

## Capítulo I

Hilda Hilst no fluxo da espera: recepção e efeito produtivo no fluxo das obras literárias

Reginaldo Oliveira Silva

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVA, RO. Hilda Hilst no fluxo da espera: recepção e efeito produtivo no fluxo das obras literárias. In: *Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2013, pp. 35-113. Substructum collection. ISBN 9788578792848. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

## Capítulo I

### Hilda Hilst no fluxo da espera: recepção e efeito produtivo no fluxo das obras literárias

Como será isso de não permitir mais lembranças, nem crenças, nem coitos, como será isso de morrer antes de estar morto?

*Hilda Hilst*

Mas e se não houver nada a compreender? Resta rir. Embarcamos e não há barcos, melhor rir do que chorar.

*André Comte-Sponville*

A obra de Hilda Hilst costuma ser dividida em literatura “séria” e literatura erótica, alguns autores falando inclusive de uma trilogia ou tetralogia obscena. Desta segunda fase da produção da escritora, encontra-se *Contos d’Escárnio/Textos Grotescos*, a segunda obra da fase erótica, de que irá se ocupar o presente trabalho. Para o propósito deste momento do texto, vale ressaltar a motivação nele encontrada para uma abordagem histórico-hermenêutica.

De início, a adesão já reconhecida pelos comentadores da autora a uma escrita fácil, que posteriormente revelou-se difícil, ainda inacessível, devido à erudição e recursos iconográficos utilizados, nos quais figuram elementos da tradição

judaica, como critério para nomear os personagens ou, ainda, as incursões filosóficas e literárias que manifestam um conhecimento apurado de uma herança cultural. Nesta escrita fácil, não apenas revela a vontade de ser lida por um maior número de leitores, decisão que leva em conta a preferência por uma literatura menos problematizadora e mais deleitável.

Em seguida, atentar para as primeiras páginas de *Contos d'Escárnio*, que trazem uma predileção do narrador, Crasso, por um estilo e por uma escrita que se utiliza da linguagem chula, diga-se fácil e de entretenimento – a escrita para fazer rir e comover. Única obra da trilogia obscena que apresenta, no corpo mesmo do texto e nas palavras do narrador, a intenção da autora em face da escassa procura dos seus textos e da precária consciência leitora da época, conforme se segue:

Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida *tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu*. Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que lêem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha? A verdade é que não gosto de colocar fatos numa seqüência ortodoxa, arrumada. Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim. Então não vou escrever um romance como... *E o Vento Levou* ou *Rebeca*, *Os Sertões* e *Ana Karenina* então nem se fala. Os verbos

chineses não possuem tempo. Eu também não (HILST, 2002a, p.14).

Neste trecho que argumenta a intenção e o conteúdo dos contos, podem ser pontuados dois momentos importantes. Primeiro, a decisão de escrever lixo e bestagens: *tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu...* [lixo]; *É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não escrever a minha...* [bestagem]? Pode-se assim completar estas duas frases do trecho acima recortado. Em seguida, o segundo momento: a recusa em escrever um livro no estilo da grande tradição literária, numa clara transgressão normativa: *a verdade é que não gosto de colocar fatos numa sequência ortodoxa, arrumada.*

Assim, no início do seu texto, Hilda Hilst já previne o leitor que não espere um conteúdo nobilitante nem uma linguagem elevada na leitura; também o previne de que não se tratará de um estilo arrumado segundo a ordem do tempo e do espaço. Transgridem-se, portanto, duas normas, a do conteúdo e a da linguagem e estilo elevados, próprios dos grandes romances que cita. Pode-se dizer, assim, que o que aí é informado ao leitor é que o texto prima pelo grotesco, tanto no estilo quanto na forma. Noutro sentido, pode-se dizer que este início espelha uma resposta a uma pergunta que deve ser pensada.

Hilda Hilst renova, portanto, pela transgressão na escolha ali expressa, a pergunta que sustenta a configuração grotesca, ao invocar determinado tipo de leitor para o seu texto. Ela não apenas tem consciência, como o narrador de *Contos d'Escárnio*, da sua época, também parece compreender que a forma grotesca melhor corresponde e serve de expressão a esta consciência. Ela, por conseguinte, atualiza o grotesco como forma de dar conta de uma expectativa, de um horizonte literário que Crasso muito se apressa em descrever; do horizonte histórico do presente, que é o que a motiva ao grotesco.

Tomar como ponto de partida uma retomada da perspectiva do grotesco na autora, tanto na sua decisão de escrever bufonaria quanto na enunciação do conteúdo dos contos pelo narrador, a princípio, permitiria vislumbrar a alusão a um público de leitores específicos, dentro de um horizonte determinado, que se deve construir e ter em mira; ainda, que essa recuperação do grotesco seja também a resposta a uma pergunta. Horizonte é um conceito caro à estética da recepção e do efeito inaugurada por Jauss, atrelado ainda a uma dinâmica de pergunta e resposta, de que o presente trabalho se ocupa e articula como propedêutica à reflexão do grotesco e a sua atualidade ou recepção na escolha do *corpus* central, recortado do que se tem denominado a trilogia obscena de Hilda Hilst.

## A recuperação do leitor e a recepção da obra de arte literária

A recuperação da primazia do leitor na comunicação literária se dá na segunda metade do século XX como uma “provocação” aos estudos no domínio da literatura, quanto à análise e a narrativa historiográficas. Em face do positivismo cego e do relativismo nacionalista do historicismo, que impõem à ciência literária a necessidade de perseguir resultados objetivos e precisos – herança da constituição da cientificidade moderna e matematização generalizadora do saber – o que termina por relegar as pesquisas do texto ficcional ao domínio da obra, prima-se pela instância, muitas vezes, relegada a segundo plano ou simplesmente esquecida: o destinatário das obras.

Por outro lado, essa retomada faz frente à unilateralidade das saídas que se apresentaram<sup>1</sup> pelo marxismo e pela

---

1 As saídas às quais faz frente a estética da recepção dizem respeito à teoria marxista e a escola formalista, conforme mais adiante será apresentada à luz das reflexões de Hans Robert Jauss.

escola formalista, muitas vezes estendendo-se às discussões de correntes como a fenomenologia. Cenário heterogêneo de disputas teóricas que intentam solucionar, engendrando a perspectiva de uma estética da representação, cujo escopo vem a ser a obra, o autor. O desafio de que se trata lança-se em 1967, com a aula inaugural de Hans Robert Jauss, na Universidade de Constança, intitulada *História da Literatura como provocação à Teoria Literária*.

A novidade que nessa ocasião se apresenta consiste na acentuação do leitor como instância primeira e incondicional para todo pensamento que se ocupe do objeto literário, em que se registra uma *abertura para o diálogo*, como bem notou Jean Starobinsky no prefácio à tradução francesa de *Pour une Esthétique de la Réception* (JAUSS, 1978, p.8). Importância também reconhecida por Lima, prefaciando a primeira edição de *A literatura e o leitor*, mesmo admitindo que a teoria ali sustentada não consiste de todo modo numa novidade, já tendo surgido em 1965, por Kraus, uma menção à importância do leitor enquanto destinatário concreto como condição de existência do escrito.

A empreitada intenta resolver o descaso com o leitor, ressaltando que uma obra uma vez produzida, demanda o leitor como seu executor, ou seja, que a existência de um texto requer necessariamente a sua leitura como parte da produção. Seguindo este raciocínio, não é suficiente qualquer abordagem que se restrinja apenas à obra e biografia do autor – a coparticipação do leitor diz respeito à própria estrutura da obra. Considerada em termos ontológicos, toda escritura destina-se a alguém que a leia; é do ser mesmo do escrito a existência de um destinatário – sendo a escrita um primeiro momento da obra, o segundo caracterizando-se pela leitura ou quando o leitor alberga na leitura o texto.

Em se tratando de uma dimensão ontológica inicial<sup>2</sup>, vale ressaltar a pergunta original de Martin Heidegger pelo ser da obra de arte. Em conferência proferida em 1935, com alguns enxertos em 1936, o filósofo sugere que a essência da obra de arte é o pôr-se-em-obra-da-verdade. Publicada com o título *A origem da obra de arte*, a palestra alude ao caráter produtivo da obra, tratando-se de algo que não existia antes e é trazido à existência pelas mãos do artista, sendo, portanto, uma *revelação*. O seu intento é identificar a obra de arte com a verdade e para tanto elabora este conceito na dicotomia do ocultar-se e desocultar-se, resgatando o sentido grego da verdade como *aletheia*. Isto é, numa tensão própria à estrutura do existente em prestar-se ao desvelamento e, tão logo este se efetive, novamente ocultar-se.

A obra de arte seria assim uma forma desse desvelamento, à medida que nela, através da produção (*Hevorbringuen* – trazer para diante), a verdade põe-se num modo de ser específico que é a obra, o *ergon* – trata-se do erigir em obra. No entanto (e eis um argumento central do texto de Heidegger), uma vez aparecida, a obra tende novamente ao repouso, ao ocultamento. E aqui se encampa uma reflexão sobre certa ambiguidade do pôr-se-em-obra. Não apenas designa a produção, o fazer ou criar a obra, mas sugere, segundo o filósofo, um envio – a obra põe-se *a caminho*. O conceito determinante aqui é o de *salvuarda*. A obra além de ser criada, no sentido de que tudo o que é produzido alberga o surgimento de um objeto novo

---

2 O percurso teórico que se segue tem a intenção de sugerir um contexto teórico no propósito de situar historicamente a “novidade” lançada por Jauss, assim estabelecendo um panorama para o texto inaugural da estética da recepção, não cabendo de início uma abordagem do grotesco desde as teorias aqui expostas, tratando-se apenas de um enlace conceitual e problematizador da recepção no domínio da análise literária.

nunca antes visto, como sugere a *póiesis* grega, demanda também os que a salvaguardam.

Se para vir-a-ser, a obra necessita da criação; para tornar a vir-a-ser, ao movimento do mundo e permanecer no âmbito do existente, também necessita a salvaguarda – para romper o repouso que se instaura com o seu aparecimento. “Assim como uma obra não pode ser obra sem ser criada, assim como precisa essencialmente de criadores, assim também o próprio criado não pode tornar-se ser sem os que salvaguardam” (HEIDEGGER, 1977, p.53). Por conseguinte, pode-se afirmar, junto com o filósofo, que do ser mesmo da obra, do criado, pertence um apelo à salvaguarda. Mesmo que a obra não encontre de imediato os que a salvaguardam, mesmo assim, ela permanece sempre a eles ligada, pois se trata de uma condição de existência a ela imanente, conformando a sua estrutura mesma. No dizer de Heidegger:

[...] quando uma obra não encontra os que a salvaguardam, ou não os encontra imediatamente, de tal modo que eles respondam à verdade que acontece na obra, isso não significa de modo algum que a obra permaneça obra, mesmo sem os que salvaguardam. Ela permanece sempre, se aliás é uma obra, ligada aos que salvaguardam, mesmo se, e precisamente quando, só aguarda os que salvaguardam e espera alcançar a comunhão na sua verdade. Mesmo o esquecimento em que a obra pode cair não é nada, é ainda salvaguarda (HEIDEGGER, 1977, p.54).



Nesses termos, o pôr-se-em-obra, como origem da obra de arte, determina-se ambigualmente: como *criação* que acontece na produção e ao mesmo tempo como *pôr-se em andamento*, para novamente tornar-se evento, acontecimento (Ibidem, p.57). Disto se conclui, para o propósito aqui presente, a necessidade da recepção, embora não seja a preocupação inicial do filósofo, como momento constituinte da obra de arte em geral – e particularmente para a obra de arte literária. Tal afirmação se ampara na interpretação a que o texto do filósofo termina conduzindo, ou permitindo inferir. Semelhante argumento, que parte do elenco de obras e autores indicados pelo próprio Jauss, encontra-se em Jean-Paul Sartre, em *Que é a literatura?* De 1948.

Nele argumenta o francês que o princípio chave da literatura é que se escreve para desvendar o mundo, e isto implica uma atividade, um modo de ação que se realiza por *desvendamento*. Nisto, sustenta que o escritor é aquele que

decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade [...] a função do escritor é fazer que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele (SARTRE, 2004, p.21).

Apesar do interesse da investigação fenomenológica da escrita centrar-se na discussão acerca da literatura engajada, as consequências do que ele desenvolve terminam contribuindo para a abertura de uma abordagem literária de um ponto de vista dialético, em que se encampa um diálogo entre o escritor e o leitor.

Esse desvendamento pressupõe que à atividade de escrever, para a qual o escritor se indaga sobre o que quer dizer, acrescenta-se a da leitura – daquele que se propõe a uma salvaguarda acolhedora, à tarefa de dar continuidade à mensagem que de início foi julgada digna de ser comunicada. O escritor é este veículo da comunicação a outrem dos valores transcendentes selecionados segundo a sua percepção e destinados aos seus contemporâneos. Aquele que visita com a leitura um texto, embora alegue motivos diversos para esta visitação incluindo-se aqui os ânimos subjetivos, cumpre este destino que consiste, nas palavras de Heidegger (1977), do pôr-se a caminho – no apelo e reclame das obras literárias, pondo-se a caminho em direção ao leitor.

Através do homem, o mundo se manifesta, desvenda-se e a criação artística é o meio deste *desvelamento*, pondo o homem em relação com o mundo. No entanto, como já expresso na indagação elaborada por Heidegger, o objeto literário não se contenta apenas com o aparecer, exige para si o movimento – este será a leitura. “O objeto literário é como um pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura dura. Fora daí há apenas traços negros no papel” (Ibidem, p.35); apenas a materialização de pensamentos em signos que só podem novamente desmaterializar-se e retornar a pensamento na execução da leitura ou na consciência leitora<sup>3</sup>.

---

3 Vale lembrar aqui, à guisa de esclarecimento, a recusa do filósofo grego Platão em relação a escrita. Para ele, o diálogo vivo, em que estão frente a frente os interlocutores, conserva a transmissão de sentido em que perguntas lançadas são imediatamente respondidas. A escrita operaria uma perda deste imediatismo e, em consequência, da vivacidade da interlocução direta. No entanto, para uma tradição escrita, esta vivacidade pode ser recuperada através da leitura. É neste sentido que se pode falar da leitura de um texto como um diálogo entre o autor e o leitor ou entre texto e leitor

Isto quer dizer que, lançados no mundo novos objetos, estes ganham vida quando são acolhidos pelos que, embora não tendo parte na produção/criação (no sentido do trazer o que antes não existia), com esta contribuem fazendo falar novamente, pelo *medium* da leitura e da formação das imagens sugeridas pelos traços negros no papel, cuja função é chamar atenção para as significações que precisam tornar-se vivazes, plenas de vida. Como forma de estabelecer um paralelo com outros objetos resultantes do operar humano, pode-se pensar aqui os utensílios fabricados, que só têm vida quando utilizados em algum *que-fazer*. As ferramentas fabricadas só têm sentido quando usadas, quando integram a vida imediata das necessidades de subsistência, entre elas o trabalho, do contrário são coisas inertes. As ferramentas só existem no uso que delas se faz.

É neste sentido que Sartre (1993) faz considerações entre o escritor e o sapateiro. Aquele não pode ser o executor da sua obra, lendo-a, enquanto o sapateiro, grosso modo, pode fazer uso do sapato. Isto serve para consolidar a ideia de que o ato criativo se prolonga e se confina no ato da leitura.

A operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado

---

– mediação que faz do sentido morto na escrita, sentido vivo na leitura. Ainda neste ponto encontra-se a dimensão ontológica da obra de arte literária, em que não se pode contar sempre com a presença do autor para por conta própria, reproduzir o sentido intencionado nos seus textos. É deste modo que se fala de uma dialética entre texto e leitor. Uma vez escrito, o sentido da realidade se converte em sentido morto; uma vez lido, supera o seu silêncio e volta mais uma vez a falar.

do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem (SARTRE, 1993, p.37).

Na fabricação de sapatos, como o uso determina a ação, o sapateiro pode produzi-los para si sem a preocupação com o outro – não há aí, salvo na transformação do valor de uso em valor de troca pelo mercado, o destino a outrem. Considerada em si mesma, a atividade do escritor dirige-se a alguém que, pela leitura em voz alta ou em silêncio, dá vida às palavras impressas no papel ou, conforme Sartre se expressaria, dá vida às manchas negras no papel, expressão de que também faz cargo Eagleton, para indicar o sentido morto que sugere a escrita. Nas suas palavras: “o leitor ‘concretiza’ a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página” (EAGLETON, 2003, p.105).

