jauss.

Regina Zilberman indica a possibilidade de transportar as idéias da estética da recepção para o ensino, uma vez que, como a arte, a educação também contém uma utopia liberadora. É a mudança da atenção para o foco do leitor que autoriza essa tranposição:

(...) a proposta de mudança de foco gera consequências suplementares: colocar o leitor sob o "spot"* da atenção significa trazer o professor e o aluno para esse centro. (...). ([58], p. 110, * itálico no original)

Basta, para que a educação exerça seu poder liberador, "deixar obras e leitores falarem" (idem, p. 111)

Stierle [17] propõe que a teoria da literatura mantenha ou inove a comunicação literária pública. E chama a atenção para o fato de que o potencial da recepção ainda não é bem captado pela descrição de recepções isoladas. Embora exista, a história deste potencial ainda não foi escrita.

Gumbrecht [04] responde às expectativas de Stierle quanto ao aspecto comunicacional da literatura, ao afirmar que as teorias da literatura e do texto estão sendo transformadas em teoria da comunicação:

(...) desde o **Ato da leitura**, cada vez mais representantes e receptores da estética da recepção levaram em conta não só o* ou os* leitores, mas também o autor como instância de sentido, (...). (...), tornou-se possível transformar as teorias da literatura e do texto em teoria da comunicação* (...), Iser torna evidente (...) a necessidade de levar-se em conta o ato de produção do texto sob a perspectiva da teoria da comunicação; por essa razão, o **Ato da leitura**, (...), representa (...) um corte significativo na história da teoria da recepção -- sua transição para a teoria da comunicação. ([04], p. 435, * itálico na trad. bras.)

Os comentários de Gumbrecht falam da transição da teoria da recepção para a teoria da comunicação, sugerindo muitos pontos a serem revistos nas teorias do texto e da literatura. Essa

revelação quebra um certo isolamento dos estudos sobre ficção, ao inseri-la no contexto da comunicação. A maior aproximação dos processos de produção e recepção elimina vazios e lacunas do imanentismo.

C O N C L U S Ã O

Mais importante do que saber para onde caminham os estudos da estética jaussiana é saber **como** eles têm caminhado desde seu nascimento, pois apenas as respostas a este **como** podem demonstrar a que veio, enfim, a estética da recepção e do efeito. Comentar estas respostas, quando encontradas, foi o objetivo deste trabalho que, inter-relacionando ao longo do percurso os dezenove textos escolhidos, pôde constatar as características marcantes da teoria recepcional: o dinamismo, a interdisciplinaridade, o não-dogmatismo e mesmo a instigante parcialidade de um pensamento teórico que se dedica a sistematizar a relação obra-receptor, destacando a atividade receptiva como força ativa e criadora, tentando fugir habilmente ao puro imanentismo.

Teoria nascida da diluição de fronteiras entre os discursos do real (psicanálise e história) e o discurso ficcional, permeada por um quê de inquietação própria da fertilidade de discussões ainda em andamento, esta estética alemã se desenvolve em conjunção com a mudança de concepção de história, integrando os resultados finais do estruturalismo e do marxismo, procurando superar a distância entre os conhecimentos histórico e estético.

Tendo seu "nascimento" assinalado em 1967 na Universidade alemã de Konstanz, a teoria recepcional é de cunho cultural, utilizando a linguística como meio auxiliar de exame, jamais como um fim em si mesma.

Filha do século XX, período de forte crise do racionalismo ocidental e surgimento de um novo espírito científico marcado pela metáfora, a estética da recepção e do efeito pede para ser observada como ciência argumentativa que não tem por objetivo lançar a palavra final dos estudos artístico-literários, mas, sim, promover uma reavaliação de questões por eles esquecidas ou insuficientemente investigadas, como a relação das obras com o receptor e a história, para demonstrar que esta relação equivale a uma forte experiência do mundo. A reavaliação proposta pela escola recepcional implica _ se não a redefinição _ pelo menos a reinvestigação das relações da arte com o mundo, exigindo que sejam mais profundamente questionadas as relações entre ficção e realidade, arte e história, incluindo no questionamento os conceitos englobados por estas oposições, bem como as ciências que neles se alicercem _ como a História, por exemplo.