Assim, na produção da obra, há duas tarefas diferentes, a do autor e a do leitor, que se imbricam numa só. Do lado do escritor, a tarefa consiste em “projetar”, lançar um mundo plasmado como um absoluto, pois se trata de um objeto único, sem um antes e um depois; do lado do leitor, cabe lançar-se ante este objeto que se apresenta para a percepção leitora em perspectivas sempre voltadas para o futuro – um diálogo permanente com o escrito norteado pelo sentido plasmado no texto, enquanto dura o ato da leitura. Para o primeiro, há um silêncio que se consome na obra terminada, com o resultado; para o outro, os vários silêncios do escritor, apelando por uma decifração e, por que não, compreensão e interpretação do sentido.

Terminada uma obra, instaura-se um silêncio. Este apenas se rompe, falando mais uma vez com Heidegger (1977), quando ocorre a salvaguarda – com Sartre (1993), quando a leitura recupera a fala silenciada pelo acabamento do esforço de plasmação do artista. Aqui servirão de modelo exemplar a

declamação de um poema, a encenação de uma peça e também a adaptação para o cinema – nestes modos de acolhida, sendo indiferente as técnicas de execução específicas, o sentido morto passa, num movimento dialético, a sentido vivo.

O escritor esbarra no silêncio da obra, já que esta o coloca diante de uma página em branco; já o leitor, ali onde o escritor cala, deve continuar falando com os possíveis preenchimentos daquilo que não foi dito. A obra é produzida em duas empreitadas: a do escrever e a do ler – “só há obra quando a *vemos*; ela é primeiramente puro apelo, pura exigência de existir” (SARTRE, Op. Cit., p.40, grifo do autor), e só existe naquele duplo *fazer*. Um fazer que consiste, primeiro, em escrever sobre algo que vale a pena comunicar – no exemplo do autor: sobre borboletas ou sobre os judeus; sobre a felicidade prometida ou sobre a alienação do homem num mundo administrado; depois o fazer na leitura em que se produz (materializa) o conteúdo comunicado pelo texto.

Essa dialética ou, em outras palavras, esse diálogo que ali se expressa, faz do leitor um criador guiado pelo escrito: “a leitura é criação dirigida” (Ibidem, p.38). Neste ir e vir da leitura, a obra ganha o seu acabamento, à medida que o *tudo para ser feito* do leitor ampara-se no *tudo já feito* da obra. Assim, o cumprimento da obra literária é um esforço conjugado, não podendo prescindir, recorrendo a Heidegger (1977), do criador e dos que salvaguardam. Nas palavras de Sartre:

A criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo.

Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar a existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem (SARTRE, 1993, p.39).

O autor concede, portanto, ao leitor um mundo desvendado pela linguagem, mas este não está completo e traz consigo um apelo. O leitor não está sozinho na leitura, pois tem diante de si o texto como guia – a isto Sartre nomeia “generosidade” do autor, ao contribuir para informar sobre o mundo. O outro lado dessa generosidade está na resposta do leitor ao apelo para que assim a obra *realmente* exista, ultrapasse a virtualidade da linguagem escrita. Trata-se aí de uma dupla generosidade em função da existência da obra. “Assim a leitura é um exercício de generosidade”, sustenta Sartre, em que o escritor solicita ao leitor “a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores” (SARTRE, 1993, p.42).

Sobre o que até agora foi dito, parece válido pontuar alguns aspectos concernentes à criação de Hilda Hilst, no que diz respeito, de um lado, ao apelo inerente a todo escrito, como forma de quebrar o silêncio da obra acabada, nos termos do que defende Sartre quanto ao emudecer do sentido na escrita; de outro, o diálogo que resulta quando a leitura quebra o silêncio fazendo novamente o texto falar. Apesar da recusa explícita, tanto em palavras da autora quanto em partes de alguns dos seus textos, a espera de que mais acima se falou pode ser observada se se recorre aos argumentos ontológicos do escrito – é da essência do texto que ele seja lido para que exista concretamente –, como também à própria letra, tal como em *Contos d'Escárnio*.

Na obra, este apelo é vislumbrável logo de início, de maneira muito simples, ali mesmo onde o narrador se apresenta: “Meu nome é Crasso. Minha mãe me deu tal nome porque tinha

mania de ler História das Civilizações” (HILST, 2002a, p.13). E, ainda, quando diz das motivações da sua narrativa, como já no início do capítulo se falou. A quem ele se apresenta? A quem ele se dirige explicando os ânimos do seu tornar-se escritor? Pode-se daí inferir um destinatário e, portanto, um destino a *alguém* que, de indefinido, terá uma existência real ao atender ao apelo de interlocução – no texto mesmo há assim um chamado ao diálogo. Norteados pelas delimitações feitas pelo narrador dos contos, conforme as primeiras páginas enunciam – sobre lixo e bestagem, sobre o grotesco da existência. Em termos gerais, *Contos d’Escárnio* apela por uma salvaguarda e isto já se delineia na apresentação do narrador e na matéria da sua narrativa.

Sobre este aspecto, vale ainda retomar o dizer de Sartre quanto à escolha sobre o que vale a pena ser dito, vislumbável na pergunta “como compreender o que ‘vale a pena’, se não recorrendo a um sistema de valores transcendente?” (Sartre, Op. Cit., p. 20). Há, na justificativa do narrador de Hilda Hilst (mais adiante melhor discutido), o apelo a valores transcendentos, embora numa postura negativa em relação aos mesmos, que transparece sob a insígnia do lixo e da bestagem. A diferença aqui da literatura de consumo está na transgressão manifesta em não escrever algo que seja de fácil assimilação e acomodação da consciência leitora. Diante daqueles valores, em vez de reproduzi-los como válidos, faz aparecer a sua insignificância. Crasso pretende escrever um livro porque todos se julgam escritores, mas ante essa crença, ele intenta antes demolir as suas bases do que afirmá-la, como ocorre na “arte culinária<sup>4</sup>”.

---

4 “Arte culinária” é o termo utilizado por Jauss para distinguir um tipo de literatura acomodada aos valores vigentes daquela digna de valor que, antes, demole as concepções dominantes, sendo assim revolucionária, indicando

Criar e salvaguardar são momentos de um mesmo processo que culmina no acontecer da obra. Arriscando uma apropriação das conclusões de Heidegger (1977), pode-se dele inferir uma comunicação desenvolvida por Sartre, no sentido que Jauss reconhece, como uma reabilitação do leitor na dialética do escrever e do ler (JAUSS, 1979, p.76). Criar e salvaguardar estariam alinhados com o que o francês discorre sobre o escrever e o ler – a plasmação artística que não pode mobilizar-se sozinha demanda um agente que novamente a lance no mundo do espírito, no mundo histórico-humano.

No fio da reflexão até aqui empreendida, a estética da recepção alicerça assim suas bases no aspecto comunicativo da obra literária. O escritor escreve para alguém – nas palavras de Sartre: desvenda o mundo e o comunica ao leitor. Na leitura, a plasmação do mundo ganha mobilidade e se complementa – a produção da obra encerra um diálogo produtivo e criativo cuja execução é a leitura. Ressalta-se aí que, para existir, a obra precisa de alguém que transforme em linguagem um conteúdo, por um lado; e, por outro, de alguém que transforme o “sentido morto” da escrita em “sentido vivo” na leitura, para utilizar uma expressão cara a outro filósofo alemão do século XX, Hans Georg Gadamer<sup>5</sup>.

---

outros horizontes possíveis, tanto histórico-sociais quanto estéticos. Esta distinção será mais adiante melhor discutida e aprofundada.

- 5 Na reflexão feita por Gadamer sobre o significado do “texto, resguarda-se a figura imprescindível do destinatário para a escrita” (2002, p.398). Vale lembrar que aqui ele não distingue o texto literário dos demais, e sim, leva em conta o texto em geral, incluindo neste sentido lato a correspondência. Escrever é fixar o sentido, que pela natureza mesma da escrita é a transformação da *palavra viva* (do diálogo imediato cujo modelo são os diálogos platônicos, em que os interlocutores encontram-se em face um do outro) em *palavra morta*. A leitura é uma forma de fazer retornar a palavra escrita à vivacidade do diálogo, que ela se estabeleça em silêncio ou em voz alta.



Esse papel essencial do leitor, que até aqui se buscou numa reflexão ontológica, encontra proximidades numa discussão em torno de preocupações sociológicas. Para tanto, parece ser esclarecedor o texto de Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, de 1957. O teórico brasileiro ocupa-se aí da compreensão do vínculo existente entre o meio social e a obra de arte – se esta exerce influência sobre o meio ou se o meio contribui para a sua realização, sendo este último aspecto da problemática da relação entre literatura e sociedade o objeto de que se ocupará o artigo “A literatura e a vida social”.

Interessa para o presente trabalho a defesa ali feita da necessidade de levar em conta aspectos socioculturais, valores ideológicos e técnicas de comunicação para uma análise cuidadosa da influência do meio sobre a criação artística. O artista pertence a uma estrutura social, cujos valores ideológicos determinam a escolha dos temas e o uso das formas, contando em seguida com os meios de transmissão e, em consequência, da repercussão sobre o meio. Disto, Candido (2006, p.31) infere a inseparabilidade do artista do observador, defendendo que “não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois [...] ela não só está acabada no momento em que repercute e atua, porque... a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana.” Pode-se parafraseá-lo e afirmar que *não convém separar a recepção da produção*.

Embora não se possa, de imediato e diretamente, dizer que há aí uma defesa de uma teoria da recepção, aquela não conveniência de que se trata permite fazer o recorte do fator comunicação do objeto estético, que já ali se anuncia,

---

Nas palavras dele, “à tarefa do escritor corresponde a tarefa do leitor, do destinatário ou do intérprete, que é a tarefa de alcançar a compreensão, ou seja, fazer com que o texto fixado por escrito fale novamente” (Ibidem). Sobre isto conferir também nota 18.

em especial quando mais adiante se fala dos três aspectos indissociáveis da produção: o autor, a obra e o público. Três momentos inseparáveis e intercambiáveis. Nesta relação, o autor, servindo-se das circunstâncias do seu mundo, das forças sociais a ele contemporâneas, elenca o conteúdo em função do público (Ibidem, p.35). (Essa ideia se aproxima demasiado da noção de horizonte de espera, conceito caro e estruturante à teoria da recepção de Jauss, de que se vai tratar mais adiante). Está presente aqui a necessidade do agente criador, que servirá de agente da revelação das determinantes coisas da realidade da vida e do contexto social.

Nesses termos, a arte necessita de alguém que produza a obra (Ibidem, p.36), mas também, no dizer de Heidegger (1977) e também aproximadamente no de Sartre (1993), de alguém que a albergue, contribuindo na execução e produção – esse alguém é o público de leitores. Sustenta Candido (2006) que “o público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador” (Ibidem, p.48). No público, está, portanto, no entender do teórico brasileiro, enquanto destinatário, a realização ou acabamento da produção.

Apesar dos rumos que Antonio Candido concede a sua reflexão, pois nele, ao que parece, há a intenção de um viés mais empírico, a incursão pelo seu texto importa para, numa perspectiva sociológica, compreender a dialética entre autor, obra e leitor, partindo não da descrição ontológica, que de início julgou-se necessária para melhor elucidar a relação entre produção e recepção, malgrado qualquer objeto literário dado. Colocar os valores socioideológicos, a existência concreta de meios de transmissão como forma de fazer chegar uma obra até o público; fazer aproximar uma teoria do leitor ou do público de leitores daquilo que entrará em jogo na empreitada da leitura – o mundo partilhado pelo autor e pelo leitor, cujo

*médium* está na obra. E como entram em questão os valores (embora em *Candido* esses valores sejam tratados na ótica da produção e não do apelo), vale lembrar a definição dada à literatura por Terry Eagleton, que repousa nos juízos de valor e da origem destes na ideologia.

O teórico inglês discorre sobre algumas tentativas, segundo ele, de definir a literatura. Ora se define como escrita imaginativa oposta à escrita dita séria, verídica, científica. Ora pelo emprego peculiar da linguagem, distinguindo-se da linguagem cotidiana, ordinária, pois chama atenção sobre si mesma, não tendo função pragmática – definição sugerida pelos formalistas russos. Da refutação, que se orienta pela indicação dos limites de cada uma, pois o que se diz literário nem sempre é o mesmo para cada época, podendo textos considerados não-literários virem a ser considerados literários em épocas diferentes, o autor busca desenvolver aproximadamente uma definição que consiste em observar na literatura uma “escrita altamente valorizada” (EAGLETON, 2003, p.14).

A resposta à pergunta: “o que é literatura?” depende do que se faz dos textos, o que sugere uma relação com os valores ou com os juízos de valor. Tomando este caminho, no entanto, surge uma dificuldade no tocante ao aspecto subjetivo dos juízos de valor. Se o valor de uma obra depende do público, a canonização das obras atrela-se necessariamente à transformação dos valores. Para Eagleton (2003), poderia isto sugerir certo subjetivismo, já que o que se designa por valor consiste naquilo que “é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos” (Ibidem, p.16). Ou seja, aos valores sociais e históricos atrela-se a avaliação que se faz das obras literárias. Ou, noutra linha, o que é literatura depende da formação social de uma época, num sentido geral, ou da

formação de uma parcela da sociedade, num sentido mais particular.

A relação entre o que é literário e o valor incide, pois, numa disposição de cada época em considerar ou avaliar as obras de um determinado modo e não de outro. O autor faz alusão apenas ao fato de textos morais serem acolhidos, em épocas distintas, como literários ou filosóficos. O mesmo podendo ser afirmado sobre os que têm caráter notadamente ficcional, quando na recepção há uma clara intenção de extrair deles algum conteúdo filosófico. Exemplo disto, sugere o teórico inglês, são Shakespeare e Homero, quando afirma que existem diferentes apropriações, dependendo da época de um e outro escritor – o Hamlet do Renascimento não é o mesmo em cada época posterior, devido às preocupações e inquietações que se alteram com o passar dos tempos.

O fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto à luz de nossos próprios interesses – e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de outra maneira – poderia ser uma das razões pelas quais certas obras parecem conservar seu valor através dos séculos ((EAGLETON, 2003, p.17).

Pode-se daí dizer que o texto literário passa por alterações no seu sentido original, sendo relido e reescrito a cada momento da sua atualização. Nesses termos, reler significa reescrever, em consequência, toda sociedade lê de modo diferente, pois não é a mesma de outrora e nesta releitura o texto é reescrito. Esta reescrita não sugere uma alteração do texto, sobretudo, indica sua apropriação em conformidade com os

valores vigentes numa época determinada. Embora mais adiante melhor desenvolvido, pode-se aqui adiantar que o sentido do grotesco, em Hilda Hilst, não se traduz no mesmo sentido de fases anteriores. Entenda-se aqui por reescrever, o movimento de reapropriação das significações fixadas no texto, alterável naquilo que se faz dos textos de acordo com os interesses e problemas – histórico-sociais ou estéticos.

Na linguagem da hermenêutica contemporânea, um texto é atualizado na sua dimensão de sentido, em conformidade com as questões que ordenam a vida daqueles que numa sociedade determinada se ocupam dos textos. Estes permanecem inalterados na sua estrutura, no entanto, modificável no modo como deles se apropria uma época. Exemplo disto pode ser buscado também na apropriação do Édipo, de Sófocles, no início do século XX, que não nutre o mesmo sentido da tragédia para a psicanálise e a problemática do indivíduo.

A discussão sobre os juízos de valor, no entanto, enquanto caminha para a definição do que é literatura, parece conduzir a certo subjetivismo, uma vez que parece de imediato encerrar o literário numa instabilidade quanto aos seus pressupostos objetivos. Esse possível subjetivismo sustentar-se-ia na divisão do mundo em fatos sólidos, de caráter exterior, e juízos de valor, interiores. Enquanto os fatos são indiscutíveis, pois deles não se pode deliberar ou decidir sobre a sua positividade, apenas aceitar a sua existência, os juízos de valor consistem na apreciação afirmativa ou negativa dos fatos.

A existência de uma catedral ante a qual se põe alguém, exemplifica Eagleton (2003), é diferente de sublinhar a sua importância social ou a sua beleza – de um lado, há uma constatação ante a solidez e materialidade da catedral; do outro, a afirmação de um valor, a validação do monumento para as pessoas, segundo os seus interesses. O interesse permeia,

portanto, toda afirmação dos fatos, toda asserção positiva ou negativa sobre o que existe. “Todas as nossas afirmações descritivas se fazem dentro de uma rede, frequentemente invisível de categorias de valores; de fato, sem essas categorias nada teríamos a dizer uns aos outros” (Ibidem, p.20).