Todos os teóricos do *corpus* deixam perceber em seus textos a procura de uma nova vitalidade nos estudos sobre arte e literatura, que contam sempre com a figura do receptor. Este nunca é percebido como um ser "suspenso", desligado de seu contexto. Nos estudos sobre o texto ficcional, o processo que liga o texto ao mundo do leitor é observado como um processo que envolve um "jogo de correspondências secretas". Pela atuação do receptor, a visão do ficcional como algo concreto torna-se o ponto mais recorrente e comum entre todos os estudiosos da linha.

A questão do leitor é controversa, envolvendo potenciais ainda não descritos por nenhuma teoria, inclusive a

jaussiana, que confessa estar longe de resolver exaustivamente a questão, porque todos os teóricos tendem a um leitor ideal, deixando de explicar com nitidez um processo real de leitura/recepção. Por isso o receptor é visto como leitor-implícito, leitor-coletivo, leitor-ideal/transcendental ou simplesmente como "o público", sem ser jamais "o leitor-indivíduo" ou leitor-empírico.

Apesar das controvérsias quanto à questão do receptor, a experiência estética é bastante destacada pelos estudiosos da recepção e do efeito (principalmente por Jauss) que, de um modo geral, avaliam o comportamento estético como possibilitador de fortes experiências do mundo. Capaz de converter a realidade em espetáculo (ou signo), a experiência estética engloba prazer, conhecimento e ação. Demonstrando que a construção artística a orienta, Jauss se encarrega de atenuar qualquer aspecto de gratuidade que possa marcá-la.

A experiência do leitor com o texto ficcional pode proporcionar-lhe a oportunidade de envolver-se em experiências não previstas pela ciência ou pela pragmática, porque o texto (como outros produtos artísticos) permite ao leitor, segundo Iser, uma nova manipulação de conceitos e experiências.

Há, todavia, recepções e recepções de textos, como também de outras formas de arte. As modalidades mais altas de recepção, apontadas por Stierle, exigem um receptor que revele extrema consciência das infinitas atividades englobadas pela rubrica "arte" e que alcance um nível de recepção capaz de resgatar o texto ou a obra em sua faticidade.

Mais que apenas lazer, durante a leitura/recepção, o receptor pode ser atingido por um processo de "iluminação" ou "insight" configurado como descoberta do próprio ser, acionada pela relação da obra com a sensibilidade/inteligência de seu destinatário. Este é um processo lúdico que envolve o receptor como num jogo. Enquanto dura a experiência estética de leitura (ou de outra fruição artística), a consciência receptora pode experimentar uma relação dinâmica entre os tempos, vivenciando, como propõem as teses de Gadamer, o mundo de todos os tempos, inclusive a suspensão de todas as marcas temporais, sendo possível atingir, nessa fusão/suspensão, algo mais próximo do essencial.

Relacionando-se com obras do passado, o receptor, graças a uma revelação do passado como potência viva atuando no presente, pode ter ampliada sua capacidade de situar-se a si mesmo no mundo, passando a movimentar-se numa mais completa visão do mundo e da existência.

Nas experiências de fruição estética ocorre sempre uma tensão no relacionamento entre obra e receptor. Este formará, segundo Iser, o objeto estético, arranjando e distribuindo dados para eliminar a tensão pelo fechamento das Gestalts, alcançando assim uma determinação pretendida.

Além disso, o receptor de literatura reestrutura o saber social pressuposto pelo texto, podendo reexperimentar o mundo e reexperimentar-se a si mesmo ao interagir com o texto, preenchendo os vazios ficcionais.

Enfim, as pessoas lêem, vêem filmes e quadros, relacionam-se com outras formas artísticas porque a arte lhes oferece algum ganho. Iser e Warning destacam o ganho antropológico dos "jogos de papéis" em que o receptor se desdobra assumindo um papel (o de ser outro). Pode ocorrer uma outra "vantagem" oferecida pela arte: a dialética entre ordem e desordem _ a experiência de transitar entre o habitual e o inusitado. Com todas estas possibilidades entrelaçadas, o receptor, no jogo de preenchimento dos vazios, pode ainda sentir-se uma espécie de co-autor.

As experiências estéticas, na visão de todos os teóricos da recepção e do efeito influem na vida prática e no comportamento social do receptor, impondo-lhe a percepção das coisas que o rodeiam, permitindo-lhe a emancipação das pressões da vida cotidiana. Para Weinrich e Iser, o signo linguístico induz o receptor a comportar-se de determinadas maneiras. Para Stempel, a ficção oferece ao leitor um ponto de vista sobre sua própria situação, fazendo-o interrogar-se sobre sua própria existência. A conversão do imaginário em experiência _ estudada por Iser _ pode levar o leitor/receptor a uma nova percepção do universo. Como Jauss, todos estes estudiosos atribuem à arte uma função libertadora, concordando com as proposições de Umberto Eco (ver [32], p. 148).

Todos estes potenciais quase "milagrosos" da experiência estética, entretanto, não são simplesmente arrolados pelos teóricos jaussianos. Suas teses são apresentadas numa exposição reavaliadora das relações entre arte e mundo,

envolvendo os binômios ficção x realidade, texto (arte) x história, insistindo na visão da experiência estética como experiência do mundo e situando a concepção recepcional na fronteira dos discursos histórico/psicanalítico e ficcional.

A ligação do texto (ou da arte em geral) com o mundo de seu fruidor se faz _ como já citei _ através do que Stempel considera "um jogo de correspondências secretas", que procurei explicar no capítulo III. A insistente relação entre arte e contexto não é vista pelos teóricos da escola alemã de maneira simplista. Eles vêem, desde o signo, a existência de um contrato entre os participantes das relações artísticas, que se explica por estes teóricos abordarem o signo como algo intimamente relacionado a situações concretas. Para eles, o signo é capaz de prescrever o modo de realizarmos uma aproximação com o objeto concreto. Além disso, descrevem sempre o receptor como o elemento que aciona os mecanismos promotores das ligações das obras de arte com o contexto.

Arte e realidade não são consideradas pelos teóricos em questão como instâncias definitivamente opostas no processo artístico, já que a visão do ficcional ou estético como uma "concretude" é ponto comum entre estes estudiosos, que abordam a relação arte-mundo como um conjunto de processos especiais, capazes de levar o espectador à participação em uma experiência vital e verdadeira. Verdadeira porque a realidade repetida na ficção (ou na arte) se transforma em signo.

A arte em geral e o texto ficcional em particular, embora não sendo toda a realidade, contêm muitos fragmentos da

realidade, porque a organizam. A materialidade de uma obra só pode ser melhor entendida pela observação do trabalho cooperativo/interpretativo do receptor, que deve elaborar a realidade contida no produto estético. Em se tratando do discurso ficcional, sua especificidade se deve ao fato de ele ser uma organização simbólica operadora de uma "representação", que se refere não aos antecedentes de um dado empírico, mas, sim, ao próprio ato de apreender a enunciação linguística.

Uma das mais instigantes correspondências secretas entre arte e realidade é a visão do texto ficcional como organismo vivo, que Iser vai buscar em Jurij Lotman. Apesar de considerá-los "organismos vivos", Iser procura mostrar que os textos não recriam a realidade integralmente, pois não reproduzem os sistemas de sentido dominantes, mas apenas se referem ao que neles é negado, excluído ou virtual.

A conclusão a que os estetas da recepção chegam sobre a relação arte-realidade confirma o grau de abertura, a fuga do dogmatismo próprios da sua escola. Para eles, a arte e a ficção descrevem não um reflexo do mundo ou a representação de outro, mas a mediação entre os dois campos reunidos numa figura de relevância. É graças a esta unificação que o receptor pode conquistar mais que abstrações em seus contatos com as obras de arte, podendo experimentar o prazer estético para além das algemas do sistema econômico.

Principalmente Jauss procura abordar o que há de indomável na experiência estética, considerada também por todos os seus colegas como experiência do mundo. Jauss recorre a

diversas teorias para demonstrar a legitimidade desta experiência que não é nada banal. Sua legitimidade é oposta à legitimidade lógica, porque a percepção promovida pela arte é um procedimento de desconceitualização do mundo. Teóricos como Valéry afirmam-na como um processo de aprendizagem que nos permite a liberação das noções antropocêntricas com que captamos a natureza. Instigada com estas definições comentadas por Jauss, busquei apoio teórico no livro de Ehrenzweig: **A psicanálise da percepção estética** [33], para me certificar do acerto de Jauss e seus pares quanto ao indomável da experiência, e pude confirmá-lo positivamente. Ehrenzweig _ muito assíduo no item III.1.1 deste trabalho _ associa a origem da experiência estética ao surgimento do modo ereto de andar, que revolucionou a sexualidade humana, influindo drasticamente na percepção que o homem tinha dos objetos e do mundo, promovendo o aparecimento da percepção estética. Ao prolongamento do potencial primitivo destas origens nas manifestações artísticas de todos os tempos é que a arte deve seu sempre estranho potencial de "coisa-vivente", assim como a jamais completamente roubável autonomia da experiência estética.