No entanto, prossegue ele, esses valores estruturantes da subjetividade humana, são constituídos numa determinada sociedade na qual se vive e desenvolve cada indivíduo ou a massa de indivíduos. Trata-se de “maneiras profundas de ver e valorizar, que estão ligadas à nossa vida social” (Ibidem, p.23). Ou seja, os valores, embora subjetivos, têm origem na vida social – são, portanto, constituídos objetivamente. A essa estrutura nomeia-se “ideologia”, “a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura de poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos” (Ibidem, p.20).

Essas relações dos juízos de valor, subjetivos, com a ideologia que marca a vida social, ajudam a compreender que definir a literatura como escrita altamente valorizada não incorre em subjetivismo. Antes, embora se relativize o conceito de literatura, não podendo defini-lo em absoluto, consolida o ponto de onde um texto pode ser visto e percebido, pois a ideologia como estrutura de crenças da vida social resguarda maneiras fixas de sentir, avaliar, perceber e acreditar, a que as valorizações se atrelam a um modo socialmente ordenado de ver o mundo.

Com a incursão feita pela ontologia da obra de arte, pautada nas reflexões de Heidegger (1977) e Sartre (1993), passando pela análise sociológica da tríade autor-obra-público feita por Antonio Candido (2006) e, em seguida, pela ponderação dos juízos de valor como parâmetro à definição do literário, em Eagleton (2003), intentou-se estabelecer um cenário teórico que, aos poucos, foi-se delineando no século XX, de modo a se

pensar o desafio lançado por Jauss no interior das indagações sobre a obra de arte de um modo geral e a literatura como fazer específico do artístico – tentativas que se esboçam em linhas mais amplas e num esforço de síntese em garantir o aspecto comunicativo do labor estético.

Em Jauss (1994), este afunilamento se estreita à medida que no cerne da sua proposta encontra-se, de saída, a problemática da história da literatura, somente sendo indicados posteriormente alguns limites, por parte dos seus críticos. É da crise desta disciplina e do seu descrédito ante os seus teorizadores, como problemática e motivação inicial, que insurge a estética da recepção e do efeito produtivo. Tal crise seria resolvida tornando dinâmica a narrativa historiográfica, o que seria possível se, em vez de se fazer uma enumeração cronológica dos fatos literários, segundo o gênero e categorias gerais ou mediante o esquema vida e obra, com um acento na biografia do autor, caso se tratasse da recepção e do efeito produzido pela obra após o seu surgimento.

[...] a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas e biográficas do seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios de recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade (JAUSS, 1994, p.7-8).

Vê-se em Jauss, por conseguinte, que a recepção deve complementar a produção, o que implica uma recusa de análises que se restrinjam ao domínio do autor ou da obra, noutras palavras, ao domínio da textualidade, no qual, segundo Lima

(1979, p. 37-38), estão centradas a Estilística, o formalismo russo, o estruturalismo e em certos aspectos os teóricos marxistas. Nestas, argumenta ele, o leitor só é mencionado quanto aos aspectos sociológicos, psicológicos ou da comunicação (transmissão) da obra. Ao contrário, a estética da recepção deve dar conta do processo de produção e recepção, da relação entre autor, obra e público (JAUSS, 1979, p.71), dialética presente na dinâmica de uma estética da representação e da produção superada numa teoria da recepção.

A considerar que a produção diz respeito ao autor e a obra e a recepção refere-se ao público de leitores, a dignidade de um texto literário, malgrado os problemas da literatura de consumo e da administração planificada da veiculação do mesmo, também deve ancorar-se no acolhimento do público. Isto sugere um acréscimo no trato dispensado à análise literária. Neste momento, interessa ao teórico de Constanza delimitar o problema que ocupará as suas investigações e somente depois tratar dos possíveis impasses que a mesma encontrará ao longo da sua aceitação – e, conseqüentemente, extensão – ou recusa.

Este movimento de superação (no sentido da *Aufhebung* – superação, ultrapassamento – para empregar um conceito caro à filosofia hegeliana, sugerindo que o superado não deixa de existir, mas conserva-se naquilo a que cede lugar) encontra-se na reflexão mesma da história da literatura. Os conceitos da disciplina são retirados da especulação filosófica sobre a História (*Geschichte*). A história da literatura seguindo os passos e se apropriando das categorias da Metafísica da História Universal, tais como *telos* imanente, sentido de unidade e totalidade, segundo Jauss (1994, p.22-23) ante o descrédito do modelo teleológico dos fatos humanos, a sucessão dos fatos literários termina por implicar-se numa crise metodológica.

A história do mundo (*Weltgeschichte*), no sentido primeiro esboçado por Immanuel Kant e depois desenvolvido por G.



W. F. Hegel, supõe a existência, embora invisível, de uma ideia ou princípio ordenador da diversidade aparentemente desconexa dos negócios humanos. Estes, em si mesmos, não apresentariam na sua imediatez um fio condutor do qual se deprenderia a permanência do princípio, mas uma visada sobre o quanto já se fez em diferentes tempos permite concluir com a positividade do que ali se postula: a existência acessível apenas ao pensador – e não aos agentes imersos nas ações – de um movimento imanente se desdobrando e conferindo unidade aos fatos isolados. Daí inferir que há um princípio imanente que agrega, num todo, os diferentes fatos literários passados e presentes.

O sentido desse problema Jauss irá buscar num texto de Gervinus, de 1835, *História da literatura poética alemã*, no qual, para compreender a história particular da literatura alemã, ele teria se servido da dinâmica investida pela metafísica da história. A apropriação viria a ser eficaz como forma de indicar um nexos que abarcasse uma individualidade nacional, o que definiria a tarefa do historiador. Neste sentido, do mesmo modo que a História do Mundo faz-se vislumbrável pelo pressuposto de um fio condutor que agrega as ações do passado e do presente, assim também a história literária. É o que defende Jauss comentando Gervinus:

O historiador da literatura se torna historiador de fato quando, investigando seu objeto, encontra *aquela ideia fundamental que atravessa a própria série dos acontecimentos que ele toma por assunto, neles manifestando-se e conectando-se aos acontecimentos do mundo* (JAUSS, 1994, p.10, grifos do autor).

No entanto, quando o modelo metafísico entra em declínio, quando se lança a suspeita sobre a compreensão da totalidade da história, o que permitiria indicar um princípio imanente, isto reflete na historiografia literária rendendo para a mesma uma crise de pressupostos, impossibilitando, por conseguinte, encontrar aquela ideia fundamental. Se não é possível estabelecer um elo de ligação entre os fatos históricos isolados, também não o será para as obras ou épocas literárias isoladas. Pesa contra isto o fato de não ser possível determinar a conclusão e o avanço da história de modo a estabelecer uma totalidade abarcante. Assim, a narrativa histórica refugia-se nas histórias nacionais, com isto estabelecendo uma ruptura com a história geral, restando unicamente as várias identidades nacionais.

Argumenta Jauss (1994) que o embaraço que ali surge conduz às histórias nacionais, mas o elo de ligação entre as épocas se afrouxa já que não mais é válido o até então proposto pela concepção filosófica da História Mundial – estabelecer uma continuidade entre passado e presente. A relação entre um e outro, que repousa na existência de uma ideia que une o antigo e o novo, no que respeita à história literária, indica que não mais há um fio condutor que reúna os diferentes acontecimentos literários nem as diferentes obras.

O caráter sintético da teoria da recepção, portanto, sustenta-se justamente no plano das expectativas criadas por essa crise de que ele se apressa em indicar. Uma terceira sugestão, não apenas como contraponto, sobretudo enquanto complementação de teorias fundadas numa *estética da produção e da representação*<sup>6</sup>. Ou bem se tratou de pensar a literatura como

---

6 Jauss entenderá que duas escolas encamparam a tarefa de solucionar a distância entre literatura e história – a marxista e a formalista – sem se

“espelhamento da realidade” (Ibidem, p.15) ou, noutra via, como um operar que possui as suas próprias leis, independente da realidade histórico-social. Na primeira, tem-se uma abstração das obras e privilegia os aspectos sociais; na outra, a abstração dos meandros sociais, subsumindo-os em favor dos elementos textuais.

Embora reconhecendo a relevância dessas contribuições – e é deste reconhecimento que Jauss propõe uma síntese e não um novo modelo de crítica – ele não deixa, para a execução do seu projeto, de indicar os seus limites. Segundo argumenta, contra uma pesa a exigência de adequação da forma ao conteúdo, em que “somente uma porção reduzida da literatura é permeável aos acontecimentos da realidade histórica” (Ibidem, p.16), o que faria declinar o caráter de testemunho de uma época que as obras deveriam configurar. Pesa ainda a dificuldade de medir a importância de uma obra por esse testemunho, tenha-se em conta que obras significativas para a

---

reportar diretamente a quaisquer dos teóricos de uma e outra. Para ele, unilateralmente, ambas as escolas indicam saídas para solucionar a relação entre literatura e história. Para os primeiros, compreende-se a literatura como reflexo da realidade social ou, primando, em consequência, pelas revoluções histórico-sociais ou das forças de produção e relações sociais – a história possui aí importância maior em face da obra, esta servindo apenas de espelhamento daquela. Já entre os formalistas, a história cede lugar à obra literária, na sua forma imanente e independente do escopo social, cuja evolução, para ser corretamente analisada, seria inferida da sucessão de sistemas e gêneros literários. Se há uma história literária, esta se origina da “canonização e da decadência dos gêneros” (Ibidem, p. 20). Ancorada na perspectiva da distinção entre linguagem poética e linguagem pragmática, acentua-se ainda que a obra literária opera com estranhamento ante a percepção cotidiana (Ibidem, p.19). Assim, se estabelece um diálogo interno às próprias obras – uma história imanente ao “mundo” da literatura, capaz de por si mesma encampar uma historiografia dos fatos literários, sem necessariamente levar em conta aspectos da realidade social.

sucessão literária não tenham para o momento histórico a sua devida importância reconhecida.

Já em relação à segunda, ressalta que compreender uma obra na história levando em conta apenas a sucessão interna dos sistemas e gêneros é insuficiente, pois faz-se mister pensá-la na sua relação com a história geral, com as determinações histórico-sociais. A problemática consiste, portanto, em recuperar a história da literatura, sem prescindir da história geral em proveito da articulação interna das obras, em separado; sem prescindir das obras em proveito da história geral. Ou seja, levar em conta tanto os aspectos da obra – o que implica uma dimensão estética – e as mudanças sociais advindas das revoluções históricas ou econômicas – o que implica nos feitos humanos, nas decisões práticas de indivíduos imersos em conflitos determinados, com isto tecendo a trama histórica.

Tal problemática encontra a sua solução, acredita o autor de que aqui se trata, recorrendo à recepção como ponto de apoio para a sucessão literária, naquilo que, imanente às obras, avança com o passar dos tempos, mas também naquilo que histórico-socialmente vai se determinando nessa mesma tapeçaria da história<sup>7</sup>. Se se trata, argumenta Jauss, de “compreender a evolução literária a partir da sucessão histórica e [...] a história geral a partir do encadeamento dinâmico das situações sociais [...] haverá de ser possível também colocar-se a série ‘literária’ e a ‘não-literária’ numa conexão que abranja a relação entre literatura e história” (Ibidem, p.20-21).

A perspectiva que aí se abre só poderia ser levada adiante tendo em conta inclusive aquele que alberga no seu ser, na sua

---

7 Referência à expressão de Hegel, em *A razão na história*, para designar a grande saga das ações humanas na história do mundo. O emprego que dela aqui se faz, pretende sugerir que o percurso trilhado pelos textos configura uma *imensa tapeçaria da história literária*.

pessoa, nas suas expectativas vivenciais, tanto na percepção dos fatos históricos quanto na percepção dos fenômenos estéticos; aquele que com os seus valores sociais, opiniões e personalidade põe-se diante de uma obra de arte – de um texto literário. Este será o leitor ou o público de leitores – que, segundo Jauss (Ibidem, p.23), só despertou interesse até então enquanto posição social, estrato da vida social ou agente da percepção estética<sup>8</sup>. Deve ser digna de nota à análise literária, e nisto consiste a transformação da maneira de pensar<sup>9</sup> a literatura vislumbrável no projeto de Jauss, a dimensão da recepção e do efeito, ou seja, o leitor “em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primeiramente, a obra literária visa” (Ibidem, p.23).

É ao leitor que a obra está inicialmente destinada – nem ao filólogo, nem ao crítico literário, nem ao filósofo ou sociólogo, uma obra se destina. “Na tríade formada pelo autor, a obra e o público, não se encontra um simples elemento passivo que se fará reagir em cadeia, desenvolvendo-se uma energia que contribui para o fazer artístico” (JAUSS, 1978, p.44-45). Isto põe o leitor como agente da inserção da obra literária na história, como executor da sua historicidade – noutras palavras, no acontecimento historicizante ou atualizador do escrito. A obra

---

8 Aqui, ainda se refere Jauss às teorias marxista e formalista e a maneira como problematiza, na leitura que faz de ambas as escolas a unilateralidade e os limites da recepção.

9 Luiz Costa Lima (1979, p.14) fala de um momento propício a uma “mudança de paradigma” da literatura, em que da desconsideração do valor estético e do estruturalismo francês, liderado por Roland Barthes, insistia numa relação entre literatura e sociedade. Aqui, primou-se por uma aproximação entre o projeto de Jauss e a revolução copernicana levada a cabo no domínio da filosofia por Kant.

acontece e se insere na vida social pelo *médium* da participação do público (Ibidem, p.45).

Se se defende que o vir ao mundo de um texto requer, para que se mantenha existindo, que seja salvaguardado, acolhido pela leitura dedicada de alguém, o leitor existe enquanto possibilidade, enquanto expectativa imanente à obra. Sobre isto, entra em defesa, além da perspectiva ontológica, de Heidegger e Sartre, e da sociológica, de Antonio Candido, a do crítico literário Wolfgang Iser: “enquanto se falava da intenção do autor [...] dos textos e ou de sua construção formal, os críticos raramente se lembraram de que tudo isso só teria sentido se os textos são lidos” (ISER, 1996, p.49).

Sugere-se aí, para alinhar com as posições filosófica e sociológica, que *o leitor existe enquanto destino de todo escrito*, enquanto clamor lançado pelo texto para que dele alguém se ocupe fazendo-se leitor e prestando o serviço de mantê-lo existindo no mundo e a este acrescentando significações. Assim, o leitor é uma espera, uma demanda sustentada pela obra no seu desejo de ser lida. Com isto, tem-se que a historicidade da literatura e o seu caráter de comunicação podem ser esclarecidos com categorias como mensagem e destinatário, questão e resposta, problema e solução. Relação que se encontra entre obra tradicional, público e obra nova, pondo ainda os limites da oposição entre aspecto estético e aspecto histórico, ultrapassando-os numa estética da recepção e do efeito.

## **O lugar do leitor na estrutura da obra literária**

Vê-se, por conseguinte, que a teoria estética da recepção projeta-se na dinâmica de uma solidariedade entre produção e recepção – pondo-se como complemento à estética da produção e da representação, a esta contribuindo com a recolocação da posição do leitor como destinatário primordial das obras.

A comunicação ambicionada aí, como ponte entre a execução principiada na leitura que o escritor faz da sua realidade e no assumir o lugar de mediador entre os leitores e o seu mundo, conforma-se numa dialogicidade que contribui na expectativa levantada para a evolução das obras literárias.

No entanto, não fica claro no texto inaugural da estética da recepção de que modo é possível encontrar no interior da própria escritura a presença requerida do leitor. Este, ao que parece, não é tematizado como elemento constante na estrutura mesma da obra, não é visto como “leitor implícito”, independente da sua realidade concreta, o que implica, segundo Lima (1993), numa lacuna na preleção de 1967. Não é suficiente apenas aludir ao leitor, inseri-lo na dinâmica da historiografia literária – a explicação desta inserção requer ainda encontrá-lo para além de uma preocupação sociológica, o seu lugar implícito na estrutura da obra, num apelo desta revelado no corpo físico do escrito.

Em termos ontológicos, faz-se possível este resgate: a obra só existe pela mão do criador e do que a salvaguarda – isto é, do artista e do receptor. Foi o que se pretendeu discutir (ou acolher) recorrendo à ontologia da obra de arte, em Heidegger. Ainda do ponto de vista sociológico, compreende-se perfeitamente o papel que o leitor exerce em termos estatísticos e da comunicação na veiculação das obras. Mas, interessa a Jauss algo mais concreto e secularizável, tenha-se em vista a necessidade de responder às objeções alimentadas pela sua teoria da recepção e segundo o seu propósito de concentrar na historicidade da literatura a inovação da história literária.