A *aisthesis*, como redefinição do mundo, convida o espectador a libertar-se do aspecto familiar das coisas e, embora inclua uma função comunicativa enquanto possibilitadora da experiência do outro, envolve riscos e abismos reconhecidos por Jauss e Iser, não sendo esgotada pelas diversas tentativas que desejam investigá-la e descrevê-la em teorizações mais ou menos coroadas de êxito. Além disso, por mais que sua legitimidade seja oposta à legitimidade lógica, a experiência estética não é um

processo fantasioso a flutuar no espaço sideral, mas , sim, um fenômeno lucidamente associado, pelos teóricos da concepção recepcional, à História.

Ponto principal do meu trabalho e preocupação inicial de Jauss, mais ou menos recorrente nos outros teóricos, o estudo das relações entre arte e história domina o maior item desta dissertação: o III.2, sendo responsável inclusive pelo título geral. Procurei investigar como se deu a proposta de fusão entre História e Literatura/Arte nos textos abordados.

A História perseguida por Jauss e os demais faz parte do "novo espírito científico", reconhecendo-se como "construção" marcada por projeções ideológicas. Relacionados à "nova história" e ao revival da "história narrativa", os estudos historiográficos, a que os teóricos da recepção procuram se associar, caracterizam-se pelo abandono da exigência de transparência e de suspensão de valores. São estudos que , sem promoverem nenhum descaso em relação à pesquisa e ao manuseio de documentos, refutam uma concepção factual de verdade e, como deseja Jauss, procuram compreender o passado pelo presente. Redefinida como um construto discursivo e dialógico, a "nova história" e a "história narrativa" permitem uma maior aproximação com o discurso artístico.

É para descobrir a vida que nelas havia e ainda pode haver, que Jauss investiga obras do passado, inclusive porque estas se transmitem até estruturalmente aos textos do presente. A história pode nos interessar sempre, uma vez que o que já foi ainda existe e age na atualidade. Contudo, a noção de história

proposta por Jauss não é a de algo estagnado, como nos ensinaram nos bancos escolares. Jauss evita minimizá-la com definições simplistas ou paralisantes, reconhecendo uma analogia entre história e história da arte graças ao caráter factual das duas, que deixa abertura para interpretações diversas. Seu projeto de história da arte é um fator de mediação entre a arte do passado e a do presente, combinando a historicidade do perecível (da vida cotidiana) com a historicidade do imperecível (da produção artística).

Não é para explicar o texto que Jauss e os outros recorrem à história, porque frequentemente a presença dos fatos históricos é motivada estruturalmente pela própria obra. Portanto, é em relação aos aspectos enfocados ficcionalmente que a análise deve considerá-los.

Os teóricos estudados são unânimes quanto ao reconhecimento do fato de a relação arte-mundo real envolver códigos históricos. Entretanto, a visão que Iser revela desta relação é diferente das dos outros. Embora recorrendo a aspectos históricos, sociais e extra-estéticos, a teoria de Iser os transforma em um "no texto".

Tanto Iser quanto Jauss e os demais seguem, todavia, ao contarem com a história que chamei de "dionisíaca", no encalço de uma fala eterna _ conquanto marcada pela efêmera condição humana. Promovendo a reabilitação dos estudos das relações entre arte e história, estes escritores pedem que sejam repensados os dois pólos destas relações, recorrendo à história não para relembrar datas e acontecimentos, mas para perscrutar o passado em ativa

expansão no nosso hoje, propondo uma história da arte capaz de combinar o eterno e o fugaz de um "agora", como o vislumbrado por Octavio Paz em **Los hijos del limo.** Seus textos revelam arte e história como *corpus* não-estanques, cujas delimitações não são rígidas, porque ambas são discursos promovidos pela capacidade configuracional humana. É na sua inter-relação que ocorre a simultaneidade do passado e do presente, deixando depreender-se o que é humano, ou seja, a experiência do homem como ser finito que pensa, vê e fala o mundo. Por isso, desde Gadamer, os teóricos da linha recepcional abordam o mundo histórico como um mundo apreendido e construído linguísticamente.

Embora todos os textos em causa evidenciem a presença constante de um "agora" permeando as relações da história com a arte, quase todos eles têm _ em graus diferentes _ um certo traço de rançoso sociologismo. A exceção nítida e atraente são os textos de Iser, que oferecem a presença perturbadora de uma história **no** texto.

A História que pulsa nas propostas dos teóricos alemães, corroborada pelos textos do "Colóquio" [49], é dionisíaca porque não teme suas caóticas raízes muito primitivas: aquelas que irmanam xamãs, poetas e historiadores, nem se envergonha de uma aproximação com o mítico _ parecendo até mesmo perseguí-la obstinadamente _ sem, contudo, perder sua seriedade que não mais se traduz como fria racionalidade absoluta. Como as poéticas da modernidade e as teses mais modernas da ciência (física quântica, teoria da relatividade _ de Einstein _ e geometrias não-euclidianas) esta postura historiográfica é

marcada pela simultaneidade e pelo senso de descontinuidade, de ruptura. Por tudo isto, ela se traduz numa reaproximação saudável com a ficção, que jamais seria possível sem o questionamento da aparente objetividade do discurso histórico. Como os historiadores, Jauss também realiza este questionamento (ver "Histoire et histoire de l'art" [11], p. 81-122), demonstrando que entre as ilusões características do discurso histórico está sua submissão às leis ficcionais.

Nascida numa época em que alguns estudiosos reconhecem uma inusitada aproximação entre as ciências exatas e as ciências do homem, a estética da recepção e do efeito propõe questões articuladas a uma teoria da história, cuja concepção de história está sendo elaborada por historiadores, fora da estética receptional, que consideram cada vez menos absolutas as fronteiras entre narrativa histórica/psicanalítica e narrativa ficcional. É num contexto em que o pensamento científico se aproxima, sem envergonhar-se, dos mitos, que a observação da teoria iniciada por Jauss torna-se mais produtiva. Faz-se necessário reconhecê-la numa visão capaz de fundir os três pólos: o histórico, o psicológico e o estético. Só assim compreenderemos que a investigação dos traços de concretude e da evidencialização de uma outra realidade percebida nas produções artísticas não é exclusividade da estética da recepção e do efeito. Sua exclusividade são as estratégias empregadas para pesquisar e descrever as relações da arte com o mundo através do apelo à "nova história" (ou "história dionisíaca"), bem como a inclusão – a ela associada – dos estudos referentes ao receptor.

Recorrendo a esta história que trabalha com o simultâneo, com o descontínuo e com a ruptura, a estética jaussiana acaba por proporcionar especial tempero a seus estudos, que sempre nos transmitem a sensação da arte como "estranhamento" e desconstrução do habitual. Como acredito ter demonstrado em III.3 ("O dinamismo da ficção/arte"), quando relatei explicações para o dinamismo e vitalidade das obras de arte _ tópicos obsessivos de quase todos os textos do *corpus* _, a marca essencial da relação entre a arte e seus destinatários é uma presença dionisíaca, porque uma luta intensa entre movimentos mentais da forma inconsciente e o trabalho regulador das estruturas conscientes envolve as atividades de produção e recepção estéticas. Estes movimentos mentais (ver Ehrenzweig [33]) envolvem elementos "primitivos" e "perigosos" que nos permitem entender a função transgressora das artes _ apontada por Jauss _ e o potencial criativo dos vazios sobre a ação do leitor _ objeto da investigação iseriana.

Marcada pelo "novo espírito científico", a estética da recepção e do efeito, ao desejar fundir a estética com a "história dionisíaca", permite que, pelo menos uma de suas linhas _ a de Iser _, siga em busca do "mistério" expresso com mais propriedade pelo lírico ou artístico.

Em sua aproximação com a história, a estética recepcional jamais se transforma em pesquisa meramente temática ou conteudista, porque a variedade histórica das obras é estudada sem separações de forma e sentido. Para evidenciar os contatos entre formas novas e tradicionais, Jauss propõe que se estude a

função destes contatos na situação histórica, mas lembra a necessidade de forma e sentido se comunicarem para dar vida à obra do passado, porque a estrutura formal das obras também _ e principalmente _ faz parte da possível resposta conquistada pelo leitor atual em interação com obras anteriores.