Atentando para *Contos d'Escárnio*, no qual se encontra uma nova configuração do grotesco nas imagens barrocas e na apologetica do falo enquanto instância originária da existência, tem-se a retomada de um fazer literário há muito esquecido,

como estilo e como forma, do labor ficcional na presente época. Este vir à cena da historicidade literária sugere o apelo a um tipo de leitor, determinado e ao mesmo tempo lançado a um passado, como se pode observar na citação que abre este primeiro capítulo – o narrador se dirige a *alguém*. No entanto, na problemática lançada pelos críticos de Jauss, quanto à presença no corpo do texto mesmo deste apelo, faz-se a pergunta pelos espaços de preenchimento deixados ao leitor no texto. Ou seja, quais os vazios que determinam a presença do leitor?

A lacuna de que ali se trata, segundo Lima (1993), seria preenchida recorrendo não a uma ontologia (ao modo de ser do escrito) nem apenas unicamente à feição sociológica de que por vezes se veste a teoria da recepção – “para que ultrapasse essa lacuna teria sido preciso trazer o leitor para a estrutura da obra, isto é, mostrar que papel vivo e ativo é previsto pela própria estrutura da obra” (JAUSS, 1979, p.20). O que se fará agregando à estética da recepção uma teoria da experiência estética, pressupondo que a experiência literária, em Jauss alargada ao domínio da comunicação e da recepção, subordina-se ao âmbito mais amplo da experiência estética – isto é, só é possível fazer uma análise literária se se tem como base a experiência que se faz com os textos literários (JAUSS, 1979, p.42).

*A Pequeña apología de la experiencia estética*, texto publicado em 1972, cinco anos após a aula inaugural em Constança, é o reconhecimento dos limites da teoria da recepção e a admissão das críticas endereçadas à *Literatura como provocação*. Nesta pequena obra, a experiência literária subordina-se à estética, iluminando-se com a retomada dos conceitos fundamentais da tradição da arte: a *Poiesis*, a *Aisthesis* e a *Katharsis*, com a “experiência da arte que afirma a autonomia da ação humana, através da história das relações sucessivas de domínio” (Ibidem, p.75).



Se a relação entre autor, obra e público encerra uma instância comunicativa, a reflexão sobre a experiência estética amplia a dimensão do que de início tematiza-se apenas no questionamento da história da literatura. Os momentos da experiência estética fundamental não só resolvem o lugar do leitor, na intenção de Jauss, na estrutura mesma do fazer artístico, mas também sedimentam o aspecto comunicativo como algo inerente em todo o processo deste labor. Assim, o leitor será compreendido enquanto papel criativo e ativo desde a obra mesma. Para início dessa nova empreitada em vista de insistir na importância da sua descoberta, embora com muitas influências teóricas indicadas no trajeto da sua elaboração primeira e na continuidade das suas pesquisas, logo põe Jauss como perspectiva o ponto de partida – trata-se da oposição entre *trabalho* e *fruição*. Oposição que teria dado as bases para se conceber a ideia de “morte da arte” ou “decadência da arte”, prenunciada por Hegel.

A tese que abre essa discussão consiste, portanto, em afirmar que “a atitude de gozo, que desencadeia e possibilita a arte, é a experiência primordial; não pode ser excluída, mas tem de converter-se novamente em objeto de reflexão” (JAUSS, 2002, p. 31). Esta mesma orientação irá ser utilizada com a menção de um trecho do *Fausto: E o que é concedido a toda a humanidade/ desejo gozar dentro de meu eu*, com que se considera causa de surpresa para uma época que não reconhece no prazer (*Geniessen*) o significado de participação e apropriação ou o “alegrar-se com algo” (JAUSS, 1979, p. 85), com algo que se entende como produto do espírito, produto da atividade imaginativa do homem.

Argumenta Jauss (2002, p.33) que estas considerações afastam a impressão de que falar de gozo estético restrinja-se à mania do consumo ou ao gosto pelo *Kitsch*. Daí uma

brevíssima história do conceito de fruição problematizando a origem de *Genosse*, camarada, em *Geniessen*, gozar, sugerindo que camaradas são aqueles que comem do mesmo pão ou aquele que ganha o pão do mesmo pasto. Na história da arte, até o classicismo significava “tirar prazer ou gozar em contato com Deus” (Ibidem, p.33-34).

Para a experiência estética, a consequência mais importante consiste no recurso à *Poética* de Aristóteles, na qual a imitação é compreendida como a “admiração de uma técnica perfeita”, que promove um efeito sensível ou o “reconhecimento da imagem no imitado”, operando um desdobramento intelectual. Trata-se de um “ver cognoscitivo” (*aisthesis*) e um “reconhecimento perceptivo intelectual” (*anamnesis*), ao que Jauss acrescenta o momento comunicativo (*katharsis*), tal como assim elabora:

[...] a experiência estética não se esgota em um ver cognoscitivo e em um reconhecimento perceptivo: o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identifica-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por uma descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (KATHARSIS, 1979, p.87).

Jauss observa também em Santo Agostinho a diferença entre o uso dos sentidos para o prazer (*Voluptas*) e para a curiosidade (*Curiositas*). O primeiro referente ao belo e o outro ao repugnante, o que torna aquele mais apreciável pelo filósofo medieval, pois pode conduzir a uma elevação da alma a Deus, pela contemplação da beleza (Ibidem). Veja-se aqui a

perspectiva da purificação que já Aristóteles aludia no seu conceito de *mimesis*, por ocasião da definição da tragédia: “ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atos, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1882, p.248). O sentido da purificação, presente na imitação de ações nobilitantes, tem o seu paralelo na percepção prazerosa da *Voluptas*, na elevação a Deus.

Outro argumento considerado na reflexão sobre o prazer estético vem da retórica, no elogio do sofista Górgias para justificar Helena. Nele, consta a preparação da alma para ouvir um discurso, assegurado na confiança de que o lado sensível da linguagem possibilita o afastamento do temor e do sofrimento, antecipando o *phobos* e *eleos*, conceitos centrais da purificação na poética aristotélica. Pelo prazer com o discurso, a palavra confere um efeito de cura (JAUSS, 1979, p.89).

Nessas três concepções do prazer, acentua-se o lugar do efeito sobre o espectador promovido pela arte, o que permite Jauss colocar a reflexão estética como fundamento da recepção (JAUSS, 2002, p.37) e com isto abrir o caminho para a pergunta sobre a experiência estética original, levando em conta a produção, o efeito e a comunicação, não apenas no sentido psicológico, do lado do espectador, mas imanente à produção. E aqui, além da oposição entre trabalhar e fruir, cuja separação é evidente na história da arte, apresenta-se, com menos evidência, a concepção de que fruir também se opõe ao conhecimento e ao agir, o que prontamente é recusado, pois há uma dimensão do conhecer e do agir na experiência estética.

Quanto a essa segunda oposição, argumenta-se recuperando a doutrina kantiana do “prazer desinteressado” e a teoria do imaginário de Sartre. Em ambas, o que se define é um distanciamento estético que se estabelece e possibilita a fruição. Na primeira, distingue-se o prazer dos prazeres simples, por

conta do desinteresse de que é tomado o observador ante o belo – no estético, produz-se um momento adicional porque há o distanciamento, a recusa da utilidade da vida cotidiana, necessariamente pragmática, exigida pelo estético, visto que este não se apresenta numa aliança direta com a realidade conformada em coisas palpáveis e observáveis.

Como se trata nessa discussão de separar a *atitude estética* da *atitude teórica*, Sartre melhor responderá ao propósito de delimitação do domínio do estético, já que um e outro comportamento requerem o distanciamento do objeto. Se o cientista se distancia do objeto de que se ocupa para poder dele extrair as suas leis; do lado do artista (o mesmo se diga do espectador), o distanciamento se deve ao fato da construção do que não existe, de um mundo paralelo àquele das vicissitudes habituais da vida cotidiana, no qual, a criação repousa nas potencialidades da imaginação. Em vez de uma consciência que adquire um saber sobre algo, tem-se uma consciência capaz de representar.

Na experiência estética o ato de distanciamento é, ao mesmo tempo, um ato formador da consciência representante. A consciência imaginante deve negar o mundo dado dos objetos, para poder produzir por meio de sua própria atividade e segundo os signos ou esquemas estéticos um texto verbal, pictórico ou musical (JAUSS, 1979, p.96-97).

Isto é, na atitude estética, o distanciamento consiste em evitar o mundo dos objetos, o que não pode ocorrer na contemplação teórica: “a consciência imaginativa tem de negar o mundo fático dos objetos para poder criar por si mesma”

(JAUSS, 2002, p.40). Nesta distância necessária da coação dos costumes e dos interesses (Ibidem, p. 41), da utilidade no mundo habitual, cotidiano, no prazer estético, o eu goza do objeto e goza de si pela liberação da experiência imediata cujo polo central é o interesse no uso das coisas. Este eu que goza de si mesmo o faz pela consciência de que o objeto ali diante de si é um produto da liberdade da imaginação; o mesmo podendo ser dito do lado do observador – este sabe que faz a experiência de algo que teve origem na imaginação do artista, cuja referência não remete à dinâmica usual das disposições habituais.

Trata-se de uma atividade que se conforma tanto do lado do produtor quanto do lado do receptor. Encontro que de prazer desinteressado, haja vista o desligamento do mundo cotidiano, converte-se em “desinteresse interessado”, pois o produtor oferece um objeto material provedor de prazer para quem o experiencia.

Trata-se, neste momento, do “prazer de si no prazer no outro” – ou seja, o eu converte-se em irreal em face de um objeto também irreal, no sentido de liberado da organização objetual do dia a dia. Se o artista, para produzir, libera-se da opressão da realidade; o receptor, na apreciação do resultado desta liberdade, também opera a travessia do processo emancipador – liberta-se da coerção do real e, gozando do objeto irreal, goza de si ao se reconhecer também como liberdade.

Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia [...] O prazer estético que, desta

forma, 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 (JAUSS, 1979, p.98).

Nesse sentido, a experiência estética retira o homem da sua vida cotidiana habitual – um efeito de liberdade tanto para o escritor como para o leitor, aludindo ao *Que é a literatura?* De Sartre. Esta função que o comportamento estético adquire na vida humana se exerce tanto na execução como na recepção podendo ainda transmitir normas de ação mais eficazes que as regras jurídicas, pelo efeito da identificação. Estão aí em jogo o produzir, o receber e o comunicar, três instâncias distintas e conexas na conduta estética.

A liberação por meio da experiência estética pode efetuar-se em três planos: para a *consciência produtiva*, ao engendrar o mundo como sua própria obra; para a *consciência receptiva*, ao aproveitar a possibilidade de receber o mundo de outra maneira, e finalmente – e deste modo a subjetividade se abre à *experiência intersubjetiva* – ao aprovar um juízo exigido pela obra ou na identificação de normas de ação traçadas que posteriormente terá de determinar (JAUSS, 2002, p.41, grifo nosso).

Na obra de Hilda Hilst, essa liberdade encontra-se enraizada do início ao fim. A organização (ou *desorganização*) dos elementos do texto dá testemunho disto. O mundo que a

autora erige não tem muita correspondência com o real, pois nele encontra-se muito mais o desvario da consciência na percepção do cotidiano, seja quando esta se firma no apego às leis do cotidiano, seja quando tenta, em vão, estabelecer ao diverso alguma unidade explicativa. Ademais, a forma da ficção revela este distanciamento, pois aquilo que a consciência absorve da vida e tem de organizar em pensamentos, de um modo geral, não ultrapassa a dimensão do psíquico, a qual, em vez de mobilizar para a ação, imobiliza o agente (observem-se aqui as dificuldades dos personagens em ligar-se aos aspectos mais elementares da existência, ocorrendo o mesmo com os aspectos mais elevados).

Tem-se, assim, um mundo possibilitado pela liberação do real, constituindo-se de uma percepção aguçada dos mínimos enredamentos de indivíduos “reais”, desligados de uma relação objetiva com a realidade. A consciência produtiva da autora, pode-se assim asserir, lança para o leitor uma nova forma de ver os resultados do isolamento e da não comunicação, no qual a percepção do mundo se faria do ponto de vista da realidade íntima da consciência receptora, como que informando os movimentos do pensamento que se fazem longe do olhar do outro. Não há como negar que aí a dimensão intersubjetiva se estabelece, à medida que a escritora empresta aos seus possíveis leitores outra lente para enxergar o mundo *na* consciência – ou o mundo *da* consciência.

Em *Contos d'Escárnio*, isto se faz presente de um modo específico. *O que significa olhar o mundo do ponto de vista do falo?* Para isto, é preciso distanciar-se das leis dos costumes e das interdições que a todos submete – uma liberdade que se transmite, na leitura, ao leitor. A consciência receptora entende a mensagem que traz a perspectiva de observar a realidade não com os olhos esperançosos nem desesperados, mas com uma consciência objetiva de que o mundo pode ser visto

de outro modo. O retorno ao habitual não mais conta com a ingenuidade, mas impregna-se do escárnio e do grotesco que podem ser as ilusões da política e das religiões – note-se aqui a dimensão intersubjetiva da experiência estética.

Assim, a experiência estética genuína é um processo de liberação *de* e *para* o cotidiano, das normas e costumes nele existentes – do cotidiano para poder produzir e vivenciar a obra e de retorno para o cotidiano com uma percepção modificada – podendo promover uma purificação e uma visão diferente das relações interessadas, definição com que se retoma o conceito de catarse aristotélica – o da purificação (ou purgação) das emoções despertadas quando imitadas pela poesia. Liberando-se *da* realidade cotidiana, Hilda Hilst escreve os seus contos debochados e nisto pede o mesmo ao leitor; este retorna *para* a realidade de uma maneira diferente, posto que se apresenta diferenciada. Trata-se de uma dialética que lança cada indivíduo num amplo domínio de comunicação e, portanto, no domínio da intersubjetividade. Deve-se aqui apenas acrescentar o “real” de que se ocupa a autora, o fluxo da consciência, o qual mais adiante será discutido.

Não obstante, tal só é possível se se desacredita, conforme defende Jauss a concepção do estético consolidada no Ocidente desde Platão e a sua censura à arte, cujo argumento principal é a *impossibilidade do prazer estético* e, por meio deste, da *purificação dos comportamentos*, e se se fundamenta a experiência estética desde os conceitos de *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*<sup>10</sup>.

---

10 Para desenvolver a experiência estética fundada no prazer, resgatando o sentido original dos conceitos fundamentais da atividade estética, deve-se antes suspender toda a tradição dos “grandes puritanos da filosofia da arte”, conforme a expressão empregada por Jauss: Platão, Rousseau, Santo Agostinho e Adorno, aos quais Jauss acrescenta, na Hermenêutica contemporânea, Gadamer. Iniciada pelo filósofo grego, esta tradição concebe



Com essa longa discussão em torno do prazer estético e da recusa à concepção idealista da arte que levanta uma suspeita sobre os sentidos e em decorrência disto sobre o prazer estético, secundarizando-o, pode-se dar início à afirmação do gozo estético e o seu efeito comunicativo, recuperando os conceitos tradicionais da reflexão sobre a arte.

O primeiro conceito, *Poiesis*, indica, na compreensão do artista e do público, um “poder fazer” (*pouvoir poétique, machen kann*): sugere a atividade produtiva. A arte aqui é tida não como *mimesis* da natureza, do cosmo, mas como atividade produtiva, que se desdobra sem a iluminação de algo que a transcenda. Antes, “a atividade do artista é uma ação que leva consigo seu próprio conhecimento” (JAUSS, 2002, p.59), não o tomando emprestado de fora, de uma ideia suprassensível e anterior ao seu agir. Jauss recusa a tradição idealista da estética para a qual o artista produz iluminado pela ideia ou serve

---

o belo na oposição entre sensível e Idéia, enquanto reino da Verdade, frente à qual pressupõe uma suspeita do sensível e, em consequência, do gozo estético. Para Platão, a dignidade do belo encerra-se na lembrança do suprassensível, mas conserva também uma deficiência, já que o prazer estético volta-se para o sensível, o que, mantendo-se nos limites deste, restringiria o acesso à perfeição do ideal. Quanto a Rousseau, nota Jauss, a sua repulsa ao teatro por refletir os costumes dominantes que, segundo o iluminista francês, define-se pela corrupção e degeneração de uma bondade originária: a identificação com os personagens do drama pode inibir os sentimentos morais. Em se tratando do idealismo alemão, critica a redução da experiência estética a um apêndice da filosofia quando esta abandona a perspectiva cosmológica: o belo estaria na função de recuperar esta dimensão do homem. Em Gadamer, a crítica da consciência estética como consciência fruidora de si mesma deve abrir o caminho para se pensar a arte como acontecimento da verdade. E, por fim, insere nesta longa tradição a “estética da negatividade” de Adorno que imputa à arte a suspeita sobre os aspectos comunicativos e sociais em vista da dominação dos bens da cultura pela indústria cultural, problematizando ainda a distância estética (JAUSS, 2002, p.45-51).

de veículo da manifestação de um ideal divino, revelado de maneira misteriosa ao gênio artístico. Assim, a obra não seria resultado da transpiração do artista, mas da execução de um plano situado além da própria experiência individual e coletiva.

A noção de *construir* imanente a essa concepção aproxima tanto a produção artística quanto a científica, não havendo distinção, de início, entre ambos no que respeita à função cognoscitiva. A construção pressupõe um saber, um tipo de conhecimento que depende de um “poder”, que por sua vez se experimenta no agir que dá origem ao produzido, a algo de criado. Este aspecto do construir imbrica o compreender e o produzir como uma mesma operação – os dois não são separáveis. No entanto, o conhecer implicado no fazer artístico consiste em realizar o não-realizado – e aqui vale ressaltar o significado grego da *poiesis*: trazer à existência o que não existe; ou ainda o trazer ao ser o não-ser. E também o sentido da palavra alemã para produzir, *Hervorbringen*, tal como desenvolvido por Heidegger em *A origem da obra de arte*, que sugere pela separação dos termos que a compõem (*hervor* – diante e *bringen* – trazer), “trazer para diante” o que aí antes não estava.

Disso se segue que a perfeição do belo não está na aparência, na perfeição formal que o artista encontra para um problema – antes, encontra-se na possibilidade deste produzir original do que não existe num mundo já organizado segundo as funções de cada coisa existente. Por isto, para o observador não se apresenta a aparência; ele não deve receber o objeto belo sob o signo do platonismo, como o que se presta à contemplação, mas, ao contrário, deve entrar no movimento da obra e tomar consciência de que dela é diferente, dela se distingue e pode participar.

O conhecimento que leva consigo a produção estética não é nenhum

reconhecimento platônico, mas a regra da produção descoberta no ‘construir’ ou fazer algo [...] Por isso o espectador tão pouco deve receber o belo simplesmente como o ideal platônico da pacífica contemplação, mas tem de se introduzir no movimento que a obra nele desperta e creditar deste modo sua liberdade frente ao dado (JAUSS, 2002, p.60).

Deve o observador, portanto, centrar-se naquilo que diante dele se apresenta de imediato como a criação de algo novo, como surgimento inaugural, o que conduz ao conceito de *Aisthesis*, haja vista que o que de imediato se apresenta em face dele é a materialidade da obra. A *poiesis* sugere o prazer ante o objeto produzido, segundo Aristóteles; e na concepção de Hegel, trata-se do sentir-se em casa, pela produção da arte, na construção de um mundo unicamente espiritual – um mundo que, distinto do ordenamento perene da natureza, possui unicamente a presença humana. Tem-se, na arte, a origem da criação do mundo humano, distinguindo-se da contemplação cosmológica que pressupõe a construção de um conhecimento a partir do que está de antemão dado. Retira-se do mundo a sua estranheza, nele inserindo o elemento espiritual (JAUSS, 1979, p.100-101). Na esteira dessa produção do mundo espiritual, encontra-se o reconhecimento do imitado que, servindo-se da definição aristotélica, é o que irá caracterizar a *Aisthesis* (Ibidem, p.101).

Nela, trata-se não da produção, mas da percepção sensível, que conduz ao prazer no reconhecimento da obra do outro. Se na *poiesis* encontra-se uma oposição no construir entre a atividade artística e a científica, entre conhecimento *construído a partir do dado*, dos objetos existentes no mundo, e conhecimento que *constrói o dado*; aqui, encampa-se a oposição entre

conhecimento sensível e científico – que teria motivado, no século XVIII, a fundação da Estética como ciência autônoma, por Alexander Baumgarten. Opõe-se, portanto, um horizonte estético ao lado de um horizonte lógico, reivindicando para o primeiro os seus direitos (JAUSS, 2002, p.64). A *poiesis* se complementa na *aisthesis* definindo-se como *atividade infinita*, na qual a produção se estende e eterniza na percepção.

O que se pretende com a percepção estética é resgatar na contemplação sensível uma dimensão crítica que, para além do contato sensorio motor, há não apenas reconhecimento da obra do outro, mas alimenta-se a possibilidade intersubjetiva do prazer estético. Daí Jauss sustentar que a percepção estética não se cumpre com uma aproximação muito rápida de uma obra. Primeiro, deve atentar para o modo como um objeto se constitui no espectador. Inicialmente, tem-se a nódoa colorida de um quadro, estranha a qualquer significação; e só depois deste momento é que se pode ascender a uma significação. O mesmo se diga do texto literário: de início, o leitor tem diante de si manchas negras no papel, a configuração das palavras, só depois, numa segunda leitura, ascende ao significado a serviço do qual estão as palavras.

Quem percebe esteticamente uma pintura, isto é, quem quer adquirir um novo conhecimento através da visão, tem de fazer frente à tendência de identificar ou reconhecer com precipitação e, em vez disto, ser consciente de como, para o contemplador, a significação... se constrói pouco a pouco (JAUSS, 2002, p. 69).

Este contato sensível convida à participação na produção artística. A *aisthesis* é um “convite ao espectador para que

participe no processo de uma nova construção do mundo” (Ibidem, p. 70). Dar-se conta do colorido no quadro, da sonoridade, das palavras num texto corresponde à *aisthesis*, mas conduzindo-se à significação revela já o momento da *katharsis* – a percepção conduz à comunicação, originando um conhecimento novo. Se, de saída, tem-se o reconhecimento da obra do outro, do trabalho do outro, na extensão deste reconhecimento, instaura-se uma instância comunicativa, pois diante do observador ou do leitor não está apenas uma obra produzida, sobretudo, há uma nova forma de configurar o mundo, da qual pode o observador participar ativamente.

Nesse sentido, Jauss pretende resgatar, pelo distanciamento da vida funcional, duas dimensões esquecidas da *aisthesis*: a sua “função crítica” pelo rigor de uma ascese perceptiva – quem observa uma obra não fica somente no domínio do sensível, mas ultrapassando-o ascende à significação; e também a sua “função cosmológica”, cujo valor exploratório conduz a uma nova visão do mundo, o que já estende a reflexão sobre a experiência estética ao conceito de *katharsis*, ao seu aspecto comunicativo.

Na análise da *katharsis*, Jauss parte de Aristóteles e Górgias quando estes a definem como o prazer provocado pelo discurso e pela poesia. Diferente, embora não autônoma, da *poiesis* e da *aisthesis*, que encampam tipos de conhecimento específicos, uma voltada para o conhecimento que produz e a outra ao que é adquirido pelos sentidos, a *katharsis* consiste na experiência comunicativa, pressupondo na arte a transmissão de normas e, nesta, a garantia da função social do estético. Nela, trata-se de “libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer no outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar” (JAUSS, 1979, p.101-102).

A experiência estética comunicativa encerra o ciclo da produção estética e, na função social que lhe é própria, encampa a diferença entre prazer e agir – o prazer estético no sentido da cura e da purificação faz do observador um agente e, portanto, conduz à ação. O que aqui se defende é o contraponto à *estética negativa*, em que se sustenta que a oposição entre prazer e fruição não é especificidade da arte<sup>11</sup>. Segundo Jaus, a estética da negatividade afasta o prazer estético da identificação emocional, reduzindo a experiência estética à reflexão, à qualidade sensível da percepção (sem realizar a superação na significação) e à consciência liberal. Pressupõe deste modo uma consciência já cultivada, no seu dizer, pelo confronto com a arte. Desse limite, sugere-se a tese sobre a experiência comunicativa:

Se destacaria a função social primeira da experiência estética se o comportamento frente a obra de arte ficasse encerrado no círculo da experiência da obra e da experiência própria e não abrisse para a experiência alheia, o que desde sempre se levou a cabo na *práxis* estética no nível de identificações espontâneas como admiração, estremezimento, emoção, compaixão, riso e que só o esnobismo estético pôde considerar como algo vulgar (JAUSS, 2002, p.76).

---

11 Jaus se posiciona em face da *Teoria Estética*, obra póstuma de Adorno, argumentando que nele teria encontrado a motivação para a escrita da *Pequena Apologia de la Experiencia Estética* e a oportunidade para saldar a dívida de *Literatura como Provocação* (1979, p.79) Sobre isto atentar ainda para o comentário de Luiz Costa Lima em *A literatura demanda d(o) leitor*, que prefacia a obra (Ibidem, p.21).

A consciência já cultivada pela arte buscaria no encontro com a obra confirmar o seu saber, pois nessa autorreflexão não olha para o outro que é a obra, mas ao ver a obra vê apenas a si mesma – não se trataria de um prazer de si no prazer no outro, na identificação da sua liberdade na liberdade do escritor, mas de buscar ratificar aquilo que já constitui para ela um saber, um conhecimento. A obra não é um outro que dialoga, antes é subsumida no fechamento que priva toda perspectiva de nela encontrar um dizer diferente das opiniões sobre o que é ou não estético; sobre o que é correto ou não do ponto de vista moral. Diante de *Contos d'Escárnio*, a consciência já cultivada negaria a perspectiva estética do grotesco, pois em vez de resguardar valores, nesta obra, Hilda Hilst pretende demolir valores, sejam estéticos, sejam morais.

A função social da arte só é fraturada se a experiência da arte não é experiência do outro, pois a verdadeira experiência estética suscita a identificação espontânea que toca e confunde, que faz admirar, chorar ou rir por simpatia – isto dista demasiado de uma consciência que busca apenas reforçar o seu lugar de sujeito em face de um objeto; pode-se dizer que a consciência já cultivada não se surpreende, apenas rejeitando o que dela se distingue. Para que isto ocorra, a obra tem que ser um “Outro” e não um objeto de reflexão da consciência, porque só há identificação de algo com outro dele diferente – ninguém se identifica consigo mesmo ao ponto de causar comoção; deve-se deixar que a obra fale na sua alteridade, para fazer menção a Gadamer comentando o tu que designa a voz da tradição frente ao intérprete. Sobre isto, leia-se: “A identificação do espectador com o “herói” como espaço comunicativo pode transmitir modos de comportamento, configurá-los novamente ou quebrar normas acostুমadas em benefício de novas orientações para a ação” (Ibidem, p.78).

A *katharsis* explica, pois, seguindo o raciocínio acima, por que a transmissão de normas na experiência artística pode ser mais eficiente que o imperativo jurídico e o constrangimento institucional, ao mesmo tempo fazendo seguir um modelo. Embora a identificação catártica não seja um fenômeno estético por natureza, os modelos heroicos, religiosos e éticos podem ganhar uma força sugestiva se ela se opera através da conduta estética. Na identificação catártica, põe-se em jogo, lado a lado, o produtor e o receptor, o artista e o público, o escritor e o leitor – duas liberdades que se reconhecem no mesmo espaço de jogo que é a obra ante a organização planejada do mundo.

Algo específico da identificação *associativa* no jogo é a eliminação da alternativa entre obra e contemplador, atores e espectadores, e o jogador atua adotando e reconhecendo modos comunicativos que poderiam orientar por sua vez a vida social como expectativas de comportamento (Ibidem, p.82-83, grifo de autor).

Assim, a experiência estética constitui-se enquanto unidade de três momentos diversos: o da atividade produtiva (*poiesis*), o da atividade perceptiva (*aisthesis*) e, da inversão da primeira na segunda, a da atividade comunicativa (*katharsis*), podendo esta última recriar as obras, seja do ponto de vista da mudança ou confirmação dos comportamentos, seja no da transformação do leitor em escritor. E isto lança uma perspectiva nova para compreender as incursões frequentes de Hilda Hilst à filosofia, à literatura precedente, tanto nacional quanto estrangeira, muitas vezes, reelaborando tramas encontradas



noutras obras – de leitora faz-se produtora. Neste sentido, digno de nota será *Com os meus olhos de cão*, na cena em que o herói, Amós Kéres, é conduzido para a execução na forca – não há como negar um paralelo com o mesmo infortúnio do personagem Josef K. de *O processo*, de Franz Kafka. E, num esforço de rebaixamento, as heroínas trágicas reunidas num teatrinho grotesco, em *Contos d'Escárnio* (HILST, 2002a, p.55-58).

No acerto de contas da dívida de *Literatura como provocação*, como expresso ao final da apologia da experiência estética, prefigura-se, na experiência da arte, o lugar que o leitor ocupa em face da obra por ocasião da percepção estética e da comunicação intersubjetiva que desta resulta. Fundamenta-se, com isto, a dialogicidade entre tradição e recepção compreensiva no movimento da historicidade das obras que se dá na dialética de pergunta e resposta, conforme mais uma vez assevera Jauss: “Esta teoria segundo a qual a essência da obra de arte descansa na sua historicidade, isto é, no seu efeito ao longo do diálogo com o público, entende a relação entre arte e sociedade na dialética de pergunta e resposta” (JAUSS, 2002, p.93-94).

Pode-se daí inferir que, para Jauss, importa destacar o lugar do leitor na perspectiva das possibilidades de percepção sensível e também de reflexão da realidade concreta que a arte proporciona. O leitor será imanente à obra na atividade produtiva compreendida em três termos: produção, percepção e comunicação, que, embora à primeira vista não contemple a exigência da presença do leitor na mecanografia do texto, satisfaz um domínio mais significativo: a presença (e demanda) do leitor na execução e repercussão histórico-social dos objetos literários que, para Jauss, somente a dinâmica do perguntar e do responder contempla.

Resta agora compreender de que modo se dá esta dialética que repousa na estrutura da questão e da resposta e endossar

o argumento que sustentaria a recepção do grotesco em Hilda Hilst, o que se observa nas considerações preliminares do narrador de *Contos d'Escárnio*, nas quais sugere não apenas uma mudança na percepção do texto, mas também, numa dinâmica intersubjetiva, na percepção do mundo, quando faz do grotesco matéria e forma da imaginação.

## O horizonte de espera e a dialética da pergunta e da resposta

Assim, pode-se compreender o que já se manifesta na primeira das sete teses introduzidas na obra inaugural da estética da recepção com um acento nitidamente programático. Nela, confronta-se de um lado o objetivismo histórico e por outro lança a mudança de paradigma ao reforçar a recepção como fundamento ao aspecto da comunicação entre autor e público, na qual repousa a sucessão histórica da literatura.

Uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de 'fatos literários' estabelecida *post festum*, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. E isso porque, antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele

próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores (JAUSS, 1994, p.24, grifo nosso)

A sucessão literária é um processo em que o leitor é peça fundamental quando se quer contar a sua historiografia. A radicalidade de Jauss é ainda mais evidente quando solicita ao historiador o reconhecimento de si como leitor, como alguém que, antes de catalogar as obras e os gêneros, está imerso na série de leitores de uma obra. O mesmo poderia ser dito em relação aos críticos e analistas da literatura. “A história da literatura é um processo de produção e recepção que se realiza na atualização dos textos por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico que sobre eles reflete” (Ibidem, p.25).

Está aí em questão um *acontecimento* em que novamente se faz presente o texto; em que o leitor, com as suas expectativas, vivencia no jogo da leitura – nas palavras de Iser, “os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo” (1996, p.107). Trata-se de um contrato entre os participantes, cujo caminho conduz a um resultado final. Daí poder-se afirmar que se o autor é um produtor, ou seja, executa a obra, esta também encontra no leitor um momento essencial da sua execução – o leitor também se torna produtor. O texto literário, também, torna-se texto (coisa entre as coisas) pela via da leitura – é, portanto, um produto a duas mãos; ou a dois pontos de vista.