Todos os teóricos da linha recepcional, embora se preocupem com o aspecto histórico da produção artística, ocupam-se também com os procedimentos formais, reconhecendo a predominância da forma como constitutiva do texto ficcional, já que esta predominância prescreve uma condição para a sua recepção. Os procedimentos estruturais são tão importantes para estes teóricos, que todos eles os reconhecem como responsáveis pela possível alteração do conhecimento dos receptores, considerando-os capazes de influir até mesmo em seu comportamento. Esta postura revela uma crença excessiva nos poderes da arte, apontada como uma das "falhas" ou pontos obscuros da concepção recepcional.

Promessas pouco concretizadas, ausência de pormenores necessários nas exposições de suas teses são outras marcas da incompletude da teoria alemã. Entretanto, o próprio Jauss, no tocante à sua teoria, reconhece-lhe o aspecto de não-resolução total, aponta a necessidade de esclarecer a psicologia do processo recepcional como a mais urgente, e concorda que suas teses privilegiam a ruptura como função emancipadora da arte, além de confessar não ter encontrado "um modelo empírico que satisfaça a recepção empírica nos seus apuros" ([13], p. 310). A estética da recepção tem sido, enfim, mais frequentemente objeto

de debates fundamentais do que configuração de um método para a pesquisa concreta.

Apesar destes e de outros pontos obscuros, Jauss nos lembra que ela não é uma disciplina autônoma, mas uma reflexão metodológica parcial, exigindo a conjunção com outras disciplinas, contando, inclusive, com os resultados destas para tornar-se mais completa. Mesmo assim suas propostas e contribuições são positivas.

Merece destaque entre os pontos positivos a teorização de Jauss que sublinha o aspecto emancipador das obras do passado, devolvendo-lhes o frescor que algumas já perderam. A discussão sobre a relação das obras do passado com o receptor atual permite-nos questionar melhor o nosso próprio tempo.

Juntas, as propostas e demonstrações de aplicação descritas nos textos investigados promovem uma nova percepção (ainda não totalmente estudada) da experiência da concretude ou materialidade que as obras de arte proporcionam a seus destinatários.

Parece ser indiscutível que os teóricos da recepção e do efeito tenham caminhado para além da história pura. Suas teses seguiram em direção à Teoria da Comunicação (antropológica, no caso de Iser), tendendo na atualidade a serem integradas, segundo Rothe, na semiologia, e convergindo para uma Teoria do Discurso. Para onde quer que caminhem estas teses, carregando consigo o constante "agora" fervilhando de multi-tempos, enquanto estão sob os nossos olhos e na ponta pretensamente afiadíssima do nosso bisturi, elas nos roubam as seguranças de teóricos definidos como

"conteudistas" ou "formalistas", como se fossem elas (e talvez sejam) a trincar nossa rigidez com o bisturi.

Se à primeira vista o apelo destas teses à história sugere a possibilidade de uma linha teórica rançosamente temática ou "sociolóide", esta má impressão desaparece no confronto criterioso do maior número possível de seus textos e autores. O investigador descomprometido e não apressado pode descobrir que "a história é outra"; é uma história que **exige** o apoio da forma artística para, fundamentando-se numa base lógico-científica, poder "enlouquecer" dionisiacamante na sua fusão outrora mal vista ou mal realizada _ e às vezes nem sequer cogitada _ com a estética.

B I B L I O G R A F I A B Á S I C A

01 GADAMER, Hans-Georg. **Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique.** Trad. Étienne Sacre. Paris: Seuil, 1976.

02 GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Persuader ceux qui pensent comme vous" in **JAUSS**, Hans Robert et alii. **Poétique, 39. Théorie de la réception en Allemagne.** Org. Lucien Dallenbach. Paris: Seuil, septembre, 1979, pp. 363-383.

03 _____. "Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação" in **JAUSS**, Hans Robert et alii. **A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção.** Coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 189-205

04 _____. "A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser" in **JAUSS**, Hans Robert et alii. **Teoria da literatura em suas fontes.** Seleção de Luiz Costa Lima. 2a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol.II, pp. 417-441.

05 ISER, Wolfgang. "Os atos de fingir ou o que é fic-

tício no texto ficcional" in JAUSS, Hans Robert et alii. **Teoria da literatura em suas fontes.** Seleção de Luiz Costa Lima. 2a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol. II, pp. 384-416.

06 _____. "La fiction en effet" in JAUSS, Hans Robert et alii. **Poétique, 39, Thérorie de la réception en Allemagne.** Org. Lucien Dallenbach. Paris: Seuil, septembre/1979, pp.275-298.

07 _____. "A interação do texto com o leitor" in JAUSS, Hans Robert et alii. **A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção.** Coordenação e Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 83-132.

08 _____. "Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época" in JAUSS, Hans Robert et alii. **Teoria da literatura em suas fontes.** Seleção de Luiz Costa Lima. 2a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol. II, pp. 359-383.

09 JAUSS, Hans Robert. "A estética da recepção: colocações gerais" in JAUSS, Hans Robert et alii. A

literatura e o leitor. Textos de estética da recepção. Coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 43-61.

10 _____. **História literária como desafio à ciência literária. Literatura medieval e teoria dos gêneros.** Porto: Livros Zero, 1974.

11 _____. **Pour une esthétique de la réception.** Paris: Gallimard, 1978.

12 _____. "O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *Katharsis*" in JAUSS, Hans Robert et alii. **A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção.** Coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 63-82.

13 _____. "O texto poético na mudança de horizonte da leitura" in JAUSS, Hans Robert et alii. **Teoria da literatura em suas fontes.** Seleção de Luiz Costa Lima. 2a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol. II, pp. 305-358.

14 LIMA, Luiz Costa. "O leitor demanda d(a) literatura" in JAUSS, Hans Robert et alii. **A literatura**

e o leitor. Textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 09-39.

15 _____. "Agradecimentos e notas finais" in JAUSS, Hans Robert et alii. Teoria da literatura em suas fontes. Seleção de Luiz Costa Lima. 2a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol. II, pp.450-457.

16 STEMPEL, Wolf-Dieter. "Aspects génériques de la réception" in JAUSS, Hans Robert et alii. Poétique, 39. Théorie de la réception en Allemagne. Org. Lucien Dallenbach. Paris: Seuil, septembre/1979, pp. 353-362.

17 STIERLE, Karlheinz. "Que significa a recepção dos textos ficcionais?" in JAUSS, Hans Robert et alii. A literatura e o leitor .Textos de estética da recepção. Coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 133-181.

18 WARNING, Rainer. "Pour une pragmatique du discours fictionnel" in JAUSS, Hans Robert et alii. Poétique, 39. Théorie de la réception en Allemagne. Org. Lucien Dallenbach. Paris: Seuil, septembre/1979, pp. 321-337.

19 WEINRICH, Harald. "Les temps et les personnes" in JAUSS, Hans Robert et alii. **Poétique, 39. Théorie de la réception en Allemagne.** Org. Lucien Dallenbach. Paris. Seuil, septembre/1979, pp. 338-352.

B I B L I O G R A F I A C O M P L E M E N T A R

20 ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia.** São Paulo: Mestre Jou, 1970.

21 ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de."As almas da história" in RIEDEL, Dirce Côrtes. **Narrativa: ficção e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 90-109.

22 ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

23 BARBOSA, João Alexandre. "Leituras: o intervalo da literatura" e "O dentro e o fora: a dimensão intervalar da literatura". **A leitura do intervalo.** São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura / Iluminuras, 1990, pp. 15-33

24 BARTHES, Roland."O discurso da história". **O rumor**

da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, pp 145-157.

25 _____."O efeito do real". **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, pp. 158-165.

26 _____. **O prazer do texto**. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, sem data.

27 BRASIL, Horus Vital. "O sujeito da dúvida, a interpretação e o real" in RIEDEL, Dirce Côrtes. **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 302-318.

28 CAMPBEL, Joseph, com Bill Moyers; org. Betty Sue Flowers; trad. Carlos Filipe Moisés. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

29 CORTÁZAR, Julio. "Para uma poética". **Valise de Cronópio**. Trad. David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974, série Debates, pp. 85-102.