Isto se ilustra melhor, segundo Iser (1996), com o conceito de jogo, pois neste há uma proximidade com a representação. O jogo se caracteriza pelo movimento fechado em si mesmo, não importando para a significação, rumando para um resultado. O autor convida o leitor a participar de um jogo, cujo cenário é o *mundo aparente* da obra. Pois, “o texto é composto por

um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo, não como realidade, mas *como se fosse realidade*” (Ibidem). Aqui o conceito de jogo exerce papel fundamental, pois sendo movimento fechado em si mesmo, conserva esta aparência de independência de outra realidade exterior, conforme se viu desde a experiência estética. Autor e leitor estariam assim unidos no imaginário, na elaboração da *realidade* da obra. Este representar o que não existe é característico da função dos jogadores, cuja atuação no jogo simula o que o mesmo prescreve.

Assim, a leitura trava-se num espaço de jogo, o texto, no qual jogam (aparentam uma realidade) o autor e o leitor, o que se alinha com a segunda tese, em resposta à suspeita de subjetivismo em que a teoria da recepção pode incorrer – trata-se aqui de investir contra o psicologismo. Por mais que o texto necessariamente demande o leitor e, com este, complemente-se no preenchimento dos espaços vazios e dos silêncios do autor, não significa que os ânimos que orientam ou podem advir da leitura, que por vezes possam insurgir, não sejam de início um contributo para o acontecimento literário.

Na análise literária, o que está em questão é o horizonte de expectativas do leitor, de caráter empírico que se antecipa à obra. Algo muito próximo do que Sartre (1993) fala quanto à exigência da personalidade inteira do leitor e Eagleton (2003) da origem objetiva dos juízos de valor na estrutura social e a sua conformação na sociedade. Ou seja, há um *saber prévio* que condiciona o comportamento do leitor em face do texto, saber este embrenhado no momento da recepção do texto. “Também na experiência literária que dá a conhecer pela primeira vez uma obra até então desconhecida há um ‘saber prévio’ [...] com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável” (JAUSS, 1994, p.28). Um primeiro “olhar” sobre *Contos d’Escárnio* conduz a obras passadas e já consolidadas na

historiografia literária; em seguida, faz pensar na diferença de imediato identificada com uma espera, tanto do ponto de vista estético – o costume de ler textos arrumados – quanto histórico – a expectativa de uma iluminação que pode predispor um leitor.

Trata-se aí da reconstrução de um presente organizador da percepção leitora, no qual, o leitor nasce e se desenvolve, cujo conceito de *horizonte* define melhor o que se quer com isso expressar. Toda leitura é um fato dentro de certo horizonte no qual se situa o leitor – horizonte dos costumes e das normas, mas também de maneiras consolidadas do fazer literário.

O conceito de “horizonte” surge pela primeira vez em Nietzsche, nas *Considerações Intempestivas*, de 1874, com o fito de esclarecer o lugar da modernidade em face da tradição histórica. O filósofo nomeia horizonte o estado de coisas de uma cultura baseada no apego doentio, expressão dele, à história tal como transmitida nas filosofias de Kant e Hegel. Segundo ele, o horizonte do que se poderia chamar moderno, é o da interpretação, já que este último filósofo teria posto fim a todo o pensamento que se volte para o futuro – toda época teria um horizonte próprio conhecido e partilhado por todos que nela se formou e aprendeu a perceber o mundo. É o que adverte (e com que se diverte) o narrador de *Contos d'Escárnio*, logo de saída.

Mais próximo da publicação do texto de Jauss, o conceito aparece em Edmund Husserl para designar um “horizonte transubjetivo”, no qual se situa toda consciência que intenciona dizer algo sobre um dado objeto. O sujeito, ou a intencionalidade da consciência, volta-se para o mundo dos objetos dentro de uma horizontidade que o ultrapassa e condiciona. Cada texto singular possui, anterior a si, textos que, num processo de continuidade, alimenta a percepção estética, com que se instaura uma expectativa ou espera. Toda leitura, seguindo o

foi aí delineado, dá-se no domínio de um horizonte de espera em que “a percepção de um texto pressupõe sempre o contexto anterior da percepção estética”, conforme defende Jean Starobinsky (JAUSS, 1978, p. 13).

Em Jauss, o horizonte de espera se aplica aos primeiros leitores de uma obra, horizonte este que permite analisar objetivamente a obra na tradição estética, moral e social, que ultrapassa o subjetivo porque comum a todos, correspondendo a certo gênero literário e a certa história sociocultural. O conceito de horizonte não apenas desvia qualquer possibilidade de subjetivismo, mas também resolve o problema da relação entre literatura e história, pois nele há previamente as condições para a apreciação estética e, do lado da vida sociocultural, a apreciação histórica. Antes de Hilda Hilst e os seus contos obscenos, há um saber histórico e estético sobre o grotesco que, a princípio, situa e ajuda a manter-se na leitura.

Com o horizonte de espera, a obra desperta no leitor “a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto ao ‘meio e fim’, conduz o leitor a determinada postura emocional” (JAUSS, 1994, p.28)<sup>12</sup>. Sugere-se, assim, que a leitura é um acontecimento guiado, que conta com as predisposições encontradas no próprio texto. Ou, ainda, seguindo o conceito de jogo utilizado por Iser (1996, p.110), o texto dispõe as regras do jogo, à medida que na sua estrutura engendra-se um modo de comportamento do leitor, ordenando o seu campo de ação.

O horizonte que se antecipa ao encontro da obra com o receptor pode ser objetivo segundo três aspectos: seguindo as

---

12 Ainda sobre essa delimitação conferir o artigo de Stierle Karlheinz, *Que significa a recepção de textos ficcionais?* (Ibidem, p.119-171).

normas conhecidas ou da poética iminente a um gênero; na relação das obras conhecidas do contexto histórico-literário; e na oposição entre ficção e realidade, função poética e função pragmática da linguagem – estas presentes na leitura como termo de comparação. E nisto se percebe um duplo horizonte: um restrito – no que respeita a expectativa literária; outro mais amplo – no tocante à experiência de vida (JAUSS, 1994, p.29)

[...] a recepção de um texto pressupõe sempre o contexto da experiência anterior na qual se inscreve a percepção estética: o problema da subjetividade da interpretação e do gosto que o leitor isolado ou nas diferentes categorias de leitores não pode ser posto de modo pertinente quando se tem em primeiro lugar constituído esse horizonte de uma experiência estética intersubjetiva preliminar que funda toda compreensão individual de um texto e o efeito que ele produz (JAUSS, 1978, p.51).

A reconstrução deste horizonte de espera pode ainda operar uma “mudança de horizonte”, no choque que se opera entre as expectativas já consolidadas, como mencionado, das obras anteriores – deste saber prévio que prepara a imersão do leitor na acolhida de todo escrito. Coloca-se com esta distinção o problema da distância estética, que consiste na separação entre horizonte de expectativas e a obra que se apresenta ante o leitor, por este desconhecida. Trata-se aí da experiência do

choque, da aprovação ou recusa, da aceitação no momento em que a obra aparece ou posteriormente. A frustração inevitável, provocada pela obra em face da espera do público é provedora da distância, que será sentida pela contradição que se instaura entre a espera e a obra.

No tocante ao texto de Hilda Hilst, possibilita vislumbrar uma despreocupação com frases arrumadas, com a pontuação e mecanismos de distinção das falas das personagens, rompendo com isto cânones estéticos que conformam a espera de romances como *Os Sertões* e *Ana Karenina*, para se deter nos títulos sugeridos em *Contos d'Escárnio*, embora na totalidade da ficção a autora lance mão destes recursos. Isto se expressa de modo declarado nas prerrogativas que abrem a narrativa das experiências obscenas, conforme o trecho recortado como eixo norteador da reflexão sobre a recepção do grotesco.

Noutro sentido, há a perspectiva antimoral dos contos, não oferecendo suporte a uma identificação pacificadora com as características elencadas pelo narrador tanto na sua apresentação – Crasso é “filho daquela da crassa putaria” (HILST, 2002a, p.14) – quanto na dos demais personagens. O herói (ou anti-herói-narrador) não atende a uma espera que acolhesse sem agressões o interlocutor que é todo leitor. Além da referência histórica que, segundo ele, inspirou a sua mãe na escolha do nome, o significado de crasso sugere o que é grosseiro. Assim, a experiência do choque, da ruptura em face de uma espera faz-se tanto na perspectiva estética quanto moral.

Para ilustrar o efeito que designa a distância estética e a consequente mudança de horizonte – de uma expectativa frente o que de novidade a obra indica – Jauss cunhou o termo *arte culinária*. Esta se diferencia de uma obra de verdadeiro valor estético pela conformação a um horizonte de espera determinado, confirmando-o. Na arte culinária não há mudança, o leitor sente-se em casa, diante de um texto que responde às



expectativas existentes, havendo, portanto, uma preocupação com o gosto do público – a arte culinária esforça-se por se adequar ao gosto predominante. Em termos gerais, mais adiante esclarecidos, o grotesco consiste na recusa à acomodação e, em Hilda Hilst, sofre uma transformação pelas peculiaridades que ela imprime, orientada pela predileção estilística da própria época.

Por outro lado, uma obra pode sugerir, pelo contraste de uma experiência já sólida e aceita por todos, uma mudança. Neste caso, está implicada a distância estética cujo caráter é a negatividade – a obra se opõe e se recusa seguir o gosto de uma época. Esta negatividade será suprimida tão logo a obra adentre na aceitação do público, tornando-se por sua vez também culinária. É digno de nota a este respeito, mais uma vez, reportar às palavras iniciais de Crasso quanto ao tempo dos verbos chineses e a menção a obras canônicas da literatura mundial.

O termo arte culinária, para tratar das obras que seguem uma série já consolidada em face da mudança de horizonte, pode ser esclarecido com a distinção entre *arte de agregação* e *arte de segregação*, desenvolvida por Candido. A primeira diz da adaptação ao gosto da época, aos meios vigentes da expressão; a outra consiste na renovação do sistema simbólico, criando novos recursos, cuja recepção vem a ser quantitativamente reduzida (CANDIDO, 2006, p.33). A arte culinária seria, neste sentido, gregária, ao contrário do texto de Hilda Hilst, seja na produção séria seja na obscena, em que se dá a ruptura com o costumeiro – tanto na forma quanto no conteúdo. É digno de nota, ainda, que não há uma espera consolidada pelo grotesco que irá se construir na imaginação da autora.

A relação entre a literatura e o público não se resolve no fato de cada obra possuir seu público específico, histórica e

sociologicamente [...] há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público, mas rompeu tão consideravelmente o horizonte conhecido de expectativas que seu público somente começa a formar-se aos poucos (JAUSS, 1978, p.32-33).

Com a análise do conceito de horizonte e o seu desdobramento na negatividade das expectativas existentes, operado pela diferenciação estética, acredita Jauss encontrar a consolidação de uma estética da recepção ou da escrita da história da literatura do ponto de vista do público. “É somente tendo em vista essa mudança de horizontes que a análise do efeito literário adentra a dimensão de uma história da literatura escrita pelo leitor” (Ibidem, p.33). O efeito negativo produzido pela obra opera transformações e conduz à sucessão literária, como que estabelecendo uma cisão temporária, apontando também para um porvir – no que respeita a obra em particular ou o gênero, num sentido mais lato.

Mas a reconstrução do horizonte de expectativas de que se trata vai mais adiante, porque conduz à elaboração metodológica do plano de Jauss: à dialética de pergunta e resposta que permeia toda a reconstrução do horizonte de espera e da mudança de horizonte. Trata-se aí de compreender a estética da recepção como estruturação de uma história dos efeitos e, em consequência, da história da recepção. Fazendo alusão a Eagleton (2003), tem-se em conta não apenas a obra na sua totalidade fechada de sentido, mas também o que dela se fez, das diferentes apropriações e acolhida por diferentes públicos.

Nesse momento, como herdeiro da tradição hermenêutica alemã, Jauss recorre à hermenêutica contemporânea de Hans-Georg Gadamer e a sua redefinição do cânone interpretativo como modelo de diálogo que se efetiva na experiência

do passado com o presente e no seu acontecer como “história efetual” (*Wirkungsgeschichte*). O que demanda, neste ponto, esclarecer sobre o modo como o filósofo da hermenêutica ontológica define o conceito de horizonte.

A problemática a que se debruça Gadamer é a da tradição, como esta se renova e atualiza nas diferentes etapas da história e, portanto, ocupa-se da compreensão histórica. A história dos efeitos ocorreria então a partir de um eixo determinado a que ele chama horizonte ou *situação*. Para ele, horizonte “é o âmbito de visão que abarca e encerra tudo o que é visível de um determinado ponto” (GADAMER, 1997, p.452), albergando a possibilidade de ver para além do presente ou do momento em que se encontra o intérprete de uma tradição. Vê-se, assim, uma situação que envolve o intérprete, que ele tem de iluminar embora não o possa completamente.

Em face do horizonte passado está o do presente, no qual se esboçam questionamentos e problemas a serem resolvidos, substanciando o confronto com o que de longe até ele chega. Disto se desdobram dois horizontes: aquele no qual se situa o intérprete e o horizonte histórico, para o qual o intérprete pretende (ou teria de) se reportar. O primeiro, estruturado nos preconceitos da época, não é fixo e estagnado, situa-se numa abertura pela própria indeterminação que o define, pondo-se à prova constantemente – o encontro com o passado denuncia esta vulnerabilidade.

Daí que para o filósofo a compreensão seja um processo de *fusão de horizontes*, em que passado e presente são lançados a uma perspectiva que não se ampara na predominância de um ou outro, mas pela suspensão dos preconceitos numa atitude dialógica. Pode-se, do que foi dito, falar de um lançar-se numa perspectiva futura ou na mudança de horizonte, de que trata Jauss, fundamentando a hermenêutica literária numa dimensão intersubjetiva. “Ganhar um horizonte quer dizer sempre

aprender a ver mais além do próximo e do muito próximo, não para apartá-lo da vista, senão que precisamente para vê-lo melhor, integrando-se em um todo maior e em padrões mais corretos” (Ibidem, p.456). Tem-se, com isto, um tipo de comportamento que supera o presente, promovido pelo encontro com o que do passado histórico assoma e pela situação hermenêutica na qual se insere o intérprete na leitura e compreensão do texto da tradição. E, ainda, de um projetar-se para além das relações circunstanciais, da abertura que o caracteriza por não poder com a vista vislumbrar uma totalidade que pudesse compreender toda a temporalidade histórica.

O imbricamento dialógico que se desdobra numa fusão de horizontes consiste também, para a compreensão, na estrutura dialética de pergunta e resposta. Isto é, compreender a tradição é compreender a questão que esta envia à posteridade sobre a qual se funda. Assim é que Jauss, comentando Gadamer, pode defender que “a pergunta histórica não pode existir por si, mas tem de transformar-se na pergunta ‘que a tradição constitui para nós” (JAUSS, 1994, p.37). Neste sentido, o encontro com a tradição, com o passado histórico ou com um texto é o deparar-se com a pergunta que o constitui. Pergunta esta cuja resposta está no próprio objeto encontrado.

Esse encontro, no entanto, não é passivo do lado do intérprete ou do leitor, pois o mesmo entra em diálogo com as questões que a sua época para ele desperta. A ida a um texto da antiguidade ou à reconstrução hermenêutica do horizonte do passado torna-se a reconstrução da pergunta, mas também lança esta tarefa à tentativa de respostas para os conflitos do presente. Isto ocorre na já discutida fusão de horizontes. Em relação à obra de arte e de um modo particular à obra literária, o mesmo ocorre. O enfrentamento da escrita ficcional é o encontro com a pergunta à qual ela apresenta uma resposta. Ou seja, a experiência literária é tão dialógica, no sentido

acima destilado, quanto à experiência hermenêutica desenvolvida por Gadamer. Veja-se isto nas seguintes palavras de Jauss:

Também a tradição da arte pressupõe uma relação dialógica do presente com o passado, relação esta em decorrência da qual a obra do passado somente nos pode responder e ‘dizer alguma coisa’ se aquele que hoje a contempla houver colocado a pergunta que a traz de volta do seu isolamento (Ibidem, p. 40).