30 DALLENBACH, Lucien. (org.) "Actualité de la recherche allemande" (Préface) in JAUSS, Hans Robert et alii. **Poétique, 39. Théorie de la réception en**

Allemagne. Paris: Seuil, septembre/1979, pp. 258-260.

31 ECO, Umberto. Lector in fabula. Trad. Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

32 _____. Obra aberta. Trad. Alberto Guzik e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1968.

33 EHRENZWEIG, Anton. Psicanálise da percepção estética. Uma introdução à teoria da percepção inconsciente. Trad. Irley Franco. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

34 FONSECA, Cristina (org.). O pensamento vivo de Jorge Luis Borges. São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.

35 FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez/Autores associados, 1988.

36 GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. Ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

37 GONÇALVES, Aguinaldo José. **Transição e permanência (Miró/João Cabral: da tela ao texto).** São Paulo: Iluminuras, 1989.

38 IGLÉSIAS, Francisco. "A narrativa em questão" in RIEDEL, Dirce Côrtes (org.) **Narrativa: ficção e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 137-139.

39 KAISER, Wolfgang. "Qui raconte le roman?". **Poétique**, 4, Paris: Seuil, 1970, pp. 498-510.

40 KANT, Emmanuel. **Crítica da Razão Pura.** Trad. J. Rodrigues de Merege. Rio de Janeiro: Tecnoprint, sem data.

41 LE GOFF, Jacques. "L'histoire nouvelle" in LE GOFF, Jacques (dir.). **La nouvelle histoire.** Paris: C.E.P.L., 1978, pp. 210-41,(Les encyclopédies du savoir moderne).

42 LIMA, Luiz Costa. "Clio em questão: a narrativa na escrita da história" in RIEDEL, Dirce Côrtes (org.) **Narrativa: ficção e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp.63-89.

43 MAGALHÃES, Hilda Gomes Magalhães Dutra. **Os princí-**

pios da crítica dinâmica. 2a. ed .rev. Rio de Janeiro: Presença, 1992.

44 NEVES, Luiz Felipe Baêta. "Palavra, mito e história no sermão dos sermões do Padre Antonio Vieira" in RIEDEL, Dirce Côrtes (org.) **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 170-190.

45 NUNES, Benedito. "Narrativa histórica e narrativa ficcional" in RIEDEL, Dirce Côrtes (org.) **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 09-35.

46 PESSANHA, José Américo Motta. "História e ficção: o sono e a vigília" in RIEDEL, Dirce Côrtes (org.) **Narrativa: ficção e historia**. Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 282-301.

47 PRADO JR., Bento. "A narrativa na psicanálise, entre a história e a ficção" in RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 36-48.

48 PROUST, Marcel. "Sur la lecture".(Préface) in RUSKIN, John. **Sésame et les Lys**. Bruxelles: Editions Complexe, 1987, pp. 35-97.

49 RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa: ficção e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1988. Coleção Tempo e Saber. Textos completos das exposições, comentários e respectivos debates orais do "Colóquio Narrativa: ficção e história", realizado de 25 a 27 de novembro de 1987 e promovido pelo setor de Literatura Brasileira do Departamento VI do Instituto de Letras da UERJ.

50 ROTHE, Arnold. "O papel do leitor na crítica alemã contemporânea". **Letras de hoje**, 13, (39): 7-18, mar/1980.

51 SANTIAGO, Silviano. "Para além da história social" in RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa: ficção e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 241-256.

52 SEVCENKO, Nicolau. "No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa" in RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa: ficção e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 120-136.

53 SOARES, Luiz Eduardo. "Interpretação, Obra, Leitor: reflexões a partir de Vieira e Baêta Neves" in RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa:**

ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 214-228.

54 STAROBINSKI, Jean. "Préface" in JAUSS, Hans Robert. Pour une esthétique de la réception. Paris: Gallimard, 1978, pp. 07-19.

55 VALÉRY, Paul. "Discurso sobre a estética" in LIMA, Luiz Costa (Seleção, introdução e revisão técnica). Teoria da literatura em suas fontes. Rio de Janeiro, 1983, pp. 07-25, vol. I.

56 WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. Trad. Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Tecnoprint, sem data.

57 WISNIK, José Miguel. Comentário sobre SANTIAGO, Silviano [51] in RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). Narrativa: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 257-264.

58 ZILBERMAN, Regina. Estética da recepção e história da literatura. São Paulo: Atica, 1989.