A relevância do diálogo e do que o desencadeia: a pergunta, para a compreensão histórica em Gadamer e na apropriação feita por Jauss para a teoria da recepção, centra-se na primazia do perguntar para toda experiência, das mais elementares da vida humana – no dizer de Schleiermacher, em *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*, nas conversações num mercado público em que a palavra é jogada como numa partida de tênis<sup>13</sup> – até a aquisição de conhecimento. Todo diálogo, se quer lograr sucesso, começa com a colocação de uma pergunta

---

13 Friedrich Schleiermacher é considerado o fundador da hermenêutica romântica, tendo esboçado um tratado geral da interpretação. Para ele, à compreensão de um texto é fundamental o diálogo, que ele irá buscar nas conversações mais elementares, em que o perguntar já pressupõe no perguntado um conhecimento da resposta. É o que ocorre nos mercados públicos. Diz ele, quanto às formas de conversação que só têm continuidade se se compreende a pergunta lançada: “a primeira e mais elementar encontramos não apenas cotidianamente no mercado público e na rua, mas também em muitos círculos sociais onde se trocam modos de falar sobre assuntos comuns, tal que o falante quase sempre sabe com certeza o que seu interlocutor responderá, e a fala é apanhada e devolvida como uma bola” (SCHLEIERMACHER, 1999, p.26).

e, em consequência, pela expressão de um *não-saber*. A leitura só é possível com essa pressuposição da negatividade da pergunta, do mesmo modo que a experiência hermenêutica é uma *situação* instaurada pelo perguntar, pelo saber que não se sabe, para utilizar a máxima canônica socrática.

Gadamer, seguindo o modelo dos diálogos platônicos, sustenta assim que a pergunta é negativa porque se observa a *estrutura dialógica da abertura* – somente aquele que não sabe lança um questionamento e se lança num horizonte que ultrapassa o ponto de onde partiu: o da *docta ignorantia*. Trata-se de uma negatividade radical, pois suspende-se aí todo saber com o qual poderia abordar um ou outro objeto. “Perguntar quer dizer colocar no aberto. A abertura do perguntado consiste em que não está fixada a resposta” (GADAMER, 1997, p.535), e nisto mantém a suspensão do saber. A essa abertura está ligada uma limitação – perguntar é dar-se conta não apenas de um não-saber, antes, vincula-se à consciência do limite. Assim, a colocação da pergunta expressa um limite. Aquele que pergunta o faz de certo limite e horizonte que requer a consciência do não-saber. Veja-se aí aquela incompletude do presente, que o priva por não apresentar a totalidade do ser em cada fase histórica. Em outras palavras, por caracterizar-se enquanto inacabado ou em processo. No entanto, colocar a pergunta é, diante do não saber, ultrapassar esse mesmo limite que conforma o horizonte da pergunta.

O que o narrador de *Contos d'Escárnio* reclama é a suspensão das expectativas que anseiam pelo estilo clássico e que o leitor se mantenha numa abertura para o que será por ele transmitido. Ao recusar a forma já consolidada do romance, lança o leitor numa abertura orientada pelo seu dizer; instaura o leitor no domínio do não saber, pois o hábito de ler em sequências arrumadas e com uma moral edificante é um saber negligenciado pelo narrador. Faz-se assim necessário

prescindir de um saber prévio sobre a escrita literária (ou a escrita culinária, parafraseando Jauss) para embrenhar-se no obscuro da novidade dos contos.

O não saber em Gadamer (1997) é, nesse sentido, um não saber sobre algo determinado, ali diante do perguntante. Nas suas palavras, “é um não saber determinado o que conduz a uma pergunta determinada” (Ibidem, p.539). Trata-se, por conseguinte, de um perguntar voltado não para o vazio, um perguntar abstrato, sem o objeto de que se ignora, mas sobre algo de que o intérprete sabe que desconhece. A admissão dessa negatividade, ou seja, a constatação de que não se sabe, torna-se possível quando há a predisposição para evitar as opiniões, para abrir mão dos pontos de vista.

O que se pretende asserir com evitar as opiniões é que estas embargam a perspectiva dialógica, mantendo assim uma dialética que se sustenta na conversação. A interrupção do perguntar e a crença de que já se formou um saber é o termo de uma conversação. Aquele que pergunta deve manter-se firme no lugar do perguntante e, assim, de experimentação em experimentação, ir constituindo o seu saber, estabelecendo-se um movimento intersubjetivo, em que parceiros de diálogo vão construindo conceitos. Ou seja, em diálogo, os interlocutores vinculam-se pela arte de perguntar e pela intenção comum em construir conceitos, tal como Gadamer acredita serem os diálogos platônicos. No seu dizer: “A dialética, como arte de conduzir uma conversação, é ao mesmo tempo a arte de olhar juntos a unidade de uma perspectiva, isto é, a arte da formação de conceitos como elaboração da intenção comum (Ibidem, p. 542).

Se, do que foi discutido até aqui, retoma-se a tarefa hermenêutica da reconstrução da pergunta histórica ou da pergunta que a tradição constitui e transmite aos pósteros, é pela pergunta sempre mantida que se reconstrói o horizonte

originário de um texto – assim também com o texto literário. O diálogo vivo entre interlocutores que se encontram em face um do outro, também se aplica ao diálogo que é a leitura – à conversação entre o leitor e uma obra. “Quando a tarefa hermenêutica é concebida como um entrar em diálogo com o texto, isso é algo mais que uma metáfora, é uma verdadeira recordação do originário” (Ibidem).

Sugere-se, com isso, que a experiência hermenêutica é uma dialética de pergunta e resposta e que a compreensão de um texto, sua interpretação, se estabelece quando nele se vislumbram possíveis respostas a uma pergunta original – “somente se pode compreender um texto quando se compreendeu a pergunta para o qual ele é a resposta” (Ibidem, p.545). Todo texto é a resposta a uma pergunta, compreendê-la é a chave de acesso à sua compreensão. Assim, tem-se, de um lado, a pergunta que um texto carrega consigo, mas não elaborada nele mesmo, e, de outro, como um aspecto dele mesmo, a resposta.

O reclame dos contos de Hilda Hilst, na esteira do que acima se disse, é a resposta a uma pergunta, que mais adiante será formulada. Suscita, portanto, indagações tais como: “por que escrever lixo e bestagem?” ou “Por que não escrever numa ordem arrumada segundo o tempo dos fatos?”; as respostas apenas serão delineadas na continuidade da leitura da obra, não sendo suficiente a justificativa do narrador de que não gosta. Assim, se os contos respondem a uma pergunta, deve-se elaborar essa pergunta – o que apenas será possível formulando questões como essas dirigidas ao próprio texto, condizente com o que Gadamer defende quanto ao diálogo que é a leitura, desencadeado pelo perguntar.

Daí se compreende por que para a hermenêutica contemporânea, o texto é o lugar primacial da busca pelo sentido. Não é recorrendo à intenção do autor (como pensou a hermenêutica



romântica desde Schleiermacher)<sup>14</sup> que o sentido encontrado tem validade. Isto é, o sentido de um texto não é compreendido na adequação do sentido nele encontrado com o que o autor (ou o narrador) intencionou como tarefa laborativa. Se se trata de adequação, deve-se atentar para a coincidência da pergunta e da resposta imanente ao texto – “a compreensão da tradição escrita não se dá, como tal, nos moldes que pudésemos simplesmente pressupor uma coincidência entre o sentido que reconhecemos nela e o sentido que o autor teve em mente nela” (GADAMER, 1997, p. 547).

Essa reformulação do princípio hermenêutico humanista serve a Gadamer para consolidar toda leitura e compreensão da tradição histórica na lógica da pergunta e da resposta, para além da intenção do autor. Noutra linha, a perspectiva de uma análise centrada nas disposições anímicas do escritor será por ele considerada uma “tarefa reduzida”, não abarcando a dimensão histórica da reflexão. Se há algo a ser indagado, deve ser dirigido ao próprio texto, pois ele mesmo endereça ao destinatário uma pergunta – significa que se conversa com o texto e não com o autor. Texto e leitor são parceiros de diálogo – de início, uma pergunta é lançada pelo texto e, contanto que o leitor também saiba ao texto fazer uma interrogação, estabelece-se um diálogo. Isto é, as questões lançadas pela época constituem o princípio para a compreensão da pergunta que é cada texto, para assim poder, por sua vez, sugerir uma resposta.

---

14 Para Schleiermacher, a compreensão de um texto só estaria completa numa espécie de *comunhão de almas*, a do intérprete e a do autor, sustentando nele que “a mais alta completude da interpretação consistiria em compreender um autor melhor do que ele de si mesmo pode dar conta” (SCHLEIERMACHER, 1999, p.43). Estando o texto no centro da compreensão e interpretação dispensa essa comunhão anímica, de modo que se defende a perspectiva da elaboração da pergunta que o texto responde, independente do intencionado pelo autor.

O transmitido que nos fala – o texto, a obra, o indício – coloca, ele próprio, uma pergunta e situa portanto nossa opinião no aberto. Para poder dar resposta a esta pergunta que se nos coloca, nós, os interrogados, temos que começar, por nossa vez, a interrogar (GADAMER, 1997, p.548).

Esquemáticamente, o movimento dialético de recuperação de um horizonte começa com a pergunta que mobiliza o intérprete e o conduz à tradição escrita, visando nela encontrar uma resposta. A tradição escrita abriga a resposta a uma pergunta, que requer compreensão para que aquilo que mobiliza o intérprete possa satisfazer-se numa provável resposta. Esse movimento dialético tem o efeito de atualização da pergunta que impele ainda à busca de novas respostas. Uma trazida para o presente, a da tradição, que, uma vez compreendida, torna-se atual e contemporânea. A compreensão atual do grotesco seria possível, levando-se em conta a dinâmica do perguntar e responder, se se resgata o grotesco e suas variações ao longo da história literária.

Pois uma pergunta reconstruída não pode nunca se encontrar em seu horizonte originário, já que o horizonte histórico, descrito na reconstrução, não é um horizonte verdadeiramente albergante. Encontra-se antes, ele próprio, abrangido pelo horizonte que nos abarca a nós que perguntamos, e que somos atingidos pela palavra da tradição (GADAMER, 1997, p.550).

A dialética assim compreendida, no que respeita à tradição escrita de um modo geral, é a teoria de que Jauss se apropria para reafirmar o estatuto da estética da recepção na tradição literária. Assim como em geral todo escrito responde uma pergunta, de cuja compreensão o leitor precisa estar de posse para saber que resposta é dada pelo texto, o mesmo se diga especificamente quanto à obra literária. Nela, há a resposta a uma indagação original que se transmite às gerações futuras. Retomá-la torna-se possível pela mediação do leitor, ou da recepção de um público determinado.

No mesmo sentido do que acima foi exposto sobre a leitura como um segundo momento da produção – ou seja, na produção, a obra literária acontece, vem ao ser, esta execução primordial prolonga-se na leitura; assim também este argumento se complementa na reconstrução da pergunta que motivou aquele primeiro momento do fazer. Isto tem consequências consideráveis para a estética da recepção, pois de uma história da recepção, suscitada pela história do efeito (*Wirkungsgeschichte*), Jauss se vê às voltas com a história literária. O desdobramento histórico da compreensão de uma obra conduz à inserção na “série literária” de uma obra isolada. Compreende-se, assim, que a recepção possui uma dimensão progressiva. Dimensão esta passível de ser verificada na *diacronia* e *sincronia* das obras.

Na diacronia, Jauss vislumbra o contexto recepcional das obras, o que motiva para a atualização, no horizonte do leitor, de uma obra anterior; quanto à sincronia, trata-se do sistema de referências literárias pertencente a cada época. O imbricamento de uma e outra, para ele, alinha a *história da literatura*, com as soluções apresentadas a formas antigas ou atualização de questões postas pelo passado, e a *história geral*, já que cada obra se atualiza ou torna a acontecer desde o horizonte do presente, quando este, voltando o seu olhar para o pretérito, junto

às perguntas e respostas, resgata as obras esquecidas. Isto significa que a percepção passiva torna-se recepção ativa, pois o leitor – que de início todo historiador é – torna-se produtor.

Os contos de Hilda Hilst, diacronicamente, resgatam o grotesco como conteúdo e forma do fazer literário, dando nova roupagem em conformidade com problemáticas do século XX; sincronicamente, rompem para se manter na perspectiva do grotesco, com modos de plasmação do mesmo, em obras já conhecidas, anteriores ao surgimento da sua trilogia obscena. Na diacronia do grotesco, traz para o presente, formas arcaicas de origem renascentista; na sincronia, adéqua a plasmação grotesca ao estilo e técnicas literárias do presente, ou seja, o fluxo da consciência. Esta estrutura, desenvolvida nos próximos capítulos, ilumina-se com o dizer de Jauss (1994, p.44), espelhando essa interdependência entre passado e presente:

[...] a tradição não é capaz de transmitir-se por si mesma... um passado literário só logra retornar quando uma nova recepção o traz de volta ao presente, seja porque, num retorno intencional, *uma postura estética modificada se reapropria de coisas passadas*, seja porque *o novo momento da evolução literária lança uma luz inesperada sobre uma literatura esquecida*, luz esta que lhe permite encontrar nela o que anteriormente não era possível buscar ali. (JAUSS, 1994, p.44, grifos do autor)

Pode-se, assim, defender que Hilda Hilst opera um “retorno intencional” do grotesco, como provam os testemunhos mais na frente explicitados, a ele conferindo novas luzes pela extensão imagética que o fluxo da consciência permite

realizar. A continuidade entre uma obra nova e uma velha tem por mediação o problema para o qual cada obra se apresenta como solução. Só assim uma obra nova se insere numa série literária. Para dar conta desta última, o intérprete deve lançar mão da própria experiência literária – os horizontes do passado e do presente se encontram no horizonte da recepção da obra, pois neste a pergunta retorna e a obra pode com a pergunta que a mobiliza, novamente, ser lida e assim acontecer. Deste modo, em *Contos d'Escárnio*, o reencontro com a tradição barroca é inevitável e apenas compreendendo a que pergunta o grotesco responde, de uma maneira geral, pode-se compreender o escárnio da autora.

Uma reconstrução diacrônica, guiada pela lógica de pergunta e resposta, pode constituir-se de um retorno intencional – quando se dirige ao passado para nele buscar referências estéticas para soluções dadas aos problemas lá existentes; e também quando modificações no fazer literário, sem intencional, resgatam uma obra esquecida, como bem foram ilustrados na citação acima, ou, ainda, um estilo já conhecido, porém deixado à margem pelos rumos que a arte toma em cada época. Disto se ratifica o imediatismo da identificação dos contos com formas estéticas passadas, sugerindo que a sua leitura implica aquele retorno intencional no sentido de uma compreensão correta.

Situar diacronicamente uma obra requer, portanto, atentar para aquele duplo movimento: primeiro, da ida a um horizonte distante, visando encontrar as mesmas questões e as suas respectivas respostas – percorrer certa tradição do grotesco para a escrita de *Contos d'Escárnio*; segundo, da descoberta, pela coincidência que faz lembrar formas anteriores já fixadas na experiência literária, ou seja, de uma obra proscrita em face de inovações estéticas. Sincronicamente, em termos da estética da recepção, este duplo movimento torna possível,

no intervalo que se pode vislumbrar na sucessão diacrônica, delinear o estilo ou a forma de uma época – aqui, supõe-se a especificidade do grotesco plasmado pela autora, no cenário literário no qual se situa.

Noutras palavras, a sincronia das obras constitui uma espécie de pausa num fazer literário que se arrasta ao longo dos tempos – isto é, a sincronia é um ponto de parada na diacronia. Trata-se de cada momento em que se suspende o ritmo de um fazer artístico em função de mudanças que ocorrem simultaneamente, recuperando ou pondo a necessidade de recuperar um passado. Ou seja, num mesmo período um número significativo de obras se caracterizarem pela mesma configuração de uma pergunta subjacente à época, e nisto desenvolver novas formas de criação. Esse duplo movimento encontra-se em *Contos d'Escárnio*: por um lado, olhar para o passado permite uma apreciação da intenção de dar forma ao grotesco; por outro, a configuração estética do século XX adere, em formas mitigadas, ao grotesco. No entanto, deve-se notar que, em Hilda Hilst, o que ela resgata o faz numa perspectiva distinta.

Se na diacronia das obras há uma relação do presente com o passado, do modo como foi supra explicitado, na sincronia, o passado, no intervalo que configura o presente no fluxo do tempo, volta-se para o futuro engendrando outras maneiras para o artista criar. Trata-se, nesta última, de pensar as obras na dinâmica de passado e futuro, embate travado no horizonte do presente, como ruptura e inovação. Do ponto de vista do passado, a obra inaugura um novo horizonte de consolidação para a posteridade. Vê-se nisto um ponto de intersecção indeterminado, pois, sendo negativo em face de outrora, não possui ainda um alicerce, lançando o logro para o porvir.

Isso lança outra luz ao escárnio de Hilda Hilst: de um lado, tem-se uma relação com o passado no uso de imagens grotescas; do outro, sugere outra maneira de plasmar estas imagens.

Aqui, grotesca é a existência, mas também a consciência – sobre isto se fará mais adiante uma reflexão demorada. De um lado, resgata formas antigas para dar conta de problemas atuais; de outro, oferece para a atualidade um novo modo de pensar e dar imagens à existência e à consciência. Nela, o grotesco é antigo, vem de um tempo longínquo, mas a sua forma é atual enquanto resposta estética a uma questão histórica, o que parece se confirmar desde a teoria de Jauss:

[...] pode-se tentar apreender também a mudança estrutural na ‘evolução literária’ não de forma substancialista, como ‘transformação’ de formas e conteúdos literários, mas de maneira funcional, como reocupação de posições no horizonte de perguntas e respostas, ‘reocupação’ esta que pode ser condicionada e provocada a partir tanto do interior – isto é, da lei imanente de um desenvolvimento de um gênero –, quanto do exterior – ou seja, por estímulos e pressões advindas da situação histórico-social. (JAUSS, 1994, p. 49)

Assim, Jauss acredita contribuir para a problemática que de início sustenta a sua teoria: de que modo estabelecer um fio condutor tecendo mundo histórico e mundo literário? Nas suas palavras, como pensar um elo de ligação entre a série literária e a não-literária? Tem-se, por conseguinte, a ideia de um impulso interior para a evolução literária, que advém da sucessão dos gêneros – impulso interior à dinâmica das obras; mas também um exterior, ocasionado pela situação histórico-social. Uma obra, seguindo este raciocínio, surge tanto da necessidade de a própria literatura se renovar, como de conteúdos que

demandam novas formas de plasmação literária. Em *Contos d'Escárnio*, passado e presente estão dialeticamente imbricados, implicando tanto na recepção quanto no desdobramento histórico-literário, segundo um elo de ligação que é a questão da pergunta e da resposta.

Do lado do escritor, este não apenas defronta-se com o conhecimento sobre a literatura que o antecede, como também está embrenhado nas questões sociais que a sua época impõe. Ele tem de plasmar um conteúdo determinado e tem de encontrar a forma que melhor apresente este conteúdo; confronta-se então com problemas estéticos e históricos. Quanto ao leitor, o mesmo se passa, embora ele ocupe de início o lugar de interlocutor do diálogo: há um saber literário e um saber prévio sobre a época. Tem-se, com isto, o enlace passivo sugerido na última das teses programáticas:

A função social somente se manifesta na plenitude das suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativas de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo, e assim, retroagindo sobre seu comportamento social. (JAUSS, 1994, p.50)

A literatura que toma da experiência vivida o seu conteúdo e busca para este constituir uma forma, encontra naquilo que pré-forma o leitor o seu escoadouro de significados. Isto ocorre ainda pelo fato de na leitura apresentar-se outra forma de percepção dos objetos, das situações vividas, apresentando saídas para os dilemas da práxis vital. Frustrando expectativas existentes, a leitura contribui para a libertação das opressões vivenciadas – como horizonte de possibilidade, não havendo



garantia de logro. Trata-se de “conservar as experiências vividas, mas também de antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura” (Ibidem, p.52).

As possibilidades futuras abertas pela leitura voltam-se tanto para a criação estética, quando o escritor sugere novas formas para conteúdos antes já plasmados, como, inclusive, para o leitor remodelar o seu comportamento em face do mundo. Ou seja, tanto se evidenciam experiências artísticas porvir quanto reflexões morais que se lançam num tempo vindouro. E, assim, o desenrolar da história particular imbrica-se ao desabrochar da história geral; o domínio estético coaduna com o da *práxis* vital, enquanto sugestão estética e ética. Conforme sustenta o teórico de Constança:

A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral. A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu controle com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana da vida (JAUSS, p. 53).

Ou seja, uma obra literária vem ao mundo e torna-se coisa entre as coisas, num duplo confronto, já que encontra no mundo que a recebe uma estrutura – estética e moral – já consolidada: primeiro, desafia a percepção aguçando os sentidos para novas formas – e aqui são exemplares as desarmonias

textuais em Hilda Hilst; num outro momento, como desafio moral, oferecendo-se como contraponto (embora também possa tratar-se de reprodução do que já está dado) ao cotidiano esquematizado em ações prefiguradas – aqui se faz exemplar *Cascos e Carícias* e *Contos d'Escárnio*, enquanto promoção do desconforto para uma consciência reconciliada.

Na base de toda essa reflexão, está a dialética de questão e resposta, o que permite a Jauss insistir no seu plano teórico em face de outras teorias que discutem a relação com o leitor ou o problema da recepção e os seus seguidores: *a dimensão histórico-hermenêutica da literatura* e, como consequência, da análise literária. Nas suas palavras, a estética da recepção busca dar conta do “*processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e da resposta*” (JAUSS, 1979, p.71, grifo nosso). Daí a importância da hermenêutica filosófica de Gadamer, de que se aproveita para transformar a sua estética da recepção numa hermenêutica literária, na qual se faz fundamental a reconstituição dos direitos do diálogo em face do monólogo (JAUSS, 1994, p.77). Perguntar e responder fazem do autor e do leitor interlocutores num diálogo sobre o mundo e as tramas do texto.

É assim que, num intento metodológico e esforço de aplicação do seu projeto, traça, na lógica da pergunta e da resposta, um elo de ligação entre a *Efigênea* de Racine e a de Goethe, entendendo, nesta continuidade de uma questão, diferentes respostas a uma mesma pergunta, no que respeita à relação do homem com o divino. Parte-se aí da possibilidade de uma obra ainda falar ao presente, o que se efetiva se se resgata a resposta que é a obra para a questão que também a constitui, se o que é distante e longínquo ainda fala ao mais próximo – ao receptor situado no seu tempo histórico, com os

enredamentos da vida social e moral. O que, em Hilda Hilst, equivaleria a indagar de que modo o grotesco dá conta das querelas do presente, se o grotesco como fazer literário, ainda, poderia falar ao presente ou servir de partida para uma crítica e denúncia do presente.

Tal propósito, se se atenta para a problemática do divino no século das Luzes, encontra possíveis objeções, pois, segundo Jauss, a *Efigênea* de Racine sedimenta-se nas concepções artísticas burguesas, sendo assim estranha à atualidade e, em consequência, a peça seria inatual<sup>15</sup>. Por outro lado, a sua incompreensão deve-se à relação pouco obsequiosa que se estabelece com a herança do passado. No entanto, assegura ele, isto se resolve numa pesquisa histórica e estética, visando dar conta do sentido da obra e o resgate do horizonte de espera dos seus contemporâneos e se o sentido por estes atribuído à peça pode ainda dizer algo ao presente. Devendo-se, nessa tarefa, levar em conta a estrutura inalterável do texto e a recepção do leitor ao longo das diferentes épocas.

Toda obra demanda que sua estrutura virtual seja concretizada, que passe do ser ao sentido. O que sugere de início que o texto se constitui na história, quando da transição à efetivação que ocorre na recepção. A mudança das condições históricas modifica o sentido que é conferido a uma obra literária, embora esta se mantenha incólume na sua estrutura original. Está aqui em questão a produção da obra, a plasmação ou concretização de um sentido que requer uma configuração imagética, e o

---

15 A exposição do texto de Jauss sobre as obras de Goethe e Racine tem, por fim, apresentar uma aplicação do método sugerida pelo próprio teórico. Não se tem em mira, portanto, discutir as obras de ambos os poetas e, nestas, a heroína, o que demandaria ir mais aquém, seguindo um fio histórico que conduziria às tragédias gregas.

prolongamento dessa produção cada vez que ela se atualiza nas gerações que se sucedem.

Jauss defende que as obras podem ser organizadas de acordo com a história das sociedades ou da crítica das ideologias. Acrescenta ainda, partindo desta consideração propedêutica, o seu intento hermenêutico: apresentar as concretizações sucessivas da questão e da resposta da *Efigênea* de Racine e a de Goethe, de modo a esclarecer que, com a mudança histórica, a peça encontra uma nova resposta para uma dada época. Dependendo das questões da época, a obra sugere outra resposta (ou a apresenta de um modo diferente), o que equivale a dizer que a resposta possui uma estrutura dialética.

A *Efigênea* de Goethe se concretizaria como uma espécie de ressurreição do espírito antigo, pondo-se como modelo da natureza humana e do drama da alma, isto é, não se trata tanto de um destino trágico, mas de apresentar, em conformidade com o espírito das luzes, que caracteriza o século do poeta, como a inteligência e, portanto, o próprio indivíduo, enfrenta o drama da civilização. Essa renovação do teatro alemão sustenta Jauss, tendo como pano de fundo o *Aufklärung*, opõe-se a Racine, já que este defende os ideários de uma época que tudo transforma em *souvenir*. Se Goethe busca revelar o drama da alma humana, Racine pretende renovar no século XVII o teatro, na oposição característica da luta burguesa, entre os poderosos e o povo<sup>16</sup>.

---

16 Jauss segue, neste ponto da sua leitura de Racine, duas interpretações para ele modelares quanto à interpretação de um texto clássico: a de Roland Barthes e a de Auerbach. Para o primeiro, Racine trava o conflito entre poderosos e povo, tirania e prisioneiros ou, referindo-se à “horda primitiva”, que Freud desenvolve em *Totem e Tabu*, a relação entre pai e filhos. Já o outro, teria tratado da substituição da “humanidade religiosa” por uma “metafísica das paixões” (JAUSS, 1978, p.220-221).

A *Efigênea* de Goethe pode ser assim compreendida como solução dada aos problemas de forma e conteúdo para o teatro de uma época esclarecida. De um lado, interiorização da relação entre deuses e homens; de outro, interpretação do mundo antigo adequado ao idealismo alemão, cuja relação com o divino repousa no bom uso da razão. Considerando a hermenêutica de pergunta e resposta, que facilita a compreensão, deve-se aludir à questão que Racine tenta oferecer resposta no seu teatro: “que resta ao homem quando descobre que a imagem paternal da autoridade não é mais acreditável e que, portanto, não pode mais reforçar a obediência ao pai malvado?” (JAUSS, 1978, p. 226-227) – a este conteúdo, a forma dada por ele foi a tragédia. A atualização de Racine consistiria em conciliar a forma trágica à destruição crítica do mito, levada a efeito pelo Iluminismo.

A pergunta acima elaborada lança-se, portanto, num embate entre conteúdo e forma. O mesmo conteúdo se atualiza numa nova forma que a dialética da questão e resposta suscita. Pensa-se aí na questão que uma época se coloca e a forma adequada para expressá-la. Assim, para retomar a questão suscitada na *Efigênea* de Racine quanto à unidade entre o divino e o humano, cuja saída é a compreensão do homem como presa das paixões das quais deve se libertar, deve ser colocada novamente a questão. Como é possível, na época de Goethe, um advento libertador no sentido da reunião do humano com a autoridade divina? Esta possibilidade marcará, segundo Jauss, a recepção de Racine no idealismo alemão (Ibidem, p.227).

A unidade com o divino, em Racine, na vivência do trágico e no recurso ao mito, fazendo uso das paixões arcaicas para configurar tal possibilidade; em Goethe, a libertação do homem de uma falta original ou da imaturidade do estado de natureza, realiza-se através da racionalidade esclarecida. Isto é, a harmonia entre o humano e o sagrado não poderia numa

época ilustrada, marcada pela crença na razão como princípio ordenador da natureza e do espírito, recorrer ao mito ou ao divino – daí tratar-se para o alemão de um drama da alma. Jauss acredita que aí estaria a chave para a atualização da questão da obra de Racine, que pretende retomar a idade clássica da tragédia grega: a maioria do sujeito que saiu do estado de natureza. A pretensa unidade se estabelece na consciência do ser racional.

Se, para o francês, o sacrifício tem por função confirmar a ação na esfera do mito como instância que limita a esperança da libertação, em Goethe, ao contrário, encontra-se uma atitude antimitológica. Neste, a tarefa consiste em libertar o homem do seu estado arcaico – no dizer de Kant, retirá-lo da sua menoridade da qual é culpado. A ação aqui é mediada pela razão, marcadamente acentuada pela presença de deuses seculares (Ibidem, p.230-231). O homem passa da dependência mítica à liberdade do sujeito maduro, através da exigência da razão esclarecida, libertando-se do mito que o mantinha cativo da natureza, na qual, encontrava-se cego.

A resposta de Racine à questão da unidade humana resolve-se em Goethe apelando para a autonomia humana. A natureza mítica é sacrificada por um golpe da audácia da razão – no que se vê tanto uma perspectiva histórica e outra estética. O mito da feminilidade redentora torna-se a tentativa de solucionar a contradição entre humanidade ideal e realidade histórica – *a heroína de Goethe é uma heroína esclarecida*; trata-se de encenar o embate entre a razão esclarecida e a ordem mitológica. Se é possível reconciliar o humano com o divino, numa época em que a autoridade perdeu o seu poder de encantar, tal reconciliação se dá no apelo à racionalidade.

Assim, à problemática lançada por Jauss: “como uma obra do passado pode ainda dizer algo ao presente?”, logo no início do seu texto sobre os dois teatrólogos, apresenta-se como

solução a dialética histórico-hermenêutica da questão e da resposta, na qual se ligam o passado e o presente – este atuando uma questão que o outro transmite à posteridade. Desenvolvendo essa aplicação metodológica, a estética da recepção põe em prática aquilo que de início constitui apenas uma projeção teórica, embora na *Literatura como provocação* recorra ao romance *Madame Bovary*, de Flaubert, para ilustrar mudanças de horizonte nos planos estético e histórico.

Sobretudo, com a aplicação do método da estética da recepção, abre-se o campo de perspectivas, agora mais claro e vislumbrável em termos práticos, para a abordagem de outras obras, antigas ou atuais, para nelas investir uma compreensão, cujo passo inicial consistiria na descoberta da pergunta que a obra se oferece como resposta. A reconstrução do horizonte de espera do público de *Efigênea* de Goethe permite, no horizonte da pergunta por este problematizada, vislumbrar tanto o conteúdo histórico-social quanto a investida em novas formas doadas à configuração do mesmo conteúdo.

Jauss vê-se, portanto, diante da perspectiva almejada pela sua teoria, da contemplação estética e histórica, tendo como base a pergunta e a resposta sustentada pelo próprio texto que se pretende compreender ou fazer uma leitura analítica. O que possibilita pensar, desde a *Efigênea* de Goethe, o prolongamento pertinente da questão. Um outro horizonte, o da *Aufklärung*, mantém-se na esteira de uma pergunta que configura a plasmação estética do século XVII e, num efeito historicizante, sugere ao poeta alemão outras saídas e a renovação de referências estéticas.

Nessas linhas, tem-se um mundo histórico que não mais concebe a ideia do mito como solução aos problemas que enfrenta – e disto seguem-se transformações na representação do mundo. O desenvolvimento histórico ensaja a evolução

estética; esta se desenrola na esteira das revoluções sociais. Isto é, uma pergunta histórica produz-se à base de uma questão estética, podendo o movimento contrário também ser possível: uma inovação estética faz voltar o olhar para a história. O motor desta dinâmica é a recepção das obras, o público de leitores que delas se ocupam e se formam no interior de condições sociais determinadas.

Dessa exemplificação, retirada do próprio texto de Jauss, pode-se ratificar a sua definição quanto à tarefa teórica que empreende, mantendo-se válida, malgrado as críticas que sobre a mesma pesam: *a estética da recepção e do efeito é um método histórico-hermenêutico, tendo-o como alicerce a dialética da pergunta e da resposta.*

Resta então, ante o que foi até o momento refletido, para os fins que aqui se pretende desenvolver com base na teoria de Jauss, voltar-se para o grotesco na prosa de Hilda Hilst. Isto implica, em termos esquemáticos, *sugerir a questão que orienta o grotesco*, enquanto conteúdo e forma da plasmação literária, e, ainda, em *reconstruir o horizonte de expectativas*, que teria influenciado a escolha da autora pela bufonaria, pela escrita voltada para o riso e para o sarcasmo. Escolha esta amparada tanto numa espera histórica quanto estética e, ao mesmo tempo, como ruptura de uma espera história e estética.

Nesse sentido, os capítulos que se seguem se organizam do seguinte modo: de início, uma *reflexão histórico-social*, com o fito de refletir sobre as motivações da autora para a escrita grotesca – ou a reconstrução (ou construção) do seu *horizonte histórico*; em seguida, a elaboração da pergunta pelo grotesco; e, por fim, as *inovações estéticas*, ainda no domínio do grotesco – discussão sobre a forma que na obra de Hilda Hilst consiste na técnica narrativa denominada *fluxo da consciência*.